

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Катедра за музичку теорију

Наука о уметностима – ужа област музичка теорија



Докторска дисертација:

**Специфичности хармонског језика и његова улога у
музичкој драматургији опере *Коштана* Петра Коњовића**

Докторанд:

мр Марко С. Миленковић

Ментор:

др Јелена Михајловић-Марковић

Коментор:

др Катарина Томашевић

Београд, 2018.

Ментор: др Јелена Михајловић-Марковић, доцент, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Катедра за музичку теорију

Коментор: др Катарина Томашевић, научни саветник, Музиколошки Институт САНУ, Београд

Чланови Комисије:

др Соња Маринковић, редовни професор, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију – председник Комисије

др Аница Сабо, редовни професор, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Катедра за музичку теорију

др Милоје Николић, редовни професор, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Катедра за музичку теорију, у пензији

Изјава захвалности

Проучавање музичког, односно хармонског језика једног од класика националне уметничке музике Петра Коњовића, који је домете наше уметности приближио европским и светским стваралачким оквирима, посебно у музичкој драми *Коштана*, заокупило је моју пажњу одмах по завршетку магистарског рада на опери *Сутон* Стевана Христића (2002). Сама дистанца од шеснаест година верно сведочи о захтевности и тежини ове теме, као и о мом, у неколико наврата, одустајању од рада на њој, посебно у време када нису постојали докторати из уже научне области *Хармонија са хармонском анализом* који би ми послужили као својеврсни узор и компаративни критеријум, стандард за реализацију рада. У том смислу, драгоцен и благодарна ми је била подршка неколико особа без којих, верујем, не бих успео да истрајем у својој намери и довршим студију о узрочно-последичним везама текста и музике, драме и опере са интенцијом да она представља скромни допринос теорији уметности у националним оквирима. Посебну захвалност за драгоцене савете ка обликовању дисертације, као и смернице и сугестије да обратим пажњу на најситније хармонске детаље вертикално-хоризонталног пресека музичке текстуре *Коштане* дугујем свом ментору доц. др Јелени Михајловић–Марковић. Њено прецизно аналитичко сагледавање хармонских ситуација из различитих углова, зналачке примедбе и искуства били су изузетно корисни за фокусирање хармонског израза у свим поглављима рада, све до закључног сагледавања добијених резултата. Велику захвалност дугујем и свом коментору др Катарини Томашевић, научном саветнику из Музиколошког института САНУ за несебичну помоћ у сагледавању феномена музичке драме, као и музиколошких оквира који се односе на предмет истраживања, али и релевантних теоријско-методолошких увида и запажања на релацији музичке драматургије и музичко-изражајних средстава. Искрено признање изражавам члану Комисије проф. др Соњи Маринковић која ми је поред драгоцених савета у аналитичком усмеравању пружила мотивацију да истрајем у раду, као и члановима Комисије проф. др Аници Сабо и проф. др Милоју Николићу који су прихватили да критички размотре моју дисертацију и дају драгоцене сугестије за потпуније разматрање предложене теме.

Специфичности хармонског језика и његова улога у музичкој драматургији опере *Коштана* Петра Коњовића

Апстракт: Предмет ове дисертације је проучавање специфичности хармонског језика и његове улоге у музичкој драматургији опере *Коштана* Петра Коњовића. Као једно од не само најзначајнијих остварења Петра Коњовића, већ и репрезентивно дело српске музичке баштине, и поред многобројних музиколошких расправа, ова опера није досада интегрално била предмет свеобухватног теоријско-аналитичког рада. Показало се да детаљна анализа *хармонског* аспекта и сагледавање његовог дејства и улоге у изградњи музичке драматургије овог дела и даље није до краја истражено, те да представља захтеван аналитички изазов. С друге стране, сам по себи комплексан, музички језик у *Коштани* у коме се огледа прожимање романтичарских стилских одлика са елементима импресионизма и експресионизма, као и традиционалног са модерним, националног, аутохтоног са интернационалним, такође је захтевао аналитичку ре-интерпретацију стилских координата *Коштане*.

Специфичности Коњовићеве хармоније сагледане су у овом раду кроз тесну везу са анализом музичко-драмских карактеристика дела, кроз интеракцију са другим одликама Коњовићевог писма, као прилог истраживању музичког говора композитора националне оријентације, његове технике и стваралачке замисли. Идентификован је дијапазон експресивности различитих хармонских средстава, у чијој се палети издвајају непотпуна целостепена сазвучја, истицање тритонуса, акорди квартног типа, дисонантне вертикале проистекле из хроматски засићеног тоналитета, које заједно имају значајну улогу у обликовању драмског тока. Насупрот томе, терцна дијатонична акордска изградња и специфично преламање тоналног и модалног концепта носе улогу контраста, потенцирајући архаичан призвук, поново у спрези са драматуршким захтевима. Богатство акордике и разноврсност у слободној функционалности хармонских обрта, с једне стране остварују градацију од традиционалне тоналне гравитације до момената скоро потпуног отклона од функционалности, али се са друге стране уочава да њихова примена проистиче из модуса као и специфичних лествица оријенталне изградње. Контрастност примењених хармонских средстава проучен је кроз призму преламања фолклорно обојених епизода, било да су проистекле из аутентичног или имагинарног фолклора, са не-фолклорним деловима опере при чему се увек паралелно пратила и њихова музичко-драматуршка функција. Управо као посебан истраживачки изазов показао се композиторов однос према фолклору. Индивидуални ауторов приступ хармонизацији како народне песме, тако и укупног музичког материјала недвосмислене фолклорне провенијенције био је посебан предмет проучавања у раду, сагледан и са аспекта Коњовићевог односа према претходницима – пре свега, Мокрањцу. Један од такође веома препознатљивих елемената специфичног израза у *Коштани* јесте сам вокални стил, како мелодијски, тако и речитативни, који је проучен кроз призму односа текста, мелодијско-ритмичког обликовања и линераног хармонског тока у садејству са укупном вертикалом. Као важан сегмент у хармонском језику *Коштане* истакли бисмо Коњовићев принцип обликовања мелодије из говорене речи, који је проучен у спрези артикулације вокалног говора са хармонским решењима као битним елементима у профилисању развојне динамике карактера кључних ликова драме.

Посебно поглавље истраживања односи се на проучавање драматуршке улоге лајтмотива као тематских нуклеуса од пресудног значаја за процес развоја музичко-драмског тока, те њихове кључне асоцијативно-психолошке улоге у перцепцији дела. Истраживање развојних лајтмотивских импулса са симболичком улогом битних карика драме, довело је до откривања нових лајтмотива, њихове систематизације, односно семантичке и интонационе диференцијације. Управо су резултати хармонске анализе били главни путоказ за предлоге нових назива лајтмотива, као и за објашњења путем којих су осветљени поступци њихове модификације у зависности од драматуршког плана опере.

Истраживање спреге хармонских поступака Петра Коњовића и улоге хармоније у музичкој драматургији *Коштане* сагледано је у тесној интеракцији са свим другим одликама музичког језика: изузетно рељефном метро-ритмичком структуром, специфичном мелодиозношћу, брижљивом артикулацијом, зналачком оркестрацијом. Комплексност хармонског система у *Коштани* – спрега дијатонско/модалног и хроматско/тоналног система са специфичним фолклорним лествичним основама, особен спој архаичног и модерног – чини ово дело не само врхунцем Коњовићевог опуса, већ и репрезентативним узором за сагледавање праваца развоја хармонског мишљења у токовима српске музике модерног доба.

Specific harmonic language and its role in the musical dramaturgy of the opera *Koštana* by Petar Konjović

Abstract: The subject of this dissertation is the study of the specific harmonic language and its role in the musical dramaturgy of the opera *Koštana* by Petar Konjović. Not only being one of his most important achievements, but also the representative work of the Serbian musical heritage, despite the numerous musicological discussions, this opera has not been, until now, integrally subjected to the all-encompassing theoretical and analytical work. It emerged that a detailed analysis of the *harmonic* aspect and the perception of its effect and role in the construction of the musical dramaturgy of this work is still not fully explored, and that it represents a serious analytical challenge. On the other hand, the musical language in *Koštana*, complex in itself, showing the pervasion of the romantic stylistic features with the elements of the Impressionism and Expressionism, as well as the traditional with modern, national, autochthonous and international, also demanded an analytical re-interpretation of the stylistic coordinates of *Koštana*.

The specifics of Konjović's harmony are reviewed in this work through a close connection with the analysis of the musical and dramatic characteristics of the work, through the interaction with other features of Konjović's musical language, as a contribution to the research of the musical speech of the composer of the national orientation, his technique and creative ideas. A wide range of expressiveness of the various harmonic means has been identified, in whose palette the incomplete whole-tone constuctions with the emphasis on tritonus, the quartal-type chords and the dissonant verticals derived from chromatically saturated tonality are distinguished, and together play a significant role in the design of the dramatic flow. On the other hand, diatonic tertian chords and the specific refraction of the tonal and modal concept bear the role of the contrast enhancing the archaic tone, again in conjunction with the dramatic demands. The richness of the chords and the diversity in the free functionality of the harmonic turnovers, on the one hand, actualize a gradation from the traditional tonal gravity to the moment of almost complete deviation from functionality, but on the other hand, it is noticed that their application is derived from the modal as well as the specific scales of the oriental construction. The contrast of the applied harmonic means was studied through the prism of refraction of the folklore-sound episodes, whether they came from authentic or imaginary folklore, with the non-folklore parts of the opera, where their musical-dramatic function was always accompanied simultaneously. It was the composer's attitude towards folklore that was shown as a special research challenge. The individual author's approach to the harmonization of both folk song and the entire musical material of unequivocal folkloric provenance was a special subject of study in the work, also seen from the aspect of Konjović's attitude towards his predecessors - above all, Mokranjac. One of the very recognizable elements of the specific expression in *Koštana* is the vocal style itself, both melodious and lingual, which is studied through the prism of relation of the text, melodic-rhythmic design and liner harmonic flow in collaboration with the total vertical. As an important segment in the harmonic language of *Koštana*, we would emphasize Konjović's principle of creating a melody from a spoken word, studied in conjunction with the articulation of vocal speech and harmonic solutions as essential elements in profiling the evolving dynamics of the personalities of the key characters of the drama.

A special chapter of the research refers to the study of the dramatic role of the leitmotif as the thematic nucleus of crucial importance for the processes of developing of the the music-dramatic flow, and their key associative-psychological role in the perception of the work. The research of the developing impulses of the leitmotifs with the symbolic role of the important links of the drama, led to the discovery of new leitmotifs, their systematization, that is, semantic and intonational differentiation. It was exactly the results of the harmonic analysis that were the main guideline for suggestions for the new names of the leitmotifs, as well as for the explanations through which the modifications were illuminated, depending on the dramatic opera plan.

The exploration of the connection between the harmonic processes by Petar Konjović and the role of harmony in the music dramaturgy of *Koštana* was studied in close interaction with all other features of the musical language: a highly vivid metro-rhythmic structure, specific melodiousness, careful articulation and skillful orchestration. The complexity of the harmonic system in *Koštana* - the connection of the diatonic/modal and chromatic/tonal system with specific folklore scale basics, a distinctive combination of archaic and modern - makes this work not only the climax of Konjović's opus, but also a representative example of the development in harmonic thinking in the streams of the Serbian music of the modern age.

Садржај

1. Увод	1
1. 1. Предмет, циљ и ток истраживања	1
1. 2. Теоријска, термилошка и методолошка полазишта. Сажет поглед на стање истраживања	7
1. 3. Стилски контекст и Коњовићев однос према традицији	14
1. 4. Структура дисертације	17
2. Хармонски језик у песмама фолклорне провенијенције	19
2. 1. Однос према Мокрањцу	19
2. 2. Фолклор, народна песма и уметничко стваралаштво	21
2. 3. Драматуршко значење Коштанине песме и гласа	23
2. 4. Хармонско-драматуршке карактеристике Коштаниних песама	24
2. 5. Улога хора	51
2. 6. Хармонско-драматуршке карактеристике хорских песама	53
2. 7. Хармонско-драматуршке карактеристике песама Хаџи-Томе и Алила	65
3. Хармонски језик у функцији музичке драматургије	79
3. 1. Дијатоника	79
3. 2. Модалност	90
3. 3. Специфичне фолклорне лествице	97
3. 4. Прожимање дура и мола	102
3. 5. Хроматика	122
3. 6. Модулације	145
3. 7. Целостепеност	178

3. 8. Хармонски колоризам у остварењу уводне атмосфере	
слика и интерлудија	190
4. Драматуршка функција лајтмотива	202
4. 1. Улога лајтмотива	202
4. 2. Лајтмотив лепоте и животне радости	205
4. 3. Лајтмотив весеља	216
4. 4. Лајтмотив судбине	223
4. 5. Лајтмотив туге	231
4. 6. Лајтмотив Хаџи-Томе	241
4. 7. Лајтмотив конфликта	245
4. 8. Лајтмотив Полицаје	252
5. Вокални говор – звучна пластика текста	259
5. 1. Теоријски постулат звучне пластике текста	259
5. 2. Вокални говор Петра Коњовића	267
6. Уметничка стилизација <i>Велике чочечке игре</i> (студија случаја)	277
6. 1. Национална оријентација Петра Коњовића	277
6. 2. Музичко-драмска композиција <i>Велике чочечке игре</i>	278
6. 3. Уметничка стилизација <i>Велике чочечке игре</i>	280
7. Закључак	312
Литература	325
Прилог – Исправке клавирског извода	345
Биографија	348

СПЕЦИФИЧНОСТИ ХАРМОНСКОГ ЈЕЗИКА И ЊЕГОВА УЛОГА У МУЗИЧКОЈ ДРАМАТУРГИЈИ ОПЕРЕ *КОШТАНА* ПЕТРА КОЊОВИЋА

1. УВОД

*Српска уметничка музика може се подићи
само на основи српске народне музике.*
(Мокрањац, 1902: XVI)

1. 1. Предмет, циљ и ток истраживања

Докторска дисертација посвећена специфичностима хармонског језика и његовој улози у музичкој драматургији опере *Коштана* Петра Коњовића представља резултат дугогодишњег истраживања и аналитичке посвећености питањима функционалног односа између елемената хармонског језика и музичко-драмског тока, превасходно у репрезентативним делима водећих представника српске музике у контексту европских струјања. Поред трајног опредељења за област хармонске анализе као теоријске дисциплине, личном афинитету за феномен симбиозе музике и драме био је придружен још један циљ, а то је да се темељно осветле поједини, пре свега хармонски аспекти стила двојице водећих представника српске музике раног модернизма у области музичке драме – Стевана Христића и Петра Коњовића.

Први конкретан истраживачки корак у том правцу био је спроведен на примеру камерне опере *Сутон* Стевана Христића. Већ приликом проучавања ефеката деловања хармонског језика и лајтмотивике на драмски израз опере *Сутон*¹, јасно се искристалио закључак да се хармонски процеси оперског дела не могу изоловано посматрати, нити добити адекватна аналитичка тумачења уколико се не посматрају као равноправни чиниоци музичке драматургије. Штавише, у комплексу питања везаних за укупну експресију музичког језика, такође је уочено да је управо музичка драматургија та која чини најшири оквир, али истовремено и синтетички резултат удруженог дејства свих параматара музичког језика. У том

¹ Магистарски рад *Хармонски садржај и лајтмотиви у остварењу драмског израза опере Сутон Стевана Христића*, рађен под менторством редовног професора Мирјане Живковић, одбрањен је 2002. године пред комисијом у саставу: Мирјана Живковић (ментор), Дејан Деспих, Светислав Божић, Соња Маринковић и Милош Заткалик.

смислу, аналитичко проучавање музичке драме *Сутон* пружило је солидно методолошко упориште и поставило „знакове поред пута” који су одредили правац и смер аналитичко-теоријском приступу аспеката хармонског језика Петра Коњовића у његовој знаменитој музичкој драми *Коштана*.

У овој уводној напомени неопходно је истаћи и учешће и допринос вишегодишњег педагошког искуства приликом аналитичке обраде многобројних примера вокално-инструменталних дела; потврдивши значај херменеутичких погледа на однос текста и музике, овај сегмент делатности додатно је усмерио нашу пажњу на кохезију хармонског и драмског израза као резултат креативног стваралачког процеса музичког тумачења психолошко-емотивних стања, сценских збивања и динамике укупног драмског тока.

Опредељење да се фокусу пажње ове докторске дисертације управо нађе музичка драма *Коштана* Петра Коњовића било је снажно мотивисано чињеницом да хармонски језик овог дела, које, поред *Сутона*, представља својеврсну прекретницу у стилској физиономији српске сценске музике настале у 20. веку, није до сада био предмет детаљне аналитичке пажње националне теоријске науке о музици. Иако је сама опера била предмет многобројних музиколошких расправа, минуциозна анализа хармонског израза, поготово као моћног елемента музичке драматургије наметнула се као озбиљан изазов, такође и као значајан задатак у правцу доприноса сагледавања праваца развоја хармонског мишљења у токовима српске музике модерног доба. Ради лакшег праћења драмског тока опере, пружићемо увид у сиже.²

² Либрето музичке драме *Коштана* Петар Коњовић пише на основу истоименог позоришног комада Борисава Станковића. Формално, опера је конципирана у шест слика (три чина) са младом циганском певачицом и играчицом Коштаном као покретачем драмске радње.

У првој слици – *Ускрс у кући Хаџи-Томе*, дата је експозиција хаџијске породице и наговештен је драмски заплет и конфликт – љубав Хаџи-Томиног сина Стојана (тенор) према Коштани (сопран) због које пије, троши новац, запоставља посао, породицу: сестру Стану (сопран) и мајку Катуну (алт). Полицаја (бас-буфо) обавештава Хаџи-Тому (бас) и његовог рођака, општинског кмета Арсуну (тенор) да је Стојан „с целом бандом” отишао у Хаџи-Томину воденицу – *Собину* да лумпује, те бесни хаџија полази да се обрачуна са сином. С друге стране, забринута мајка Ката унајмљује стару Циганку Задуну (алт) да враћа како би одвојила Стојана од Коштане коју проклиње. (Оркестарски интерлудијум *Собина*)

Другу слику – *Воденица у селу Собина* отвара Стојанов долазак с дружином, где „младог газду” дочекују воденичар Марко (бас) и његова жена Магда (мецосопран). Низом хорских и Коштаниних солистичких песама дочарава се локални колорит, али и сугерише Коштанин страх од „големе песте, тамне горе”, љубав према Стојану, као и њена честитост. У *Собину* долази

Митке (баритон), Арсин рођени брат и Стојанов ујак, „прослављени бекрија” – поред Коштане најважнији лик комада и музичке драме. Његов севдах и захтев да му музичари о „жалу” свирају и поје, открива једну од основних развојних линија драме, – „болну носталгију љубави... тужну повест згажених срдаца и промашених живота” (Скерлић, 1974: 144). Хаџи-Томин долазак у *Собину* и сукоб са сином доводи до Стојановог одласка кући, док воденичарка Магда покушава да умири бесног и тврдокорног газду; у томе успева тек Коштанина песма и садржај старе песме које се Хаџи-Тома присећа (*Була млада*), а потом и атрактивна, сценски раскошна игра чочека. Песма и игра „побеђују” бес, строгоћу и патријархалне стеге, те Хаџи-Тома позива све присутне у његову кућу. (Крај првог чина)

Трећа слика – *У кући Хаџи-Томе* почиње призором у коме Стојанова мајка и сестра брину што Стојан, „љубоморан и раздражен“ не престаје да мисли на Коштану. По доласку Хаџи-Томе, открива се да и њега, као и Миткета, тишти бол због непроживљене младости и брака са Катом, који је, мимо његове жеље био склопљен. Он је опчињен Коштаном и њеним песмама и дарује је дукатима и накитом. Избезумљен од љубоморе, Стојан вређа Коштану бацајући јој новац у лице („Циганка! Ко да више!”). Конфликт оца и сина се радикално интензивира, достижући кулминацију у моменту када Хаџи-Тома посеже за пушком, с намером да убије сина. У томе га спречавају Стана, Ката (мотив проклињања Коштане) и Арса, који му отима пушку. Као старији брат, Арса тера Миткета кући који му пребацује што га је на силу оженио, док Хаџи-Тома опијен Коштанином лепотом, њеном младошћу и песмом растерују остале. Уз изговор да је болесна, Коштана такође одлази.

Четврту слику – *У кућерку Коштанином*, Коњовић је накнадно додао и према његовим речима довео Коштану „у први план акције“ (Коњовић, 1947: 115). Она истерује свог оца Гркљана (бас) и мајку Салче (алт) и свесна своје улоге у животима припадника вишег сталешког слоја, раздирана тешким унутарњим конфликтима и болом, – тешко пати. У њој се буде и распламсавају љубав, страст и жеља за животом. Појава „болесног и немог Асана”, за којег ће је силом удати, згрожена је враћа у сурову стварност. (Крај другог чина)

Пета слика – *Пијано јутро*, према Коњовићевом схватању „велика Миткина сцена” (Ibid., 115), након песме Циганина Алила (тенор) о „жалости за младошћу” води у Коштанино певање „Митки али не више да га безазлено расположи него да га изазове, раздражи: у њој је нешто тера на катастрофу”, закључује даље композитор (Ibid., 115). Провокативно изазивајући песмом Миткета да се присети неостварене љубави из младости, када су родитељи лепе Марике ставили забрану на брак „јер је Митке бекрија“, Коштана доводи Миткета до екстремне раздражености и намере са самоубиством себи прекрати патњу. То је непосредни повод да Арса одучи да Коштану присилно уда за убогог Циганина Асана из имућне бањске породице. Не помажу молбе Коштаниних родитеља – Салчета и Гркљана, да Полицаја не започне с извршењем задатка – организовањем венчања. (Оркестарски интерлудијум *Кестенова гора*)

Шеста слика – *Циганска махала* почиње очекивањем доласка сватова по Коштану, док је Цигански кмет (бас), уплашен од Арсе, чува да не побегне. Стојанов позив да побегне с њим „у свет” Коштана одбија свесна друштвене осуде и живота у таквој будућности. Међутим, видевши Миткета „она га преклиње да је ослободи”, на шта, дарујући је, резигнирани јунак даје потресни судбински одговор да је чека „цели век плакање”, те да „стегне срце и трпи” јер је „човек само за жал и муку здаден”. У овим речима садржана је сва неминовност трагичних судбина протагониста ове драме који су принуђени да се покоравашу стриктно одређеним улогама у патријархалном друштву – судбина дубоко несрећних људи – према Скерлићевим речима, „строшених под социјалним жрвњем” (Скерлић, 1974: 145) који жале за неоствареним сновима, неиспуњеном љубављу и промашеним животом. Одбијајући да се поздрави са мајком, Коштана немо одлази са сватовском поворком да јој „руке испуцају, лице поцрни, очи осуше, срце искуба”... (Крај трећег чина)

Финалним резултатима који ће у овој студији бити представљени, претходила су проучавања засебних феномена која су били предмет својеврсних студија случаја. Међу њима, радови посвећени целостепености као фактору драматуршког поступка и функције хора у сложеном драмском ткиву опере били су већ представљени на научним скуповима, након чега је, потом, спроведена рецензентска процедура уочи објављивања текстова потврдила значај појединих полазних премиса при изради дисертације. Аналитички рад, с тежиштем на питања функције хармонског језика као једног од водећих конституената музичког израза имао је упориште у документованим поетичким ставовима самог композитора који је музичку драматургију доживљавао као врхунски и доминантни стваралачки принцип. О томе ће бити још много говора на наредним страницама ове студије.

Указаћу овде лапидарно и на неколико основних хипотеза које су биле полазне претпоставке интегралној аналитичкој процедури спроведеној у дисертацији, а које су проистекле на основу досадашњег укупног, сазнајног – путем литературе, и непосредног, личног искуства у проучавању односа хармонског језика и музичке драматургије на примерима национално оријантисаних музичко-драмских остварења модерног доба:

- избор хармонских средстава у директној је вези са драмским током, те се хармонски процеси у оперском делу не могу на адекватан начин тумачити независно, без успостаљања непосредне везе са музичком драматургијом;
- експресивност хармоније испољава се у интеракцији и синтези са другим елементима музичког језика, битно одређујући акценте, атмосферу и прогресију музичко-драмског тока;
- у глобалној концепцији опере модерног профила, улога народне песме суштински је промењена у односу на старију оперску традицију романтичарског доба, где је била третирана као жанр-сцена и одмориште у драмском току, а њену нову функцију битно подвлачи и начин хармонизације, што се нарочито уочава у хорским наступима;
- у поступку идентификације лајтмотива и процесу њихове разраде хармонски моменат често има доминантну улогу;

– одлике хармонског језика манифестују се као један од кључних атрибута индивидуалног композиторског стила.

Приступајући комплексном питању спреге елемената хармонског језика и музичко-драматуршких поступака, прва етапа у изради дисертације била је примарно посвећена самој хармонској анализи, као и систематизацији закључака о специфичним, индивидуалним својствима Коњовићевог хармонског језика у опери. У том смислу, полазећи од микро- ка макро- плану, у анализи драматуршке функције хармоније пошло се од елементарних честица – акорада, да би се потом, преко утврђивања типа функционалних међуакордских односа, поступно конструисала и шира слика о динамици и хармонским ритмовима тоналног плана унутар појединачних сегмената оперских слика, све до глобалне музичко-драмске форме дела. Већ први аналитички кораци потврдили су да у Коњовићевом хармонском језику у *Коштани* снажно преовлађује терцни начин изградње сазвучја који се креће од дијатонике, преко различитих видова хроматског напона, све до акорада са осамостаљеним дисонанцама и специфичном бојом и улогом „неутралних акорада”, како је то већ истакнуто и у литератури (Mosusova, 1971: 159). Уочавање зависности избора типова и начина смењивања одређених акордских склопова, те модулативног плана од актуелне драмско-психолошке ситуације потврдили су значај полазне премисе о дубокој посвећености композитора реалистичкој транспозицији полазног либрета драме. Анализа је показала да непотпуна целостепена сазвучја, као и акорди квартног типа играју значајну улогу у обликовању хармонске палете као непосредног одраза драмског тока. Томе се придружује и чињеница да вертикална димензија *Коштани* бележи и вешто преламање тоналног и модалног простора, с богатством и разноврсношћу акордских односа, као што слобода организације и редослед акордских низова остварују градацију од традиционалне тонално-функционалне гравитације све до такорећи потпуног отклона од функционалности класичне хармоније.

Као посебан истраживачки изазов показао се композиторов однос према фолклору. Он је актуелизовао питања и проблеме везане са индивидуалним ауторовим приступом хармонизацији како народне песме, тако и укупног музичког материјала недвосмислене фолклорне провенијенције. Анализа композиционих поступака у раду са фолклорним материјалом као једне од

кључних детерминанти Коњовићеве поетике и досегнутог стила упутила је на размишљање о специфичној функцији „фолклорних аспеката опере” у контексту њеног глобалног музичко-драмског тока. Уочено је, наиме, да сегменти опере проистекли на фолклорној основи (било да је реч о аутентичном, било о имагинарном фолклору!) својим хармонским језиком снажно контрастирају не-фолклорним епизодама, реализованим у изразито дисонантнијој хармонској гами, што је све заједно резултирало и неопходношћу да се у дисертацији прецизно уочи и објасни функција ових контраста. Приликом анализе, која, природно, није запостављала ни интеракцију хармонске компоненте са другим параметрима музичког језика, посебна пажња била је поклоњена одликама вокалног стила – како мелодијског, тако и речитативног, при чему је фокус при тумачењу односа текста и мелодијско-ритмичког тока био усмерен на линеарни хармонски ток и његово садејство с хармонском вертикалом.

Проучавање драматуршке улоге лајтмотива као тематских нуклеуса од пресудног значаја за процесе развоја музичко-драмског тока, те њихове кључне асоцијативно-психолошке улоге у перцепцији дела, дали су импулс да се анализи хармонских одлика лајтмотива и њиховом преображају посвети достојна пажња. Мада су полазишта у анализи лајтмотива имала упоришта у досадашњим закључцима превасходно музиколошких радова, минуциозна анализа показала је потребу за израдом комплетног прегледа, па и ширење досадашње листе уочених лајтмотивских тема. Природно, у духу централне теме рада, управо су резултати хармонске анализе били главни путоказ за предлоге нових назива лајтмотива, као и за објашњења путем којих су осветљени поступци њихове модификације у зависности од драматуршког плана опере.

Још један изазов и битан циљ аналитичког приступа хармонском језику *Коштане* односи се на Коњовићев принцип обликовања мелодије из говорене речи. Уочивши да овај феномен, барем када је реч о овој музичкој драми аутора, такође није темељно разрађен у литератури, у центар наше аналитичке пажње доспело је и питање спреге артикулације стила вокалног говора и хармонских решења као битних елемента у профилисању развојне динамике карактера кључних ликова драме.

1. 2. Теоријска, термилошка и методолошка полазишта. Сажет поглед на стање истраживања

Паралелно с процедуром спровођења анализе музичко-драмског тока Коњовићеве опере *Коштана*, одвијао се и рад на проучавању доступне, релевантне литературе која је требало да обезбеди сигурне теоријске, методолошке и термилошке ослонце будућим закључцима.

С обзиром на то да овај рад превасходно припада области хармоније као аналитичко-теоријске дисциплине, у полазној фази нашег проучавања централне теме ослонци су били потражени у опсежним и темељним, домаћим прегледним студијама доајена у области анализе – професора Властимира Перичића и Дејана Деспиха. Увидом у ове капиталне списе, уочено је, међутим, да је анализа вокалне, а посебно – сценске музике, остала некако по страни у односу на обиље примера и методолошка упутстава који се тичу инструменталних жанрова. Тако, на пример, Властимир Перичић у уводу поглавља посвећеног вокално-инструменталним контрапунктским облицима тек упућује на барокну теорију о афектима чији елементи прожимају врхунска остварења мајстора барокне епохе у том жанру – Ј. С. Баха (Johann Sebastian Bach), закључујући, ипак, да би нас „музичко тумачење садржине текста ... далеко одвело” (Перичић, 1998: 557–558). У другом, пак, не мање опсежном уџбенику (Перичић и Сковран, 1991: 294–371)³, поред сугестије да су вокални облици, за разлику од инструменталних, у својој формалној структури одређени не само чисто музичким принципима, већ и захтевима текста, аутори су приступ анализи ограничили превасходно на указивање на садржај текста, чему је уследила анализа карактеристика тоналног и структурног плана (упор. *Ibid.*: 497–530).

Иако је овим поступком неспорно обезбеђен прецизан и поуздан увид у хармонско-формална својства одабраних композиција, разумљиво је да на ограниченом простору издвојеним за дате примере није било могуће детаљније извести закључке о присном дијалогу–садејству самог текста и музичког тока, који стоје у бази једног од стубова далеко комплекснијег појма – концепта *музичке драматургије*; он ће, познато је, свој пуни процват доживети почев од Глукове (Christoph Willibald Gluck) реформе опере у другој половини 18. века,

³ Вокална музика се овде разматра у оквиру посебног поглавља *Вокални и сценски облици*.

преко доприноса многобројних аутора класичарске и романтичарске епохе, све до преломног момента који је у развоју опере као жанра у другој половини 19. века наступио с Вагнеровим (Richard Wagner) теоријским постулатима музичке драме као „тоталног музичког театра” и њихове експлицитне примене у богатом музичко-драмском опусу овог ствараоца (Маринковић (уред.), 2006).

Као основу нашем раду нешто опширнији и потпунији увид у поступке и средства музичке драматургије у ширем смислу, а у првом реду хармонских средстава и њихове функције, понудило је аналитичко промишљање Дејана Деспића у монографији *Хармонија са хармонском анализом* (Деспић, 2002). Указавши на незаобилазну спрегу поетско-драмског садржаја са музичким, аутор се овде фокусира на аспекте стила, поредећи ток музике и текста кроз бриљантно осветљене примере као парадигматичне за методе херменеутичке интерпретативне полифоније. Иако ни у овом спису тежиште ауторове пажње није на дефинисању сâмог појма музичке драматургије, брижљиво одабрани примери хармонских појава анализирани су с примарним циљем указивања на зависност одабира стилских елемената индивидуалног одговора композитора од импулса сâмог драматуршког тока, чиме се Деспић, у време писања књиге, према нашој оцени, у националној педагошкој литератури највише приближио циљу постављања темеља за референтан приступ анализи музичке драматургије. Будући, међутим, да су и у Деспићевом раду национална музика и њени представници заступљени у релативно скромном обиму⁴, наша првобитна жеља и амбиција – да пружимо лични допринос истраживању синтезе хармонског језика и музичке драматургије у *Коштани* Петра Коњовића, добила је додатни подстрек.

Посебан изазов у нашем раду пружило је трагање за адекватном литературом у којој би сâм појам *музичке драматургије* био недвосмислено и концизно дефинисан, посебно у вези с нашим примарним аналитичким опредељењем – успостављавањем музичке драматургије као најширег контекста за реализације микро- и макро- хармонско–драматуршког тока одабраног музичко-драмског дела. Поред признања да наша истраживања нису имала амбиције, нити су могла обухватити непрегледно обиман корпус написа

⁴ Српска музика представљена је на страницама уџбеника: 304–308, 424–427, 433, 445–446, што је више него оправдано обимом уџбеника са огромним историјским распоном од појаве вишегласја, барокног стила, све до музике 20. века.

посвећених питањима музичке драматургије у глобалном контексту, на узорку који нам је био доступан и коме смо посветили посебну пажњу, показало се да је појам *музичке драматургије* неретко био флуидно интерпретиран, док су, на основу наших увида, сасвим изостали минуциозни погледи националне науке о музици на тему постављену као централну за циљеве нашег рада. Изложићемо овде тек сажет пресек досадашњих увида у литературу.

Уопштено говорећи, примећено је, наиме, да се многобројне студије посвећене жанру опере и музичке драме, укључујући ту и написе домаћих аутора посвећене националним музичко-драмским остварењима⁵, односе превасходно на сценску реализацију и жанровска питања с акцентом на композицију драмске радње, док специфичности и индивидуалне одлике музичко-стилског говора аутора у односу на суптилне детаље изградње комплексног израза оперске форме бивају тек узгред додирнуте, као претежно дескриптивни моменти којима измичу дубинска, минуциозна анализа и интерпетација. Слободни смо да изнесемо тезу према којој основни разлози недовољно разрађене платформе за музичко-драматуршку анализу у многобројним погледима с којима смо имали прилике да се упознамо леже превасходно у недовољно оперативној примени термина *драматургија*, који, будући да је некритички преузет директно из теорије драме, то јест из теорије о драмској књижевности – као вишепартитни појам са мултидимензионалним значењем, и није могао постати кључем за разумевање комплекса конкретних музичких појава и процедура обухваћених појмом *музичка драматургија*.

Симптоматично је, међутим, да, колико је нама познато, појам *музичке драматургије* изостаје и са страница данас водећих светских музичких речника и енциклопедија, без обзира на то што новија литература на енглеском језику бележи значајан број наслова индиректно посвећених управо овом феномену. Као да је реч о томе да се приципи музичке драматургије – освешћени семиналним списом Рихарда Вагнера – *Опера и драма* а рiогi узимају као универзална полазишта у разматрању свеукупне пост-вагнеровске музичко-сценске продукције у 20. веку, без посебног осврта на оперска остварења изнедрена на трагу

⁵ Многобројни проучени извори наведени су у попису литературе, на крају дисертације. Зарад прегледности текста, овде их нећемо наводити. Прим. аутора.

другачијих музичко-драматуршких концепата, поготово оних проистеклих на традицијама водећих представника словенске музичке драме романтичарског и модерног доба.

Управо из тог разлога, а с посебним уважавањем предилекције и отворених симпатија које је конкретно Петар Коњовић, као не само као један од водећих аутора домаће модерне националне опере у 20. веку, већ као и музички писац и идеолог епохе отворено исказивао према музичко-драмским концепцијама и остварењима словенског Истока, за наш рад су се од посебног значаја показала мишљења појединих руских музиколога и теоретичара, чија је визија пружала нешто другачију перспективу од доминантних западњачких погледа. Штавише, руски, тј. совјетски извори понудили су и конкретне одговоре на конкретна питања. Тако ће се у Музичкој енциклопедији још из 1974. године наћи дефиниција Јурија Келдиша (Келдыш, Георгий (Юрий) Всеволодович) – иначе главног уредника овог знаменитог издања! (Прим. М.М.) – где он под музичком драматургијом подразумева „систем изражајних средстава и начина реализације драмске радње у делима музичко-сценског жанра” (Келдыш, 1974). У концептуализацији појма Келдиш се позива на текстове других аутора који откривају основне принципе музичке драматургије, са акцентом на средства музичко-драмског израза и музичког развоја у сценској реализацији опере, али у којима, нажалост, такође изостају прецизне дефиниције самог појма *музичке драматургије* (Друскин, 1952; Јарустовский, 1952, 1971; Ферман, 1961).

У разради њених основа очигледан је комплексан приступ који подразумева шири смисаони концепт и различите манифестације, у зависности од аспекта истраживања. Управо према том критеријуму, кроз преглед претходних истраживања, Татјана Шак (Шак, Татьяна Федоровна) (Шак, 2003: 7) систематизује концепт музичке драматургије као:

1. реализацију идејно-уметничке концепције дела (Ферман),
 2. начин процесуалне организације дела на основи:
 - 2.1. развоја сужеа и ликова (Бобровски, Дмитрев, Чернова, Јарустовски),
 2. 2. образовања теме или тематског развоја (Ливанова, Скребков, Медушевски)
- и као

3. систем музичко-изражајних средстава и начина реализације драмске радње (Келдыш).

Самим раздвајањем Келдиша од Фермана (Ферман, Валентин Едуардович) и Јарустовског (*Ярустовский, Борис Михайлович*), те изостављањем Друскина (Друскин, Михаил Семёнович) из аналитичког фокуса, ауторка запада у антиномију, превидевши концепт Келдишеве дефиниције из наведених извора. У трагању за прецизнијом и сврсисходнијом поделом, ослонац смо потражили у Келдишевом приступу, који у своју идејну орбиту укључује тезу Валентине Конен (Конен, Валентина Джозефовна) о настанку и реализацији идеје „драме *кроз* музику”, и то путем тежње очувања позоришне драматургије у неповредивом виду унутар оперског спектакла, што је „довело до разрађивања нових изражајних средстава у реализацији идеје драме – оних који су постали основа управо оперске драматургије, ... основа управо музичке слике, а не поетске”, уз наглашену улогу конфликта (Конен, 1975: 100).

Типу дефиниције музичке драматургије као „музичких средстава и техника за сценску реализацију драме” који заступа Евгениј Акулов (Акулов, 1978), свакако припадају и концепт Татјане Попове (Попова, Татьяна Васильевна) о драматургији као „карактеру развоја музичког садржаја, који се одвија у тесној, нераскидивој вези са драмском (а такође и сценском) радњом” (Попова, 1954: 353), али и гледиште Бориса Асафјева (Асафьев, Борис Владимирович) на „драматургију у целини, као мајсторство, које је овладало способношћу за расподељивањем средстава израза у складу са законитостима људског доживљаја ... испољавања конфликта људске психе у складу са законитостима драматургије као уметности која укључује емоције гледалаца-слушалаца јасним сликањем људских страсти” (Асафьев, 1954а: 62). Сличан став износи и В. Бобровски (Бобровский, Виктор Петрович) који драматургију схвата као „организовани... процес компарације и развоја реализованих у музици врста музичког израза и психолошких стања” (Бобровский, 1972: 114). Касније аутор разрађује и употпуњује дефиницију као „план и линију развоја одређену квантитативним и квалитативним принципима, те разним формама њиховог комбиновања, у циљу реализације уметничке идеје” (Бобровский, 1978: 77). Очигледно је да музичко-изражајна средства иманентно поседују потенцијал како за музичко-драмску

логику засновану на конфликту ситуација и догађаја у функцији спољашњег плана радње, али и за психолошку реакцију, тј. душевно стање – као унутрашњег плана радње.

Одређивање концепта музичке драматургије који поред изражајних средстава укључује и форму, чини други тип дефинисања појма, међу којим посебно издвајамо тезу С. Скробкова (Скробков, Сергей Сергеевич) да „тематски развој средствима музичког језика и изградње форме дела можемо генерализовати у веома широк и садржајан концепт музичке драматургије дела” (Скробков, 1973: 20), уз битан елемент конфликтности. Теорији Кабалевског (Дмитрий Борисович *Кабалевский*) да „учење о музичкој драматургији треба да постане теорија која разматра музику у јединству њене форме и садржаја” (Чернова, 1984: 6), блиска је концепција Очеретовскаје (Очеретовская, Неонила Леонидовна), која, полазећи од „правилног убрајања драматуршких законитости у координате садржаја и форме” (Очеретовская, 1985: 38), те драматургије као „система сликовито-семантичких односа музичке целине”, музичку драматургију означава у два правца: као „семантичку синтаксу – смисаону конструкцију дела, са моделирањем на његовом садржајном нивоу односа”, и, као „аспект музичке обликотворности, ... повезан са реализацијом уопштено-уметничком, уметничко-интонационом и конструктивном идејом, [уз] индивидуално непоновљиве црте музичког развоја” (Очеретовская, 1985: 39-40). Очеретовскаја добро запажа „неправилну позицију неких аутора, ... [који] индивидуално интерпретирају као опште, апсолутизујући неки конкретан тип идентификујући га са схватањем драматургије у целини” (Очеретовская, 1985: 38). И док се истраживање Ручевскаје (Ручьевская, Екатерина Александровна), према речима саме ауторке бави „вербалном (сценском – М. М.) драматургијом и општим планом развоја музичке драматургије и музичке форме” (Ручьевская, 2002: 141), Ливанова (Ливанова, Тамара Николаевна) ће драматургију одредити једнозначно као „принцип образовања теме и развоја” (Ливанова, 1948: 5), такође уз конфликтност као значајан елемент музичке драматургије.

Трећа група дефиниција апсорбује претходне, подразумевајући шире и прецизније нормативе који обележавају комплетну природу и контекст музичке драматургије, ослањајући се на логику и корелацију музике и драме у јединству садржаја: музичко-изражајних средстава и форме у циљу реализације драме. Под

појмом музичке драматургије Л. Павловна (Казанцева, Людмила Павловна) „подразумева музичку реализацију спољашњег и унутрашњег плана радње: сижеа, тока догађаја, процеса преживљавања, ауторских коментара итд.” (ред. Коловский, 1988: 319). Управо у једноставности овог школског примера дефиниције преузетог из уџбеника садржан је базични смисао самог појма. Т. Чернова (Чернова, Татьяна Юрьевна) у ужем смислу музичку драматургију тумачи као „целовити, завршени процес развоја који се одликује напетом и интензивном сликом ..., са конфликтом као покретачком снагом”, док у ширем смислу у њој види „садржај и форму, сликовити систем, процес и архитектонику, 'податке' и 'принцип'” (Чернова, 1984: 3–15). Иако једна од интерпретација Чернове мапира драматургију као „симфонизацију оперског жанра”, она ће драматургију дефинисати као „поглед на драму изнутра”, као „систем структурних принципа, који карактеришу драму као модел дела” (Чернова, 1984: 15–36). Кренувши од привидно баналног схватања драматургије као „креирања, стварања драме”, Чернова компарацијом термина са сонатном формом и сонатношћу, рондом и „рондалношћу”, те с удаљеним појмовима хирургије и металургије – долази до дефиниције музичке драматургије са ширим увидом и смислом – „као начина (*система принципа и средстава*) *конструкције музичког дела у драмској врсти*”, те алтернативних назива: „музичко-драмска 'поетика' и 'техника'” (Чернова, 1984: 36).

Са сличног становишта полази Карл Далхаус (Carl Dahlhaus) који израз „драматургија” дословно интерпретира као „'произвођење' и 'извршење' драме”, док теорију види као „легитимацију поетских принципа” (Dahlhaus, 2005: 2). Аутор даље закључује да „драматургија обухвата три посебне, али блиско повезане области: примену, теорију и проверу ваљаности” (Ibid.: 74–79). С друге стране Б. Плотников (Boris Plotnikov) наводи да се „идеја музичке драматургије свакоме чини јасна... али да за њу не постоји једнострана дефиниција” (2007: 1). Међутим, Р. Дин (Robert Dean) закључује да „се префиксом 'музичка' једноставно одвајају елементи код којих се драматуршке функције заокружују музиком од оних код којих то није случај” (Dean, 2010: 1).

И поред тога што је у домаћој литератури значајна пажња поклоњена музичко-сценским делима, теоријски радова посвећени сâмом појму музичке

драматургије изостају. Према нашем досадашњем увиду, дефиницију појма поставља само једна ауторка – Соња Маринковић, која, пишући о драматургији форме из визуре спреге драматуршких решења и музичког језика наводи да се „о музичкој драматургији ... говори као о скупу карактеристичних музичких решења у служби драме и њених базичних начела” (Маринковић, 2007: 36).

Претпоставку нашем истраживању у дисертацији чинио је, дакле, низ корака учињених у правцу дефинисања теоријског одређења концепта музичке драматургије.

У овом раду ће појам музичке драматургије бити схваћен у смислу уметничке теорије изградње композиције, која, у зависности од жанра и стила, укључује разноврсне, треба нагласити – *музичке* законитости, принципе, облике, музичко-изражајна средства и технике за реализацију драмског садржаја и израза, са значајном улогом конфликта као активног драматуршког чиниоца.

1. 3. Стилски контекст и Коњовићев однос према традицији

У приступу централној теми рада, искристалисало се још неколико питања, кључних за разумевање ширег историјско-уметничког и стилског контекста у коме је Коњовић обликовао своју музичко-драматуршку поетику.

Музичку драму *Коштана* Коњовић је завршио почетком четврте деценије XX века, прецизније 1931. године⁶, у време у коме је европска уметничка музика у својој еволуцији већ увелико била освојила и фиксирала читав комплекс савремених хармонских средстава и композиционих техника. Ради се о особеном историјском тренутку не само европске, већ и српске уметничке музике,⁷ са низом

⁶ Верзија клавирског извода који смо користили у раду штампана је у издању Државног издавачког завода Југославије 1946. године, док је оркестарска партитура издање Удружења композитора Србије из 1968. године.

⁷ Према схватању К. Томашевић, „прецизно одређење етничких граница појма ‘српска музика’ прво је у групи питања по којима у досадашњој музиколошкој пракси није успостављен консензус”. У том смислу, неопходно је сагледати везу са родним тлом, али и „читав ланац питања везан за етничке и географске границе појма”. Потребно је да „се узме у обзир композиторово лично осећање националне припадности... с обзиром на југословенство као етничку одредницу”, као и гледиште да су „услед међунационалне и међународне динамике кретања стваралаца” српску музику развијали и „композитори несрпске националности...”, али и да се она развијала „ван свог матичног етно-географског простора” (Томашевић, 2003: 19–21). Последњој групи композитора припада и Коњовић, који свој радни и стваралачки век у периоду од 1921–1939. године остварује у Загребу, затим Осијеку, Сплиту, Новом Саду, поново Загребу, из чега закључујемо да је *Коштана*

противречности и супротстављених стилских тенденција. Према речима К. Томашевић, српска музика тог доба, „стилски поливалентна, саткана од неколико полифоних генерацијских и стилских токова, изложена авангардним ударима младих повратника из Прага и заокретом ка традицији... [других] стваралаца” (Томашевић, 2003: 22), остварује значајне резултате у сустизању актуелних европских токова. У таквим, сложеним историјским условима епохе, Коњовић се стваралачки опредељује за традицију као полазиште сопственом поступном стилском путу, тежећи осавремењивању наслеђених оквира Мокрањчевог доба у правцу освајања, па и проширења изражајних средстава позног романтизма елементима импресионистичког и експресионистичког говора. Полазећи и у хармонском погледу од Мокрањца као непосредног претходника и узора, композитор се лагано, али сигурно отискивао од Мокрањчевих решења, идући корацима напред „ка новим обалама”. У Коњовићевом случају, те „нове обале” имале су смисао освајања модернистичке поетике. С друге стране, као поборник идеје о модерном музичком *реализму* музичке драме, Коњовић је свој стилски пут поступно градио, нашавши централно полазиште и узоре у „славенским композиторима источне оријентације”, о којима је с пијететом и писао (Коњовић 1947: 117–125).

Полазећи од хипотезе да је хармонска компонента један од најважнијих елемената Коњовићевог стваралачког израза, током рада на дисертацији било је неопходно да управо анализом хармонских елемената композиторовог говора прецизно утврдимо средства и вокабулар, односно хармонски потенцијал сложене оперске поетике композитора.

Посебну пажњу привукли су нам аналитички резултати везани за однос фолкорних и не-фолклорних епизода музичке драме. Према мишљењу Биљане Буловић, „велика је разлика у хармонском језику оних оперских одломака у којима су обрађени фолклорни цитати или су у питању оригиналне Коњовићеве мелодије, писане у фолклорном духу, од оних у којима се фолклор директно не

као музички печат живота јужне Србије, добрим делом била компонована ван граница српске државе пре уједињења (1918). Међутим, објективан став врсног мелографа према звуку, тону, а опет дубоко интиман однос према традицији, народној песми, тематици и атмосфери Станковићеве драме *Коштана*, довели су Војвођанина, Србина, Југословена и космополиту П. Коњовића до компоновања модерног оперског дела, у светлу развоја српске (али и југословенске) националне музичке школе, уметности и културе (Томашевић, 2014: 73–94).

појављује” (Буловић, 1998: 150). Премиса о суштинској разлици између избора хармонских средстава при стилизацији народних песама и изразито дисонантнијег хармонског језика коришћеног у не-фолкорним епизодама опере налази утемељење у поларизацији *лирског* и *драмског* принципа; при томе, народна песма репрезентује лирску димензију, док драмска добија пуну афирмацију у речитативним епизодама драматуршких сегмената високог психолошког набоја. Овај феномен различитости и двојаког хармонског промишљања резултат је разлике између фолклорне линије и осталих епизода прокомпоноване радње, с циљем стварања атмосфере или емоционалних нијансирања која у таласима воде ка локалним кулминацијама високог драмског интензитета. Сматрамо оправданим запажање руског музиколога Гозенпуда (Гозенпуд, Абрам Акимович) да је опера „ако не у већој, онда не ни у мањој мери, неголи трагедија или комедија, – драматургија карактера”, те да „њиховом откривању треба да служи развој сижеа, чак и онда, када спољна радња има веома битну улогу” (ред. Тюлин, 1975: 19). С тим у вези, зар на богатој палети музичко-изражајних средстава, није управо хармонија та, која је, поред вокалног израза, примарно експресивно средство формирања и еволуције драмских карактера, али и сукоба и сценских дешавања, креирања драмске и емоционалне атмосфере и сликања тананих нијанси душевних преживљавања ликова, амбијента у откривању садржаја текста и скривеног подтекста?

Коњовићева хармонизација народних песама и игара директно је утемељена на традицији Мокрањчевих средстава и поступака као и начина обраде фолклорне материје. Хармонски језик композитора у песмама представља тек корак напред у савремени простор фолклорног израза са недвосмисленом везом и израстањем из Мокрањчевих узора кодираних у руковетима. Како наводи Дејан Деспић, народне мелодије су „са својим тонским (и што је нарочито битно – дијатонским), те и лествично-тоналним обележјима, ... условиле – као, уосталом, и код других стваралаца националних 'школа' у 19. веку – и одређена ограничења хармонског језика” (Деспић, 1999: 151), која ће очигледно утицати и на Коњовића, као Мокрањчевог непосредног наследника и настављача традиције. Наиме, Деспићево схватање да је Мокрањац „утврдио својеврсну норму хармонизације нашег фолклора” или С. Христића, да је „поставио неку врсту хармонског

система” (Деспих, 1999: 157), очигледно је исправно, будући да је Коњовић, објективно могавши да подвргне обраду песме већем степену хроматизације и смелијим хармонским искорацима ка савременијем приступу, – у ствари прихватио и надградио Мокрањчев „систем” уз умерену еволуцију хармонских средстава контролисану подстицајним фолклорним импулсима и тежњом за очувањем народног призвука. Појединачна хармонска решења у песмама, особености хармонизације и композициони обрасци биће обрађени у посебним поглављима, док ће необично сложена и разноврсна проблематика стилске индивидуалности хармонског језика ван формалних оквира песме бити систематизована помоћу методолошки најраспрострањенијег, универзалног принципа „од једноставног ка сложеном”.

1. 4. Структура дисертације

У својој финалној форми, дисертација посвећена хармонском језику у функцији музичке драматургије у опери *Коштана* Петра Коњовића састоји се од укупно седам поглавља, као и од прилога донетих у Анексу.

Након овог почетног, уводног поглавља, где смо одредили циљеве рада и указали на методолошка и теоријска полазишта, у првом поглављу фокус наше пажње биће на хармонском језику у песмама фолклорне провенијенције. Посебно ће у уводним разматрањима бити размотрен Коњовићев однос према Мокрањчевој традицији (2.1.), фолклору, народној песми и уметничком стваралаштву (2.2.) након чега ће уследити расправа о хармонско-драматуршким карактеристикама Коштаниних песама (2.3, 2.4), хорских нумера (2.5, 2.6) и песама других кључних ликова драме – Хаци-Томе и Алила (2.7).

Централни хармонско-аналитички допринос дисертације биће изложен у наредном поглављу, посвећеном хармонском језику у функцији драматургије (3). Аспектима дијатонике (3.1.) и модалности (3.2), специфичним фолклорним лествицама (3.3.), феноменима прожимања дура и мола (3.4), хроматици (3.5) и модулацијама (3.6), као и целостепености (3.7) и хармонском колоризму (3.8), посветићемо овде минуциозну пажњу.

Наредно поглавље (4) осветлиће спрегу хармонског језика и лајтмотивског материјала, као и принципа композиторовог драматуршког рада са мотивима

(4.1). Темељним увидом у одлике кључних мотива, определили смо се да систематизујемо и допунимо досадашње погледе, те ћемо размотрити лајтмотив лепоте и животне радости (4.2), лајтмотив весела (4.3), судбине (4.5), туге (4.5), Хаци-Томе (4.6), конфликта (4.7) и Полицаје (4.8).

Још о једном, веома значајном питању за пуно разумевање стваралачке поетике Петра Коњовића – вокалном говору, биће детаљно речи у петом поглављу (5). Најзад, уочи закључних разматрања (7), шесто поглавље ће донети прилог – студију случаја, о знаменитој „Великој чочечкој игри” као маестрално реализованој, у духу модерних оперских решења конципираној жанр-сцени (6, 6.1, 6.2, 6.3).

Дисертацију заокружује сажети прилог у Анексу (8) – Исправке клавирског извода (8.1), где смо, узимајући у обзир партитуру, спровели коректуру клавирског извода опере.

2. ХАРМОНСКИ ЈЕЗИК У ПЕСМАМА ФОЛКЛОРНЕ ПРОВЕНИЈЕНЦИЈЕ

*У певању је садржан и драматизам и сценичност,
и све, што се захтева од опере.
(Римски-Корсаков, 1936: 159)*

2. 1. Однос према Ст. Ст. Мокрањцу

Коњовић је према Мокрањцу – као човеку, уметнику-ствараоцу гајио најдубље и најискреније поштовање. Какав је био Коњовићев однос према Мокрањцу говори нам чињеница да је „најзначајнији Мокрањчев биограф [био управо] Петар Коњовић” (Маринковић, Цветковић, 2014: 21). У једном од текстова, сведочећи о Мокрањчевом значају за српску музичку културу, Коњовић тврди да „српски музичар стваралац, ма колико био самосвојан, не може другим него путем продуховљавања онога што је у српском народном музичком стварању открио Стеван Мокрањац” (Коњовић, 1947: 15). Говорећи даље у духу музичког национализма о задацима уметника и уметничке музике, Коњовић види „духовну вредност уметничке музике”, која се постиже ако „уметник плоди свој дух најбољим и најсадржајнијим звучним семеном што га је створио простонародни српски човек. Само истински уметник”, сведочи даље Коњовић, – „може и уме да осети дах и дух земље којим дише његов народ, народ у коме је он поникао” (Ibid.: 16). „По чему се издваја Мокрањац?”, – пита се Коњовић. Одговор проналази у Мокрањчевој „нарочитој способности да из масе фолклорног материјала одабере оно што је типично...[,] што уме да свој материјал органски слије. Да стилизује. Да и кроз вокалне облике испољи јасан начин музичког мишљења, какав не може бити другачији... ни при већим и чисто инструменталним облицима... [да би се материја у свом] логичном разабрању, њеном рашчлањивању и развијању... слила у целину форме” (Коњовић, 1965: 87). Управо овде, на линији вокалног стваралаштва, налазимо непосредну везу између двојице композитора. Мокрањац је искључиво вокални композитор, док Коњовић живописну звучну тканину свог вокалног и инструменталног парта заснива на вокалним импулсима људског гласа и принципу мелодизације говора, као сопственом стваралачком креду. Резултат је исти: обојици композитора су „израз

и облик народне музике... рођени, такорећи матерински језик” (Коњовић, 1947: 41), који чува фолклорну „снагу и чар непатвореног, оригиналног, вредног и формално и по садржини” (Ibid.: 30).

У сфери световне музике, Мокрањчеве *Руковети* Коњовић сматра изузетно вредним делом, оствареним синтезом народног духа и Мокрањчеве хармонско-драматуршке инвенције у циљу снажног израза. Посвећујући руковетима темељну аналитичку пажњу, Коњовић проучава Мокрањчев стил, психолошку карактеризацију и композициону технику обраде аутентичног фолклорног материјала (Коњовић, 1965: 87–171). Појашњење њиховог непроцењивог значаја даје нам Миленко Живковић тумачећи да „у целокупној нашој музичкој литератури, не само српској него добрим делом и оној код осталих југословенских народа, нема дела које је било од тако пресудног утицаја на развој наше музике и дубље продрло у широке народне слојеве” (Живковић, 1957: 26). Осим тога, „Мокрањчева концепција руковети снажно је утицала и на савременике... и на наследнике”, као уосталом „пребогата ризница... тематске инспирације”, укључујући и тематске везе са Коњовићевом симфонијом у це-молу – првом симфонијом у српској историји музике (Маринковић, Цветковић, 2014: 18–20). У том смислу, као најбитније особине руковети В. Вучковић и П. Бингулац наводе: строги избор најлепших песама као израз народног осећања краја из кога потичу, затим њихово груписање према сродности, садржају и стилском јединству, повезивање у јединствену целину са контрастима брзих и лаганих песама, уметничку обраду која у циљу очувања оригиналности фолклорног духа не захвата мелодију, уз свеже хармоније, ритмове и полифону обраду, те прожимање појединих песама деловима других. Наведене особине руковети заједно са уоченом психолошком обрадом текста садржаја песме и његовом узрочно-последичном рефлексijом на музику, представљале су, за то време, виши ниво обраде фолклорног материјала (упор. Бингулац: 1988: 104–105; Вучковић: 1955: 143).

Поштовање уметничке вредности Мокрањчевог дела Коњовић ће недвосмислено потврдити у у свом оперском бисеру – *Коштани*, обрадом песме *Море, на сред села* чиме указује не само на реминисценцију и везивну нит двојице композитора, већ и на својеврсни *hommage* Мокрањчевој уметности. Наиме,

свестан улоге коју је Мокрањац одиграо у националној историји музике, Коњовић му се с пијететом који никада није скривао (иако се можда некад критички осврнуо на нека од Мокрањчевих остварења), на извештајан начин одужује коришћењем прве песме VIII руковети у својој музичкој драми. Према мишљењу П. Бингулаца, то је „славна песма и једна је од оних песама које су из *Руковети* опет ушле у народ” (Бингулац, 1988: 114), док је значај ове руковети за Мокрањаца верно илустрован чињеницом о њеним извођењима приликом композиторских путовања у Русији и Немачкој. Свакако да је у извесном смислу и мери, коришћење народне песме имало надахњујућу снагу за Коњовића, не само због свог фолклорног порекла и ефектног израза, већ и саме чињенице да цитира њему блиског и драгог претходника, – родоначелника српске националне музичке мисли.

2. 2. Фолклор, народна песма и уметничко стваралаштво

Круг питања која се односе на проблем синтезе народне и уметничке музике свакако је на лествици приоритета националне музиколошке и теоријске мисли један од најважнијих. „Саживљеност с фолклором у уметничкој музици, – пише Коњовић, – [је] једна битна, психолошка и логична, изражајна манифестација креативности уметничког духа” (Коњовић, 1947: 26). Међутим, и у непроцењивом благу те вишевековне фолклорне ризнице народних карактера и идеала, Коњовић упозорава да постоје велике квалитативне разлике и да „све што се зове фолклор... није једно и исто ни по чистоти, ни по вредности, ни по количини. Фолклор, – према Коњовићим речима, – има важности само уколико је чист, уколико је задржао неизопачене вредности својих музикалних особина, које су настале негде у патријархалној примитивности, спонтано, без намене, без тенденце, просто, као психолошка манифестација чврсто уграђене једноставности човека из пука” (Коњовић: 1947: 30). Да би активна уметничка реакција и трансформација народне музике у уметничку била природна и успела И. Земцовски (Земцовский, Изалий Иосифович) с увереношћу тврди да „без комуникације с народом (нарочито током фолклорних експедиција, у којима многи млади композитори учествују...), без директне слушне перцепције народне песме (не из књиге, већ ’натуралистички’, у селу, из прве руке!) не би настала

нова стваралачка тенденција...” (Земцовский, 1971: 214). Као истински представник нашег тла, Петар Коњовић је савршено добро разумео и доживљавао народну музику са којом се сродно и проникнуо у њу, пре свега у циклусу соло-песама *Моја земља*. У концепту велике народне музичке драме *Коштана*, као композиције високо уметничког идеала, касније признате и изван наших граница, Коњовић, сасвим логично, инспирисан фолклором у народној песми која исијава многе детаље и дубину народног духа јужне Србије, проналази потребно изражајно богатство и стваралачки импулс за изградњу широких народних музичко-драмских слика. Обрадом песама, кроз цитат или стилизацију Коњовић даје виши вид надградње, даје им уметничко-уопштени смисао, бирајући оне народне мотиве који „обликом и садржином претстављају стварнију, вишу вредност” (Коњовић: 1947: 30), а истовремене подесне за инкорпорацију у музичко-драмско дело. Применом песме као музичко-изражајног жанровског средстава карактеризује се централни лик опере који, – како пише Б. Јарустовски, – „и сам учествујући у различитим сценама, треба да се мења и, према томе, не може бити потпуно окарактерисан једном, чак и најсрећнијом вокалном нумером” (Јарустовский: 1953: 119–120). С друге стране, разумљиво је и природно да се Коњовић, сходно локалном колориту и садржају који дочарава, обрати националном фолклорном жанру песама и игара јужне Србије. Жанр песме у Коњовићевој опери одиграо је значајну улогу у формирању својеврсног облика врањанске музичке фреске. О стилу и вредности дела говори Коњовићев савременик и други велики композитор српске музике Милоје Милојевић: „Коњовић је у *Коштани*... успео да постави нов стил у нашем оперском стварању, на бази севдаха, али подигнутог до највиших уметничких сфера. Тај високи артизам националног (севдалијског) тона у Коштани је тековина од неоцењиве вредности” (Милојевић, 1933: 78).

Коњовић у *Коштани* развија реализам Мокрањчеве уметничке мисли⁸ до нивоа стваралачког метода, одражавајући музиком народни живот, карактеристичне црте и душу људи, национално биће и идентитет. Значајну улогу у решавању проблема народности и локалног колорита, слика народног живота у преплетним драмским интересима, али и архитектонске композиције опере,

⁸ О чему пишу Вучковић, Живковић, Бингулац и др.

одиграла је управо народна песма. Управо применом и третманом песме, Коњовић конструише позицију Коштаниног лика који поставља у центар оперског дискурса. Она је драматуршки центар опере. Од ње се, као од покретачког импулса, кроз паралелне односе на линији Коштана – Стојан, Коштана – Хаџи-Тома и коначно Коштана – Митке, – радња развија, све до главне кулминације у петој слици (*Пијано јутро*), одакле следи расплет драме. Коштанино израстање из народне врањанске песме кроз тип вокалне интерпретације „певања у певању”, Коњовић композиционо поставља у својеврсној градацији и динамизацији њене драмске улоге. На који начин? У првој слици експозиција лика кроз песму *Дуде, мори, Дуде* дата је само звучно, иза сцене, да о њој говоре други актери опере. Песме *Јоване, сине, Јоване, Зашто Сике, зашто* и *Стамено, мори, Стамено* у другој, те *На сред села* у трећој слици, – представљају Коштану и остале ликове „постајући неодвојив део психолошког и драмског развоја” (Пић, 2007: 101–102). Наредна песма *Три пут ти чукна* као Коштанин избор у наставку увесељавања старог хаџије представља врањанску Кармен, заводљиву, страствену, пуну емотивног набоја, која изазива фаталне последице по мушки корпус актера на сцени, док песма *Девет година мина* доводи до драмског преокрета и суноврата ка трагичној судбини, где ће Коштана платити данак свом лепом гласу, лицу и лепоти која опија.

2. 3. Драматуршко значење Коштанине песме и гласа

Иако је *Коштана* Борисава Станковића његов узор, Коњовић је сматрао да је са тринаест „неодмерено изабраних песама ... бачена у позадину и ... затрапана фолклором” (Коњовић: 1947: 111). Зато композитор хероини свог оперског дела поверава музичко-драматуршки добро изабраних и ефектних седам песама, које интегрише у све слике осим у четврту (*У кућерку Коштанином*), коју конципира као речитативно-ариозно продубљивање њеног психолошког стања и душевног преживљавања. У разматрању драматургије и конкретног смисаоног значаја форме Коштаниних песама у Коњовићевој музичкој драми полазимо од лика Коштане – циганске певачице, која песме изводи по наруџбини представника вишег хаџијског друштвеног слоја. Управо је то један од драматуршких кључева повезивања Коштаниних песама са драмским током, када Коштана уз истакнути

сценски наступ изводи песму изазвану током радње у коју је органски увезена. Поред тога, „Коштана је у драми поистовећена са својим гласом – симболом лепоте и младости” (Stamatović: 2002: 81). Зато њен глас и лепота, поред лирске улоге стварања атмосфере и дочаравања локалног колорита, имају очигледну каузалну функцију емотивно-драмских реакција других јунака опере: Стојана, Миткета и Хаци-Томе⁹. Као својеврсни чинилац драмског карактера њеног лика, али и снажан подстицај и покретач даље радње, – о томе сведочи и сам композитор, – „... мотив песме, постаје трагичан мотив жала за животом и радостима, и он се као такав рефлектује [на остале ликове,] нарочито у односу према другом главном лицу, Митки” (Коњовић: 1947: 109). Уосталом и теорија драме указује да је важност лика и његова карактеризација у директној спреси, зависности од „последнице његових деловања на драмски ток” (Zečević, 2008: 379). На овај начин, захваљујући описаном специфичном драматуршком принципу, велики број песама као својеврсних „нумера” током Коњовићеве музичке драме не доводи до мозаичности форме, већ има тачно намењену драмску улогу са битним акцентима, коју, рекло би се, само мајстор сцене, врстан драматург колико и музичар – Петар Коњовић може остварити.

2. 4. Хармонско-драматуршке карактеристике Коштаниних песама

Експозиција Коштаниног лика полази од прве слике опере где се са Коштаном упознајемо посредно, кроз забринути разговор сестара о брату који је са осталима „због Коштане погубио главу”. Као одговор долази љубавна песма посвећена Коштани у Стојановом извођењу прве строфе од 8 тактова: *Дуде мори, Дуде* (3/4, где је само други такт 4/4) преузета из циклуса *Моја земља*, коју налазимо и код Станковића (други чин). Интегрисање у музички ток спроводи се по описаном узрочно-драматуршком кључу појаве песме којом композитор истовремено представља (иза сцене) Стојанову љубав према Коштани. У другом слоју као својеврсном контрапункту песми наставља се речитативни забринути сестрински разговор кроз који се упознајемо са Коштаном („Благо њој! Песме јој певају, песмом она њима живот слади! Цео јој живот песма!”). Након прве строфе,

⁹ Мада након песме *Јоване сине* делује емотивно-психолошки (не драмски!) и на женске ликове – Магду, тако што је расплакала, у првом реду начином извођења песме, а тек онда избором, садржајем песме, о чему пише И. Стаматовић.

сестрински дијалог (у трајању од шест тактова) води у другу строфу од дванаест тактова коју изводи Коштана: *Дома сам ти туго*.

Песма је у е-еолском модусу са препознатљивим модалним контекстом молске доминанте, где прва строфа завршава на II^6_5 , а друга на VII^6_5 али на тоничном педалу и у хармонском сукобу са тоником у деоници солисте. Отворени завршеци строфа управо су у функцији избегавања заокружених музичких целина, што је у складу са претходно поменутом тежњом ка непрекидном развоју драмског тока. Импресионистички призвук прозилази из модалне обојености мелодијског сола песме и вертикалних последица у хармонском ткиву, са истакнутом улогом харфе и типично импресионистичком динамиком *piano*. Мелодија песме се у прва четири такта (!) одвија у уском опсегу трихорда (це–де–е) али снажног експресивног потенцијала који не допушта перцептивни утисак скучености, већ, чини се, представља језгро емотивне чежње, лиричности и нежне љубави заљубљених протагониста, које ће кроз развој проширити обим мелодије до интервала октаве. У Станиној солистичкој деоници из другог слоја драмско-музичког тока, јавља се привид дурског рода истоименог тоналног центра – тон гис – али он чини додату сексту у акорду меланхоличне молске доминанте. Дисонантност бива појачана сукцесивним тритонусним интервалом (гис–де) као асоцијативно-психолошки конфликтним елементом који указује на душевно стање и узнемиреност солисте.

Пример 1 (*Ускрс у кући Хаџи-Томе*, 7/23)

e-eolski: VI

Stana
Da, e-to vi-diš! A e-no i pu-ške ba-ca-ju

Stojan
Du - de, be - lo Du - de,

(Puška za scenom)

pp espr. fpp

d (6) VI

Vaska
Oh, Vaska blago njoj! Pesme joj po - ju, pesmom o-na
Ni-šta se ne boj!

Stojan
do - ma li si, Du - de, sa - ma li si, oj - -

fpp p fz

VI 7 II⁶ (14) Cor. 6 II³ Bcl.

Коштанина наредна песма *Јоване, сине, Јоване* (3/4 + 3/8) као стилизација фолклорне мелодије на народни текст, осим карактеризације лика кроз оцртавање страха, осећајности, додатно симболизује будућу трагику њене судбине. Три двостиха повезана двотактним наративима описану песму сврставају на ниво приче-песме, а избор, садржај али и сама изражајност извођења песме, који су Магду нагнали на плач, осликавају Коштану као емотивно, нежно биће. Чврсту везу драмске радње са музиком композитор у овој песми на несвакидашњи начин „остварује кроз смењивање наративног и аутентичног начина интерпретације песме” (Томашевић-Јовановић, 1983: 62). Описана симетрија 2+4, 2+4, 2+4, али и начин интерпретације, артикулациона и динамичка компонента сведоче о високом степену уметничког превођења особености народне песме у нов, драматуршки

карактер. Разграната мелодија местимично прожета прекомерном секундом као специфичним обележјем нашег фолклора, са снажним лирским експресивним акцентима узлазних интервала: мале и велике сексте, те мале септима, постепено се шири долазећи до опсега велике ноне: ес₁–еф₂.

С друге стране, Коњовићева уметничка стилизација од почетка до краја песме укључује примену доследне хетерометрије у доследном смењивању 3/4 и 3/8 метра. Описани метрички принцип представља снажну компоненту композиторове музичке драматургије, где кроз психолошки третман и обраду текста–тужбалице стиховни шестерац сваког наративног дела дели на 3 слога у 3/4 и три слога у 3/8 убрзавајући тим поступком увођење у песму. Осмерац песменог дела дели се на пет слогова у 3/4 и три слога у 3/8, илуструјући садржај песме–тужбалице: чемер, јад, очај оца, мајке и сестре, те њихов плач за „закланам” Јованом. Ефектност примењене хетерометрије доприноси логичнијем излагању жалобног текста, указујући на очигледно директну спрегу метрике са садржајем текста, што јесте одраз реалистичке оперске драматургије Петра Коњовића.

Прича-песма „израста” из претходне тоналне неодређености музичког тока чиме њена појава додатно добија на снази. Песму *Јоване, сине, Јоване* одликује смењивање лидијског дурмола и балканског мола на лествичној основи ас тоналног центра, док трећи двостих протиче у ес-балканском молу са препознатљивим хармонским последицама велике сексте.¹⁰ Сазвучја d^7_{54} (т. 17) и d^5_{42} (т. 19) Б. Буловић тумачи као кумулусно сазвучје тонике и доминанте (Буловић, 1988: 231), а једно од могућих тумачења је и обртај квартног четворозвука на другом ступњу (т. 17), односно квинтног четворозвука на тоници (т. 19). У том смислу мелодија солисте у т. 17 управо доноси други ступањ, односно први ступањ у т. 19 истичући их као могуће темеље за наслојавање. Предност ипак дајемо тумачењу ових сазвучја као „неутралних акорада” (Mosusova, 1971: 162) на доминанти, у првом реду због басовог тона на V ступњу

¹⁰ Тумачење акорда II ступња примењено овде (т. 3, 5 примера) односи се на специфични акорд који произилази из грађе оријенталне лествице на којој је заснована мелодија песме. Ради се о II ступњу лидијског дурмола који ћемо обележавати ознаком Π_{LDM} , док ћемо ознаком Π_{BM} обележавати II ступањ балканског мола (у т. 17–18) како бисмо их разликовали од акордских структура доминантине доминанте којима тонски номинално одговарају.

и његовог традиционалног, индикативног покрета у први ступањ који непосредно следи.¹¹ Интересантно је да основна хармонска средства изражавања у песми чине прекомерни трозвук III ступња и тврдоумањени или мали дурски четворозвук на II ступњу било у функцији II_{LDM}, II_{BM} или DD који својом дисонантношћу изражавају психолошку напетост и жалобну атмосферу песме-тужбалице. Управо ова два акорда током опере композитор функционализује у смислу подвлачења тешких, драматичних стања јунака опере, конфликтних унутарњих раздора и душевног немира.

Пример 2 (Воденица у селу Собина, т. 9/108)

¹¹ Поменути акорди представљају доминанту, а обележени су малим словом јер вођица изостаје у околној текстури, док је у т. 14 слично сазвучје обележено као D⁷₅₄ због непосредне појаве вођице у претходном акорду. Напоменимо и то да је последњи акорд у т. 15 протумачен као четворозвучна форма целостепене доминанте са дисалтерованом квинтом.

Koššana

I maj - ka plakala: „Jo - va - ne, si - ne, Jo - va - ne, ti si mi jagnje

pp

III⁶ DD⁷ III⁶ D⁷ DD²⁷ s(6)⁷ t (6) DD⁷ III DD^{7 2} II^b DD⁶ (i)

Koššana

pp

pp espress. pp ppp

III⁶ D⁷ DD⁵ III II⁷ DD⁺ CD DD⁶ es: III⁶ II⁷ t⁷ d⁷ t II^{BM} (VI⁷) II^{BM} (D⁷)

Koššana

(uzbuđena) affect.

Ti si mi cve - ce pro - le - čno? Je li to

rall. molto

poco piu Arpa 5 gliss. sfp

Timp. marc. Fl. Ob. Cl. 3 Bassi molto sfp

d t⁷⁻⁶ II⁷ (t) DD⁷ D⁷ as: VI II⁶

Наредна песма *Зашто Сике, зашто* (такт 5/4), преузета из циклуса *Моја земља* и уграђена у оперу представља Коштанин благо провокативни избор Миткетове наруџбине жалне песме „како мог жала никуда, докле турски хат иде, никуда га нема”. Психолошко значење текстовног садржаја песме у виду брачне преваре кроз питање које представља прву строфу и латентне љубави без осећаја кривице кроз одговор „неверне жене” који представља другу, – Коштанином заносном, скоро магичном интерпретацијом („Ко да је сам ђаво у њој”), – доводи

до драмске ситуације да „Митке прилази Коштани, али га Стојан задржава љубоморан”, симболизујући моћ Коштанине песме и потоње конфликте. Миткетове реакције на Коштанину песму између строфа („Дете! Душо!”) представљају драматуршки метод кохезионе драмско-тематске нити прокомпоноване оперске радње.

Четвортактни увод „у тешким, дисонантним, како сам [композитор] каже ’штраусовским’ акордима” (Mosusova, 1971: 162) имплицира повишену експресивност и драматику појачану шлајферима као орнаменталним чиниоцима додатне изражајности. На педалу VI ступња ге-мола сукцесивна појава непотпуних сазвучја терцне структуре у укупном звуку нараста до четворозвука ге-бе-де-а на педалним тону ес, који може да се протумачи као петозвук квартног вида изградње: бе-ес-а-де-ге.¹² Са појавом сазвучја де-ге-а у наредном такту квартно-квинтни принцип изградње постаје очигледнији (као обртај сазвучја а-де-ге или ге-де-а), међутим додавање тона цис као оштре дисонанце према тону де као доминанти, доноси лидијску компоненту и препознатљиву звучност прекомерног терцкварткорда: педал ес + ге-а-цис уз једновремено трајање са разрешавајућим тоном доминанте (де) у дисонантним сукобима велике септима (ес-де; де-цис), те мале (цис-де) и велике (ге-а) секунде. Са додавањем тона бе, сазвучје кумулусно нараста до бикордалног сазвучја тонике (ге-бе-де) и доминантине доминанте (а-цис-ес), међутим, с обзиром на то да ова два акордска слоја нису регистарски одвојена те се тумачење бикорда отежава, предност у аналитичкој интерпретацији бисмо дали тек асоцијацији на петозвучни кластер оријенталног призвука ге-а-бе-цис-де на педалном тону ес, елементу који додатно потврђује лидијски дурмол. Анализом укупне звучности можемо закључити да наведена структура указује на квартну изградњу: бе-ес-а-де-ге-цис. С почетка новог такта звучност се заоштрава употребом прекомерног терцкварткорда, док реалтерацијом тона цис хармонска динамика бива благо стишана у корист асоцијације претходно поменутих неутралних акорада, конкретно D^7_{54} на педалу VI ступња. Као разрешење описаних дисонантних конфликта *fortissimo* наглашених акордских структура, у т. 4 непосредан динамички антиклимаксни

¹² Сазвучје се аналитички може схватити и као акорд квартног начина изградње: ге-де-а-ес-бе, међутим у његовој изградњи изостаје очигледност таквог интервалског наслојавања, те указана потенцијално квинтно-квартна тумачења за сада остају више теоријска.

увод у песму садржи две квинте на секундном растојању: це–ге и де–а које очигледније указују на, од почетка асоцирани, вертикални, квартно–квинтни систем конструкције: ес–а–де–ге–це (це–ге–де–а–ес).

Из хармонске вишесмислености упечатљивог увода импресионистичке и благо експресионистичке стилске провенијенције израста „мелодијски цитат напева [који] не можемо сврстати у целовиту лествичну или модалну конструкцију” (Бождаревић, 2010: 61), већ „тонски низ показује колебање између еолског, дорског модуса и фригијског молдура” (Bulović: 1988: 170) ге центра. Због мелодијске мутације у ге фригијски молдур на крају строфа, у хармонизацији долази до доминантације тонике – модулације у це-мол. Завршни акорди обе строфе имају функцију тематске заокружености са материјалом увода у песму, омогућавајући отвореним завршетком даљи развој драме без застоја.

Пример 3 (*Воденица у селу Собина*, т. 9/125)

The musical score consists of two systems. The first system is marked *GRAVE* and *ff*. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a 'Harm.' section with 'dim' and 'pp' markings. The harmonic analysis below the score shows chords: g: VI_{<v>}, 7, t, VI, D⁵, DD⁴, t, DD_{<v>}, D⁵, 7, t⁽⁶⁾, d⁴, t, d⁶.

Koššana
mu - ža da pre - va - riš, za - što, Si - ke, za - što,

II³ t³ D⁷ t espr. (VII^{b7}) D VI t

Koššana
dža - num! Mu - ža da pre - va - riš? -

sfz p
affet.

espr. *Fl.* *Cl.* *dim.*

II³ D⁷ III⁶ D^{4(t)} c:II⁶ (5)VI⁶ D⁷ t II⁶ D⁷

(Koššana zatvorila oči, da ih postepo otvara, pružajući ruke - kao da je neka sila vuče.)

Koššana
Mi - ra - laj me zo - ve, - vi - no da mu slu - žim,

Mitke *p* (zanesen)
De - te! Du - šo!

pp *ppp* *3 Tr.*

g: t² t⁽⁶⁾ d³ t d⁶ II³ t³ D⁷ t (VII^{b7})

Koššana
vi - no da mu slu - žim dža - num!

Mitke
Oh, de - te!

127

(VII^{b7}) D VI t II³ D⁷ III⁶ D^{4(t)} c:II⁶

Песма *Стамено, мори, Стамено* (3/4) представља обраду фолклорног цитата. Остварујући својим карактером праву слику и лиричност празничног тренутка, ова песма драматуршки долази као резултат конкретног Миткетовог захтева („Де ону, како лепота род нема...или град да пали, или Стамену да узме!“). Весела љубавна песма у три строфе, играчког карактера који ће бити појачан улогом тамбурина потенцира веселу атмосферу песме и игре, уз незаобилазну улогу хора, који у касније току ступа са солистом у квазиполифоне односе. Ова песма написана је у Ас-дуру са знатном применом споредних ступњева у функцији хармонског варирања фраза песме, али и са благом обојеношћу модалним елементима чиме се истиче лиричност. С друге стране, наглашена је употреба повишеног IV ступња, који је хармонизован у склопу умањеног четворозвука недоминантне функције на повишеном II ступњу, с разрешењем у тонику. Песма је тонално стабилна, са изразитом дијатоничношћу, док у каденцама композитор поново избегава чврста хармонска заокружења услед тежње ка повезивању музичког тока са оним што следи. Завршавајући строфе хармонским обртима: VI – VII⁶, II⁷ – D⁹₇, S – T, упркос препознатљивим завршецима мелодије на II ступњу (прве две строфе), Коњовић избегава традиционална Мокрањчева разрешења у виду хармонског обрта DD – D. Трећа строфа је проширена са два двотакта који се понављају због завршне градације и ефектности завршетка песме на тону ас₂ у префињеном динамички изнијансираном нивоу најтише динамике.

Пример 4 (Воденица у селу Собина, т. 4/149)

Koštana

Sta - me - no, mo - ri, Sta - me - no, Sta - me - no, cve - će pro - leć - no, Sta - me - no! Sta - me - no!

ALLEGRO MODERATO

As: III — II⁴ < T — S — D⁷⁻⁸ — T — D⁹ — T — III — II⁴ < T — II — VI VII⁴ — DS⁶

Koštana

po - gi - boh mo - ri za te - be, aj - de du - šo da se ze - ma - me! za te - be ze - ma - me! za te - be ze - ma - me!

II — VI⁶ — VII⁶ — V⁵ — VI — II⁶ — V⁵ — VI⁶ — VII⁷ — II⁸ — VII⁶ — VI — VII⁶ (VI) — V⁵

Будући да осим дубоког респекта Мокрањчевог дела, Петар Коњовић *Руковети* „на чврстом артистичком тлу” сматра „међом... у целој јужнословенској уметности” (Коњовић, 1919: 67–68) и „националним специјалитетом Срба” (Коњовић, б. г.: 18), не изненађује чињеница композиторовог цитата песме *Цанум, на сред село* из Осме руковети С. Ст. Мокрањца. Ову песму као драгоцен део фолклорног музичког наслеђа, Коњовић преузима без суштинских измена, па самим тим уз очување аутентичног народног духа музичког израза фолклорне изворне мелодије са Косова. Песма *Море, на сред села* наилази као природан развој драмског тока када Хаџи-Тома, као апсолутно измењена личност из које су нестали патријархална строгост и тврдоћа, захтева управо ову песму извођењем стихова у маниру басових мелодијско-ритмичких импулса песме („На сред села шарена чешма, шарена чешма, бистра вода!”). Снажном уметничком инвенцијом и драматуршком логиком Коњовић сублимира, кондензује музичко-фолклорни израз песме у антиципирајућој деоници Хаџи-Томе, следећи драмску развојну линију карактеризације и промене његовог лика. Наиме, доласком Хаџи-Томе у Собину, Коњовић драматуршки неумољиво прецизно ваја карактеризацију његовог лика, који „немајући моћ да узнемири установљени поредак” (Пић, 2007: 132) весеља и песме, услед Коштаниног чаробног гласа, веселог певачког и играчког друштва и амбијента – постепено мења расположење већ на крају друге слике, позивајући „веселу” дружину у своју кућу, где се радња преноси. Евоцирањем песмених импулса „На сред села” Хаџи-Тома најављујући песму као да постаје део ње. Упркос контрасту описане припреме, најаве песме у *Piu mosso* темпу, ритму 9/8 ритма, те модулирајуће тоналне платформе, – са песмом (након петотактног увода у ритму 2/4) у темпу *Vivace*, ритму 3/4, стабилном тоналном основом Фис-дура, једноставно се не можемо отети утиску њихове сродности и природног следа. Пленећи својом лакоћом и лиричношћу, светла, весела и живахна народна песма-севдалинка *Море, на сред села*, Коштаниним извођењем доноси битан фактор естетског задовољства. Две строфе песме повезане су музичко-драматуршки одушевљеним Хаџи-Томиним речитативом који тражи дукате за даривање Коштане. У складу са композиторовим драматуршким принципом непрекидног развоја радње, друга строфа доноси мелодијско-речитативну вишеслојност, где се над музичким платном Коштанине песме одвија

„тиха” радња на релацији Хаџи-Тома – Марко – Мара (речитативи: Марко: Ох, не то Газдо! Хаџи-Тома: Ћут! Марко: Хаџика! Кључ ми дај!; у дидаскалијама: Марко показује Кати да је узалудно опирање; она испушти кључ). Естетска платоформа песме појачана је пратећом улогом и употребом хорског апарата у виду Коштанине циганске дружине, са градацијом коришћења фолклорних припева „аман” и „оф” у циљу упечатљиве музичко-сценске импресије: у првој строфи – парландо, у другој – хармонизованим петогласним мешовитим хором. На крају песме Коштана, кријући од Хаџи Томе, враћа Марку поклоњене дукате, чиме је Коњовић опет снажно диференцира, раздваја од циганске дружине и мајке која се љути због таквог поступка (Салче: „Луда ти си море!”).

У трагању за специфичностима Коњовићевог третмана у стилизацији песме *Море, на сред село*, кренућемо од праћења њене уметничке транспозиције на линији народ – Мокрањац – Коњовић. Прикажимо најпре генезу прве песме Мокрачњеве VIII руковети из Мокрачњевог мелографског записа песме (Мокрањац, 1966: 65–66) која води порекло са Косова, записаног на Косову 1896. године, када је Мокрањац био гост Бранислава Нушића, тада „српског конзула у турској царевини” (Ђурић Клајн, у Мокрањац, 1966, XIII).

Пример 5а¹³

Allegro

Ца - н'м на сред се - ло ша - ре - на чеш - ма те - ча - ше, а - го,
 те - ча - - ше, ца - н'м на сред се - ло, ша - ре - на чеш - ма те - ча -
 - ше, а - го, - те - ча - - ше

¹³ Такт 5 примера обележен * – С. Мокрањац је записао као 3/8.

Пример 56

Allegretto moderato (M.M. ♩=130)

poco rit. *dim. a tempo* *poco rit.*

S. *f* Dža-num na sred se - lo ša - re - na če - šma te - ča - še, a - go, te - ča - še,

A. *f* Dža-num na sred se - lo ša - re - na če - šma te - ča - še, a - go, te - ča - še,

T. *f* Dža-num na sred se - lo ša - re - na če - šma te - ča - še, a - go, te - ča - še,

B. *f* Dža-num na sred se - lo ša - re - na če - šma te - ča - še, a - go, te - ča - še,

E: D T D[♯] T⁶ D² T⁶ VI D² T⁶ D[♯] T D[♯] DS⁷(VI⁶) II(VI[♯])VII⁷D⁷

a tempo *poco rit.* *dim. a tempo*

S. *p* of, na sred se - lo ša - re - na češ - ma te - ča - še, a - go, te - ča - še.

A. *p* of, na sred se - lo ša - re - na češ - ma te - ča - še, a - go, te - ča - še.

T. *p* of, na sred se - lo ša - re - na češ - ma te - ča - še, a - go, te - ča - še.

B. *p* of, na sred se - lo ša - re - na češ - ma te - ča - še, a - go, te - ča - še.

D⁷ T⁷⁻⁶₄₋₃ D⁷ T⁷⁻⁶₄₋₃ S T⁶ D[♯] T DD[♯] D

Компарацијом аутентичног записа народне песме са песмом *Џанум на сред село* из VIII руковети, лако уочавамо да је Мокрањац у интимном стваралачком сусрету са народном песмом и доживљају, „изворни материјал подвргао брижљивом композиторском третману, примењујући разноврсне поступке и... истанчане... интервенције” (Маринковић, 1999: 62), пре свега у виду слободне или канонске имитације. Поред тога, „преношење песме” из Де-дура на виши и светлији Е-дур, вероватно произилази из тежње ка упечатљивијем регистарском

ефекту који треба да произведе сопран. У ритмичком погледу из оригиналног напева у т. 6 и т. 9 композитор изоставља пунктуализацију, док запев „ца-нм” којем у другом слогу недостаје вокал, минимално мења у „ца-нум”¹⁴, не вршећи никакве мелодијске измене¹⁵. Међутим, Коњовићева обрада наведене песме у односу на Мокрањаца је са значајнијим изменама, са уочљивом психологијом композиторове обраде у складу са захтевима сцене. Наведени разлог пружа оправдање за Коњовићево ревидирање, укључујући наравно уметничку слободу и тежњу самосвојног мислиоца да личном инвенцијом оплемени фолклорну тему, као један вид уметничке експресије и утискивања композиторовог индивидуалног печата. Компарацијом која следи покушаћемо додатно да осветлимо метод Коњовићеве стилизације и откријемо потенцијалне разлоге његовог варирања поменуте песме.

Пример 5в (*У кући Хаџи-Томе*, т. 1/180)

Koštana *Vivace* *f*

Cigani Mo re, na sred se - la, (unis.) > ša - re - na

180 *Vivace* of!

p *f* *p*

Fis: D T D⁷ VI II⁷ D⁷ T VI III

¹⁴ Додавањем вокала „у”, Мокрањац не мења значење речи. Наиме, речи цан, цанам, цанум, цан’м, цаним на турском језику значе: душа, душо. Видети у: Миодраг А. Васиљевић, *Југословенски музички фолклор I: народне мелодије које се певају на Космету*, Београд, Просвета, 1950, 410.

¹⁵ Компарацијом текста наведених песама закључујемо да од шест стихова (строфа) народне песме Мокрањац у првој песми *Осме руковети* користи четири, извршивши избор на основу логике и сродности њиховог садржаја. Наиме, два стиха које изоставља не односе се на „чешму” и „воду” („Дајте мене једна корка леба да једем, да идем” и „Тебе има та бел погача да једеш, да седиш”).

češ - ma, — te - ča — še - a - go,
 of!
f
Fl. *fz* *Corni* *sfz p*
 VI II⁷ D⁷ DS⁽⁹⁾ VII⁷ S DS⁷(VI⁶)

te - ča - - - še — *rall. a tempo* *p* Oj na ta češ - ma,
 A - man, of!
 181 *a tempo*
rall. sfz
 II VI D⁷ II VII⁵ S VI

Koštana
 Cigani dve do tri mo - me, — sto - ja še, a - man, sto - ja —
 A - man, of!
pp *pp*
 II VII⁶ S VI II S T II VI III VI

Veћ po samom nazivu i početku pesme zapajamo da je Koņoviћ uprev „danum” promenio u „more”, koji više odgovara vraћанском говорно-музичком поднебљу, za razliku od „danum” koji je više kosovskog obeležja. U t. 9 umesto pripева „of” koji nalazimo u Mokraњчевој verziji, Koņoviћ smatra da je vraћанском говору primerenija reč „oj”. U postupku rada sa tekstom Koņoviћ спаја текст две Mokraњчеве строфе, saжимајући их u једну, tako da две osmotaktne fraze prve pesme „nose” tekst prve i druge pesme VIII rukoveti. Reklo bi se da ће isto to учинити i u drugој строфи jer se прва песма Mokraњчеве rukoveti састоји из четири строфе. Међутим, Koņoviћ ће текст треће Mokraњчеве строфе искористити за први део своје друге строфе, док ће u другом делу друге строфе (u drugој osmotaktној frazi) Koņoviћ одбацити примену текста четврте Mokraњчеве строфе и убацити свој текст (!), прилагођен сценско-драмском тренутку певању песме Хаџи-Томи u његовој кући: „за тебе има шарена соба, да спијеш, аго, да љубиш!”. Не можемо се а не запитати, знајући за сву префињеност и детаљизацију Koņoviћевог драматуршког принципа и логике, зар Koņoviћ не поверава овде Коштани наведене стихове управо зато да би динамизирао реторику Коштаниног завођења? Зар нису ове речи упућене кроз песму директно Хаџи-Томи, дате са асоцијативним циљем покретања u њему мисли о младости и жеље да љуби? Тако бисмо u потпуности објаснили Катину парландо реплику („Проклета крв циганска!”) по завршетку Коштанине веселе, наизглед „безазлене” празничне песме. Иако Коштанино присуство u хаџијској кући нарушава мир и спокој осталих укућана, пре свега женског рода, који према тумачењу И. Илић представљају „код идеализоване женскости” (Пић, 2007, 58–62),

мислимо да у условима строге патријархалне хијерархије, без Коњовићевог додатка новог, по Хаци-Тому провокативног текста, – Кати можда не би била поверена поменута реплика. Овако, поред нарушавања Катиног животног простора постоји додатни драматуршки, више него оправдани разлог где Циганка, која јој је претходно завела сина, сада песмом завођења заводи брачног партнера, што је очигледно из завршног текста песме. Док је претходно описан слободан ауторски рад са текстом остварен у циљу постизања драмско-психолошког ефекта, наредне измене текста: „на сред село” у „на сред села” и „дајте мене, та мутна вода” у „дајте мени ту мутну воду” Коњовић је вероватно сматрао адекватнијим решењем, подеснијим локалном говору.

Мокрањчева верзија песме је у такту 3/4, док Коњовић обе строфе песме реализује променом метричког тока из такта 2/4 у такт 3/4, већ у другом такту строфе. Метричка промена на почетку песме вероватно долази из тежње да ефектније нагласи извођење песме и јасније нагласи контраст са околним речитативним ткивом. Управо „складношћу троделног ритма, ретког у српском певању” (Васиљевић, 1996: 13) Коњовић чува основни карактер и штимунг песме, као и очувањем Мокрањчевог стиха који без запева, упева и припева остаје дванаестерац: 4+5+3. Сјајнији Фис-дур Коштанине песме у односу на Е-дур Мокрањчеве верзије представља у односу на Мокрањчево „померање” оригиналне песме из Де-дура у Е-дур додатни степен осветљења, својеврсно тонално бојење, проузроковано, између осталог, сопранском солистичком и драматуршком потребом за вишим регистром. Тоновни фис₂ и гис₂ из Коштанине песме динамизирају солистички музичко-драмски ефекат, када по речима Т. Марковић „чаролија самог гласа делује на слушаоце сама по себи, понекад без важности самог текста” (Marković, 2001: 125).

Мелодијско-ритмички варијациони поступци долазе као манифестација не толико Коштанине природе, колико начина њене интерпретације. Они се односе на Коњовићево изостављање иницијалног пунктираног ритмичког импулса и почетак песме са две равномерне осмине, можда зато што, осим претходно поменутог, тај „полетни” ритмички корак утиче на дикцију и не одговара Коњовићевом третману фолклорне лирске песме. Коњовићева верзија као елементе новине и освежења доноси веома битне мелодијске орнаменте у виду

полустепених постудара сродних народном певању (т. 6/180; т. 9/180; т. 4/181; т. 1/183) или каденцирајућег заудару (т. 6/183) у чему се огледа тежња ка остварењу народног солистичког израза, ефектности солистичког изражавања у односу на Мокрањчево хорско. Тако су у тактовима 9 и 11 Коњовићеве верзије тонови без стакато удара, можда из разлога певљивијег, течнијег, односно интимнијег израза којим се Коштана изражава. Такав поступак доприноси смислу „милије, топлије” интерпретације, док су динамичка нијансирања задржана јер у потпуности одговарају изразу који композитор жели да постигне.¹⁶ Значајне мелодијске измене Коњовић даје у тротактним каденцама строфа прекидањем течне певљивости додатком психолошке паузе солистичког обележја са короном, те емфатичним узлазним квартним, терцним и силазним квинтним интонацијама и синкопираним ритмом, које не налазимо код Мокрањца. Њихово мајсторско инкорпорирање у Коњовићевој стилизацији долази као намера аутора ка што ефектнијем солистичком изразу остварења ширих и рељефнијих мелодијских лукова.

На хармонском плану песма Море, на сред села задржава изразиту дијатоничност прве песме Осме руковети. Хармонске измене у песми крећу већ од т. 2, када Мокрањчеву верзију хармонизације $T^6 - D^2$ Коњовић мења у $VI - II^7$ (с додатом квартом) – D^7 , са VI ступњем уместо T^6 , и хармонском везом $II - D$ уместо акорда D^2 . У т. 3 уместо D^2 дат је III ступањ, док т. 4 понавља хармонизацију из т. 2. Најупечатљивија промена долази у т. 5, када на месту дијатонског Мокрањчевог обрта $T - D^4_3$, Коњовић оригиналним поступком иступања у субдоминантну сферу хармонским обртом DS^9_7 и $VII_s^6_5$, – практично најављује појаву VII сниженог ступња у мелодији из наредног такта, где ће композитор логиком искусног ствараоца националне оријентације, задржати Мокрањчеву хармонизацију, не би ли очувао основни дух и препознатљивост музичког одломка. У полукаденци осмотактне фразе (т. 7–8) уместо Мокрањчеве пролазно-задржичне хармоније VI^6_4 пред алтерованим VII_D^7 , Коњовић користи само дијатонски лествични VI ступањ чиме избегава утисак чвршће заокружености потенцијално изазване разрешењем VII_D^7 у доминанту која следи.

¹⁶ Сличан је разлог настанка осталих, мањих артикулационих измена током песме и додатка короне на тону gis_2 у т. 6/180.

Хармонске измене настављају се у наредној осмотактној фрази где Коњовић значајно убрзава хармонски ритам у односу на Мокрањца, дајући у два узастопна двотакта, на месту дуге Мокрањчеве доминанте, хармонски обрт II - VII⁶₅ - S. Поред описаног обрта који пркоси принципу класичне функционалности, Коњовић користи нетипичну хармонску везу II - S, док тонику до краја фразе углавном мења VI и III ступњем, дајући изразиту превласт споредним ступњевима у слободном редоследу, недвосмислено тиме указујући на модално обележје песме. Коначно, Мокрањчева хармонизација типичног мелодијског завршетка на II ступњу хармонским обртом DD - D, код Коњовића се решава каденцом са разрешењем VI ступња у алтеровани акорд II ступња. Овај акорд се тумачи као DD због његовог „уливања” у петотактни акорд D⁷ хаџијиног кохезионог речитатива између строфа, док утисак типичне, традиционалне Мокрањчеве каденце изостаје, јер је доминантни акорд „померен” са очекиваног места у каденци и представља тек хармонску подлогу за речитатив, без чвршће органске везе са каденцом песме. Пажњу привлачи и Коњовићево решење у самом каденцирајућем обрту када Мокрањчеве квинте из хармонског обрта DD⁶₅ - D замењује паралелним квинтама у деоници виолончела каденцирајућег обрта VI – DD. Мелодијска и хармонска каденца друге строфе је очигледнија, са нестереотипним акордским осветљењем II_L, који накнадним додавањем септима као колористичког елемента представља хармонско-драматуршки елемент повезивања са песмом која следи, тј. доминанту за цис-мол тоналитет наредне песме (четири такта у Фис-дуру са модулацијом у Цис-дур (!) раздвајају две песме).¹⁷

Аналитичким увидом у третман народне песме из Мокрањчеве VIII руковети можемо закључити да се Коњовићевој рад на уметничкој транспозицији фолклорног материјала, као код Мокрањца, „може пратити на неколико засебних планова као што су: (1): промена текста песама; (2) метричке измене; (3) мелодијско-ритмичка трансформација напева; (4): измена облика песме и (5): посебна сенчења смисла песме различитим хармонским и фактурним решењима” (Маринковић, 1999: 62), уз незаобилазну улогу драмско-сценских захтева

¹⁷ Незнатне мелодијско-хармонске измене које доноси друга строфа песме *Море, на сред села* у односу на прву, тумаче се у смислу романтичарског варирања строфа, поступком којим композитор Коштану приказује као врсног извођача.

оперског жанра. Коњовић реинтонира стил народне хармоније коју је дао Мокрањац, повезан са дурском тоналном основом, чинећи отклон од сложене полифоне фактуре и дајући нови, сопствени уметнички вид латентне хармоније фолклорног напева. Упркос тек благим изменама, савременији музички израз огледа се у мањој наклоњености класичној хармонизацији са преовладавањем тоничне и доминантне хармоније главних ступњева, уз потпуно очување карактера песме и тежње ка једноставности, – као корак ка примитиви у смислу обележја раније поменуте „источне оријентације у славенској музици”.

Доследан у прецизној драматуршкој концепцији, Коњовић кроз драмску развојну линију приказује еволуцију Хаџи-Томиног лика, који услед Коштаниног чаробног гласа, веселог певачког и играчког друштва и амбијента мења расположење. Промена Хаџи-Томиног расположења посебно је изражена непосредно пред наступом Коштанине песме *Три пут ти чукна*, коју раздрагано, у ритму игре, уводи Хаџи-Тома као потпуно измењен карактер без патријархалне строгаће и крутости. Песма *Три пут ти чукна* је због логичне говорне метроритмике написана у променљивом метру у сталном смењивању три врсте тактова: 3/8, 4/8, 2/8. Коњовићева уметничка стилизација преузетог фолклорног цитата у живахном темпу са богатом, а опет префињеном улогом ритма и мелодијом широког даха у јасној музичкој форми, драмски је функционализована са циљем да опије и очара старог хаџију, савршено креирајући амбијент за драму која ће уследити. Поред упечатљивог, доследно пунктираног играчког ритма и споменуте карактеристичне сталне промене метра, ова песма је хармонизована на начин да постоји осциловање од цис ка фис-молу, не само због тона еис у мелодијској компоненти са изражајним акцентима, већ и због тежишта мелодије на тонове цис - фис и услед тога потенцијалног схватања силазног оријенталног пентахорда цис - хис - а - гис - фис као сегмента фис-балканског мола (због молског горњег тетрахорда: цис - дис - е - фис). Завршетак строфе, а посебно претходне фразе на тону гис (т. 1/186) фиксира овај тон као веома битан, те његова функција као да се преусмерава од секундарног означитеља тоналног центра (завршетак мелодије на II ступњу хармонизован доминантом) ка примарном одређењу, – односно тоници Гис-фригијског дура (доминантног мола). Међутим, прва строфа је у целини написана у хармонском цис-молу са истицањем

прекомерне секунде између VI и VII ступња. Композитор строфе повезује драмском репликом одушевљеног хаџије („није то био Стојан, него ја сам то био”). Полустепени тонални преокрет у де-мол доноси значајну градацију и нову емоционалну сферу почетка друге строфе. Према речима Н. Мосусове „Коштана је у екстази... Хаџи-Тома... потпуно у делиријуму... драматуршки изузетно решење”. Хаџи-Тома наставља да коментарише и понавља стихове, магична песма и глас га освајају и владају њиме, младост као да је на тренутак ту, спреман је на све („На, све је твоје”). Вокално заносна, сензуална мелодија фолклорне интонације са амбитусом од f_{is_1} до b_2 својим богатством и виталношћу инвенције сведочи о Коштани као врсној певачици, додатно потцртавајући и локални колорит. Врањанска „Кармен” „проговара” фолклорним цитатом, не сегедиљом или хабанером, већ народним вокалним жанром сентименталне романсе, реализујући, у правом смислу речи, врањанску животну драму. Песма *Три пут ти чукна*, прожета јужњачким блаженством и неукротивом, дивљом енергијом верно илуструје лик хероине. Спој љубавне и играчке песме у архаичном, оријенталном, али и националном духу, са израженим уметничким карактером као круном симбиозе са народним пореклом и обележјем, рекло би се, музички најефектнија Коштанина песма у опери, – доводи старог хаџију до егзалтације. Према речима Катарине Томашевић, на овом месту песма као „неодвојив део психолошког и драмског развоја захваљујући интервенцијама... Хаџи-Томе, [доводи до] вишеслојности музичког израза – мелодијског и речитативног, фолклорног и оног чија фолклорност произилази из латентних мелодијских флексија локалног говора” (Томашевић-Јовановић, 1983: 63). Изведена песма и висока експресивност тренутка као драмски импулс стварају повод за Стојанове љубоморне речи („Циганка! Ко да више!”) доводећи до сукоба оца и сина.

Пример 6 (У кући Хаџи-Томе, т. 4/184)

Hadži Toma *Allegretto animato* *mf*
Pe-vaj pe-vaj kće-ri!

Koštana
Tri put ti ču - kna

Koštana *dolce*
na pen - dzer, mi - la da - ska - li - ce, tri put ti

Koštana (Kroz odškrinuta vrata probija dan.)
ču - kna, na pen - dzer, mi - la da - ska - li - ce!

cis: D II⁶ D s t s t II⁷ (Tambourino) II⁷

t II⁷ t II⁷ t D⁶ s⁶

t D⁷ s VII³ D s t s t VI⁷

t VI t II⁷ VII⁶ t (7) II⁶ D s⁶ (Gis: Fd⁶ T ?)

Koštana *p* da - ska - li - ce - *mf* Hadži Toma
 Sto- jan a - dži da ska - lov. Ne,

t s t II⁶ D⁶ VI⁶ D⁴ t II⁶ 7³

Hadži Toma
 ne, ni - je to bi - o Sto- jan, ne- go ja sam bi - o! Ja -

t s t s t II⁶ D s t II²

Hadži Toma
 Ha - dži! To - ma! Ja! Ja sam to bi - o!

t s t II³ t II⁵ BM t d: VI² 4³

Koštana
 Ej, ti mi pen - dzer ne o - tvo - ri, mi - la -

Hadži Toma (kao za sebe)
 Ne o - tvo - ri! mi - la

t D⁷ s t D⁷ II² VII⁴

Koštana
da - ska - li - ce, *f* ej, ti mi pen - dđer ne o - tvo - ri

Hadži Toma
da-ska-li-ce... Je-ste! Tako je bi - lo, Oh!

188 *fz dim.* *fz* *fz*

D s t s t VI 7 t VI t VI VII 7

Koštana
da - ska - li - ce, *f* ej, ti mi pen - dđer ne o - tvo - ri

Hadži Toma
da-ska-li-ce... Je-ste! Tako je bi - lo, Oh!

188 *fz dim.* *fz* *fz*

D s t s t VI 7 t VI t VI VII 7

Koštana
mi - la da - ska - li - ce! *dolce* da - ska - li - ce!

Hadži Toma
da-ska-li-ce! Jasantobi - o!

dim. *pp* *dim.*

t II 6 D 7 s 6 t s 6 t II 7

Koštana *rubato*
f
poco sost. 3 *poco piu mosso*
 To - ma Ha - dži da - ska - lov!

Hadži Toma
 (pruža Koštani dukate) *poco piu mosso*
 Čer - ko, na! Na, sve je to tvo - je, uz - mi,

189 *poco sost.* *fp* *pp*

II t VII D II⁵ D II² D II² 6/5

У последњој Коштаниној песни *Девет година мина* музичко-сценска ефектност уступа место снажном драмско-психолошком елементу. На Миткетов захтев да му песмом врати „слатку младост” и циганске дружине да „вида дерт газда Митки”, Коштана изводи песму која ће „раздражити Митка до лудости”, покренути драмски развој и одредити њену судбину са болесним Асаном. Током три строфе песме у снажној градацији настаје права драма на линији Коштана – хор – Коштанини родитељи – Митке. Експресивност коју доноси глас појачана је сведеном оркестарском пратњом остината у октавном унисону и пунктираном ритму, која ће усложњавањем донети доследно синкопирање у вишем оркестарском слоју и појачати напетост. Мелодијска линија као конституент музичког тока развија се у скромном обиму квинте указујући на тежиште ас тоналне основе. Међутим, Коњовићева вертикална обрада вокалне деонице доноси бе-еолски модус, са хармонизацијом која се ослања на „молску боју” главних ступњева, а затим и на II трозвук и четворозвук. Мелодијски развој проузроковаће промену тонске организације ка центру на тону ас са фолклорним оријенталним пентахордом који Коњовић хармонизује као лидијски-дурмол. Лежећи тонови на IV и II ступњу као и тоници у интеракцији са остинатним октавним басом и вокалним гласовима у вертикали повремено доносе непотуне акорде, који асоцирају на квартни принцип изградње. Променом тежишта лествичног низа у ас-лидијски дурмол (квазиосцилација бе - ас) хармонски ток се заострава употребом тврдоумањених и двострукоумањених трозвука и четворозвука на II и IV повишеном ступњу. Хармонским обртима ових акорада са

тоником или доминантом тонални центар остаје непоколебан. Препознатљиво обележје прекомерне секунде у вокалној деоници потенција „севдалијско” фолклорно порекло и особености народне песме, уз местимичну појаву чисте кварте на IV ступњу која негира специфичности оријенталне звучности. Стретни почетак треће строфе у извођењу Коштана и Алила представља солистичку динамизацију и изванредан пример музичког квалитета, народности и оригиналности дуета, са драматуршким циљем да доведе до катастрофе.

Пример 7 (*Пијано јутро*, т. 5/223)

Example 7: *Piјano jutro*, measures 223-224

Vocal Parts:

- Koštana (Soprano):** Tat - ko na maj - ku zbo - re - še a -
- Alt:** Pesma ga ta se - ča na mladost! Kad je
- Grkljan (Bass):** Slušaj! Bas (mormorando) M -
- Tenor (mormorando):** Kad je pro - si - o le - pu i bogatu Mariku!

Piano Accompaniment:

- Measures 223-224.
- Tempo markings: *poco rall.*, *a tempo*.
- Dynamic markings: *pp*, *semprе pp espr.*, *simile*.
- Performance instruction: *224* (boxed).

Lyrics (Soprano): man! De - vet još će - ri da i

Lyrics (Alto): pro - si - o Ma - ri - ku! Pa šta? Al sta - ri - ji, nje - ni ni da ču - ju,

Lyrics (Tenor): (no lyrics shown)

Lyrics (Bass): (no lyrics shown)

Chord Symbols:

Measure 223: b: t s d⁷ s d s II III⁽¹⁾ II² s d⁷ t⁷

Measure 224: II⁵ d⁴ t⁴ s d⁴ s d⁴ s d⁴ s t⁴ (d)

Koššana
mam, džu - num ni jed - nu Mit
te ga od - bi - li! I u - vek! Kad tu pe - smu
Ni da ču - ju bog - me! U - vek!

as: II_{LDM} t⁶ s<⁶ t⁶ VI D VII_D⁴ D VII_D⁶

Изазивајући својом изражајном декламацијом снажне емоционалне реакције, у првом реду, мушких ликова, које воде ка опијености, љубомори, чак и лудилу и жељи за самоубиством, – Коштанине песме као снажни импулси представљају један од ауторових приступа драмском развоју, а у последњој песми чак и драмском преокрету ка трагичном исходу. Коштана је повезана са жанром народне песме и играчким светом врањанске народне музике, чочецима и циганском свирачком дружином. Она је израсла из народне врањанске песме.

2. 5. Улога хора

Третман и улога хора у Коњовићевим операма се разликују и зависе од индивидуалности сваке од опера, те композиторовог концепта оперске драматургије дела. Међутим, иако је значај хора у Коњовићевом стваралаштву несумњиво велики – посебно у музичкој драми *Коштана* – као највећем достигнућу тог доба у великим облицима српске музике и музичко-драмског врхунца композиторовог опуса, али и српског музичко-сценског наслеђа, уочљиво је да до сада улога хора није била предмет темељног истраживања. Музиколози и музички теоретичари тек у појединим радовима помињу хор, али без детаљне систематизације његовог третмана и улоге кроз оперу, јер је циљ њихових истраживања био усмерен на друге компоненте музичког језика Петра Коњовића.

Истраживање хорске компоненте Коњовићевог стваралаштва налазимо једино у необјављеном магистарском раду Ане Зечевић (Zečević, 2008), где се ауторка бави везом драматуршке улоге и музичког облика хора у оперском опусу композитора.

Основни разлог за овакву ситуацију лежи у чињеници да је Коњовић у циљу реализације српске националне музичке драме поставио *Коштану* на врло широки стилски плато, са обележјима преовладавајућег романтизма, импресионизма и када то захтева драмски израз, – упливима експресионистичких тенденција, те на први поглед значај хора изгледа неупоредиво мањи од других компоненти музичког израза и стилско-композиционог метода композитора. Осим тога, недостатак истраживања Коњовићевог хорског аспекта може се једним делом објаснити одсуством хорске тематике у музиколошко-теоријској заоставштини композитора, из чега произилази претпоставка да сам композитор на палети композиционих средстава није придавао хору већи значај. У теоријској литератури евидентан је и недостатак хипотезе о хору као незаобилазној конструктивној карици у остварењу архитектонице и драматургије *Коштана*, посебно што хорске песме из овог дела освајају својом непосредношћу и живе и данас у народу независно од опере.

Композитор третира хор као важан драматуршки чинилац током целе опере, као једног од учесника радње. Стварајући широке лирске слике, хорске песме чине логичну нит у архитектоници и радњи дела, која тече и развија се кроз песму и игру на сцени. У реализацији хорских песама огледа се суштина композиторове тонске поетике и начин музичког обликовања. Ове нумере прате јасну линију драмске радње, а њихова дескриптивна улога са ефектним народним песмама приближава музичку слику и амбијент врањанског поднебља тога доба савршено се уклапајући у драмски ток. То је драматуршки врло сложен проблем коме је Коњовић приступио са великом пажњом: свестан потребе о суштинском приступу развоја идеје и форме опере, прилагођавао је либрето за потребе музичке драме, тражећи пре свега одговоре на питања шта појединачне хорске епизоде представљају у драмском току.

2. 6. Хармонско-драматуршке карактеристике хорских песама

Коњовићев третман хора као неопходног инструмента за разнолико сценско бојење, ритам и реалистичност сцене, указује на принцип који се огледа у логичној увезености у ток радње, са „паралелним музичким токовима којима се одражава супротност колективног (хор) и индивидуалног (солисти) осећања, представљајући један вид психолошке вишеслојности сцене, развијајући у складу са принципима музичке драме различита психичка и емотивна стања појединаца” (Томашевић-Јовановић, 1983: 64). Широка представа девојачког хора *Соко ми лети*, као резултат ускршње свечаности и девојачког расположења, доноси веселу атмосферу кроз безбрижну народну песму женског хора са четири стиха у две строфе¹⁸, над којом се као контраст одвијају речитативи Стане и другарица, носећи драмски ток, посебно асоцијативно потцртан Станиним плачом. Музичко–психолошки, хорска песма „као део драмских кулиса” (Zečević, 2008: 216) са префињено изнијансираном бојом осциловања паралелних тоналитета цис – Е – цис, стоји као чинилац и део опште атмосфере, подлога, али и фини контраст драмском тексту протагониста.

Пример 8 (*Ускрс у кући Хаџи-Томе*, т. 9/5)

The musical score consists of three staves: Soprano (S.), Alto (A.), and Piano accompaniment. The Soprano and Alto parts are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/8 time signature. The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics are: *f* So-ko mi le - ti vi - so - ko mori de - voj - ko. The piano part includes dynamics like *mf*, *fp*, *p*, and *ff*. Below the piano staff, a harmonic analysis is provided: cis: t — II⁴ — t — II⁷ — DD⁷III — E: II⁶₆ / VII⁵₅ — D⁷ — (9) — T.

¹⁸ I: *Соко ми лети*, II: *Шири ми крила*, III: *Не бери цвеће*, IV: *Не газу воду*.

Koca: *Sta - no, gde si? Haj - de da*
So - ko mi le - ti vi so - ko!
So - ko mi le - ti vi - so - ko!

mf *fp* *p*

T^2 cis: D 7 t (II) II $\frac{4}{3}$ 2 t II 2 $^{+4}$ t II

У даљем току опере, женски хор сопрана прекида дијалог Стане и Васке које застану да чују песму *Калонер Перо* (са променом метра 3+4+3+4+2/4), да би након пет тактова хорског сопранског унисона са оркестарском пратњом наставиле разговор о Коштани над песмом трогласног женског хора. Меланхолични призивек епизоди даје молдурски призивек у хору, као изванредан контрапунктски еквивалент солистичком слоју који је претходним садржајем текста „призвао” песму. Наступ хорске песме долази управо на реч „песма” у Станиној деоници, указујући на близак однос драмске радње и употребе хора. Молдурски, а затим још „тамнији” молски звук песме у који музички ток скреће и враћа се, заједно са прекомерним трозвучима VI ступња молдура и III ступња хармонског мола појачавају експресивност нијансирајући сетни разговор сестара.

Пример 9 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 9/37)

Stana

što se zove pesma!

Sopran *mp*

Ka-lo-per Pe-ro, lje-ljo, Ka-lo-per, Pe-ro, lje-ljo.

fpp *Fl. col canto* *Bcl.*

C: $T^{\underline{5-3}}$ Ds^7 $D^{\underline{2}}$ $T^{\underline{6}}$ $VI^{\underline{6}}$ $s^{\underline{6}}$ $D^{\underline{4}}$ $II^{\underline{2}}$ $DD^{\underline{7}}$ $D^{\underline{7}}$ $T^{\underline{4}}$

Hor

Vaska:

Je-ste, Sta-no, jest, i-maš pra-vo! Znam ja,

Oj! Oj! f što-me-zo-veš Je-lo?

p *mf*

$II^{\underline{7}}$ $II^{\underline{6}}$ $s:c:D^{\underline{2}}$ $II^{\underline{6}}$ $DD^{\underline{4}}$ $+III^{\underline{6}}$ $DD^{\underline{7}}$ $D^{\underline{VI^{\underline{6}}}}$

$\langle D \rangle$ $\langle \rangle$

Hor

pe-sma nje-na da je čud-na, sil-na! Al'

što-me-zo-veš Je-lo? Con moto

Tr. espr. *Cor. ing.* *leggiero*

$D^{\underline{7}}$ $VI^{\underline{6}}$ $II^{\underline{2}}$ $D^{\underline{7}}$ $VI^{\underline{6}}$ $D^{\underline{6}}$ $T^{\underline{}}$

Песма мушког хора Цигана из друге слике – *Крај Вардар*, као звучна слика долазећих чочека са Стојаном и Коштаном, у другом драмском музичком слоју као контрапункт добија дијалог воденичара и супруге о ишчекивању даљих догађаја. Управо на овом месту, Коњовић је одустао од употребе хора а капела (*a capella*) који би био једини у *Коштани* такве врсте, иако му је чешки диригент и пријатељ Здењек Халабала (*Zdeněk Chalabala*) то предложио од партитурне ознаке 103 до 105 (Мосусова, 2002: 82), већ је прихватио другу сугестију – да примени удараљке. Као добар драматург тачно је наслутио да чистота хорског става која би се постигла а капела техником не би била адекватна сценским дешавањима која се ређају; чак је и место веома кратко, јер захтеви радње траже оркестарски развој и динамизацију звука која се постиже након скоро пет тактова тремолирајућег тимпана на педалу доминанте, уз појачани звук оркестра и увођење мешовитог петогласног хорског става (са првим и другим тенором) што у драматуршком смислу одговара приближавању певачке дружине воденици. Још један елемент динамизације представља својеврсна полифонија подељеног мушког и женског хора (2-3/104), која прелазом у хомофонију води у каденцу (4-5/104). Хармонизацију песме Коњовић даје у ха-еолском модусу за препознатљивом модалном бојом молске доминанте и њеног обрта са тоником, док у првом такту примера у деоници солисте тон гис представља дорски елемент. Током песме хармонска подлога се усложњава у смеру доминантне сфере. Песма је прожета парландо узвицима „оф” са завршним „аман” као средствима домаће фолклорне ризнице, а архаичном изразу музичког тока доприноси ха-еолски модус.

Пример 10 (*Воденица у селу Собина*, т. 4/103)

The musical score for 'Kraj Var-dar mi' is presented in a multi-staff format. At the top, two vocal soloists are indicated: Magda (soprano) and Marko (bass). The lyrics for Magda are 'Se - ča - se on "Da - de" svo - je!' and for Marko, 'Slu - šaj!'. Below the soloists is the 'Hor Cigana' (Mixed Choir), with parts for Tenors I & II and Basses I & II. The lyrics for the choir are 'Kraj Var - dar - mi'. The score includes parts for the orchestra: Corni (trumpets), Timpani (Timp.), and Basses (Bassi III). The tempo and dynamics are marked 'sfp'. The score is in 6/4 time and G major. The percussion part shows a sequence of hits: h:t, followed by a roll on the dominant pedal (II_{LDM}²), and then a final hit on the dominant (II (d⁷)).

Magda: Marko:

A ko je snjim?— Zar ne znaš? Ko - šta - na,

se - de - še, a - man!— tan - ke puš - ke

Hor Cigana

Mar. (pokazuje prema strani odakle se čuje hor)

a ko - će bi - ti? Sad ćeš da

S. A. ba - ca - še, a - man, a - man! Ja ne - ža - lim sna - ga - ta mo - ja, of!

T. B.

Cl. *p*

pp

II⁷ t II⁷ t S⁶ t DD⁷ D⁶ II⁵_D D⁷

Хорска песма *Стојно, црноок невесто* долази након Коштанине потресне песме и зле слутње о пустој, големој гори, на захтев уплакане воденичарке, представља драмски, контрастни преокрет и бег у супротни пол – у нови музички амбијент, у љубавну песму, у одлагање остварења Коштанине трагичне судбине. Ради се о фолклорном цитату из збирке Владимира Ђорђевића – игри из Штипа

бр. 91 коју Коњовић оркестарски прати у удвојеним октавама или тек повремено у акордима. Подељене хорске групе на мушке и женске гласове дијалогизирају у наизменичном извођењу двотактних фраза (реченица) у односу питања и одговора. Звучни контраст разнородних гласова: мушког унисона подржаног оркестарским унисоном (који у артикулацији подржава песму и игру) и женског двогласа са местимичним потенцирањем фолклорних секундних призвука није елемент раздвајања, већ једино звучно освежење и енергетски потенцијал за даљи развој. Иако „питања” мушког хора и женски „одговори” постављени по принципу *divisi* представљају две хармонско-психолошке равни, са благо варираном мелодијом транспонованом за кварту навише, која сама по себи, али и у том односу указује на тонално тежиште Ге – Це (уз традиционални мелодијски завршетак на II ступњу), Коњовић се опредељује да ипак хармонизује целу песму у Це-дуру (тонално „остављајући” и први двотакт у Це-дуру), остварујући сугестивни однос D – T, необичног израза и квалитета звука једноставне, дијатонске фолклорне мелодије. Такође, двотактни завршеци на тону VI ступња, појачани октавним звуком оркестра асоцирају на скретање у паралелни мол.

Пример 11а

91. Štip. Igra

Stoj - no, cr - no - ok' ne - ve - sto le, Stoj - no, cr - no - ok' ne - ve - sto.

Пример 11б (*Воденица у селу Собина*, т. 4/104)

C: D T — D VI — D T — D VI — D DD⁹ D⁸ 7 VI S⁶ T — D DD⁷ D⁸ 7 VI S II⁴ D⁷
(a: VII — t —)

Принцип градационог нијансирања који композитор постиже применом хора, најочигледнији је можда у солистичким песмама. Коштанина песма *Стамено, мори* је народна песма хармонизиована у Ас-дуру, која наилази као драмско-сценски резултат конкретне Миткетове поруџбине. Кроз три строфе песме, пратећа улога мешовитог хора се не мења, али је променљив третман и начин његове употребе. У првој строфи (в. пример 4), на завршецима стихова солисте, хор у пуном, густом тонском слогу доноси последње тросложне стопе стиха солисте које (као да) представљају одјек песме. У другој строфи, на завршецима стихова солисте, на два такта растојања, хор у извесном декрешенду музичког израза доноси кратке парландо узвике „оф” произашле из националног фолклора. Након друге строфе, улога хора се значајно динамизира, постижући значајну градацију уз променљиви број гласова (од 4 до 6) до краја песме, што у свеукупном утиску доводи до широке, типично народне, лирске представе снажног звука. Ефектан утисак остварен је квазиполифоним принципом обраде песме, у комбинацији полифоније и хомофоније хора и солисте, која ће и у плагалној каденци сачувати нестереотипан, полифони однос, водећи у изразитој дијатоничности уз префињеност вокалног бојења и динамичког нијансирања у динамичко-изражајни антиклимакс (*pppp*).

Пример 12а (*Воденица у селу Собина*, т. 2/150)

K. *mf* Sto - ja-ne, mori, Sto-ja-ne, ne li sme pusta ro-dbina, gde se je čulo, raz-bra-lo,
 S.
 A.
 T.
 B. *of!* *of!* *of!*
fz *fz* *fz* *fz* *fp* *fp*
 As: III S⁶ II III S⁶ II 7

Пример 12б (Воденица у селу Собина, т, 10/150)

K. *Sia-me-no, ki-to pro-leć-na, Sia-me-no zrno bi-se-ra, ši-ro-ka gora hod nema*
 S. *Stameno, ki-to prolećna, Stameno zrno bi-se-ra, ši-ro-ka gora hod ne-ma,*
 A. *Stameno, ki-to prolećna, Stameno zrno bi-se-ra, ši-ro-ka gora hod ne-ma,*
 B. *Stameno, ki-to prolećna, Stameno zrno bi-se-ra, ši-ro-ka gora hod ne-ma,*

mp *f* *pp*
 As: T II² T VII⁶ D⁷ T D⁷ T II² T VII⁶ D⁷ T D⁷ T II VII⁶ VI II VII⁶

Функцију пратње хор добија приликом Алиловог извођења ефектне песме *Да ти знаш у петој слици (Пијано јутро)*. Претходно описани принцип континуиране динамизације хорског звука по строфама и овде је уочљив. Наиме, у првој строфи мушки хор у *tortorandu* октавно удвојеним празним квинтама и њиховом хроматском паралелизму који увек остварује специфичну боју звука, заједно са нижим оркестарским слојем представља специфичан начин пратње са улогом фона над којим се развија експресивна деоница солисте. Улога пратње у хору овде је другачије реализована, у складу је са карактером песме и без полетних ритмичких формула присутних у претходне две хорске нумере. Описане празне квинте композитор ће увођењем женског хора у другом делу строфе допунити до акордских структура у суптилном хармонском хроматско-модалном бојењу песме. Пратњу друге строфе Коњовић започиње шестогласним хором уз променљиви број гласова који ће током песме бити накратко редукован на троглас мушког хора, али само као драгоцен звучни контраст (свега два такта) до поновног успостављања пуног мешовитог хора. Поред тога, градација је

спроведена и почетним имитативним, а затим пратећим, комплементарним типом излагања тематског материјала између виолине соло и солисте (в. пример 14).

Уверљив пример функционализоване употребе хора у циљу подвлачења драмских акцената налазимо приликом Коштаниног извођења песме *Девет година мина* у петој слици. Драматуршки најефектнија песма опере директно „отвара Миткету старе ране”, водећи кроз доминантну изражајну усредсређеност у кулминацију и трагични драмски преокрет. Наиме, након Миткетовог болног захтева да му Коштана песмом врати „слатку младост”, четворогласни мешовити хор Цигана тражиће од Коштане да песмом „вида дерт газда Митки”. Иако једноставне мелодијске грађе у октавном унисону хорских деоница, прекомерна кварта јавља се два пута управо на тексту „једина ти”, а у сопранима и на речи „дерт” са дискретним асоцијативним, симболичким смислом наговештаја предстојећег конфликта услед Коштаниног „погрешног” избора песме. Поред улоге иницијатора песме, женски хор који учествује у првој строфи, с почетком песме добија нову улогу коментатора избора песме у речитативној мелодици, изражавајући незадовољство и предвиђајући Миткетову реакцију на песму („том га песмом у срце дира”) као драматуршки „мотив откривања прошлог” (Zečević, 2008: 255). У другој строфи са сложенијом хорском фактуром долази до својеврсне градације, где хор кроз дијалогизирање женских гласова има (драмски) активну приповедачку улогу појашњавања радње, односно прошлости („песма га та сећа на младост, кад је просио Марику, ал старији њени ни да чују”). Затим исти хор исказује стрепњу због могуће реакције („и увек кад ту песму чује..., зато је она ретко и пева..., он чуда почини”), док мушки хор има једноставну улогу квазипедалног фона у *mormorandu*, да би пред крај строфе у општој редукцији хорских гласова ту улогу преузео женски хор у унисону, стварајући одређени сценски амбијент, атмосферу, уз „психолошко продубљивање сценске ситуације у ишчекивању последица Коштанине песме” (Буловић, 1988: 289).

Са ефектним имитативним почетком треће строфе у извођењу Коштане и Алила (солистичка динамизација!), градациони лук музичког израза и динамизам сцене нарастају. Овде мушки хор има улогу пратње док алт излази из улоге коментатора и као учесник у радњи смело проговара: „ох Коштан бре, проклета била!”, настављајући даље: „какав је пијан и болан данас...”, док сопран

допуњујује: „све ће да нас побије”, уз имитацију у алту. Хор, сада трогласан, са подељеним улогама наставља: мушки као пратња песме у *mormorandu*, алт као глас Цигана на сцени који стрепе од исхода, сугеришући катастрофу („не мари он ни за себе, а камо ли за нас, за циганску чељад... а ако председник наиђе, нико жив не оста од нас!”), док се сопран прикључује тек на крају са секундним фоном „аман”, појачавајући ефекат завршетка песме, на дисонантном акорду тврдоумањеног четворозвука. Композитор увек у неком од гласова утка текст: „ћути и слушај” – драматуршки залазећи у детаље подељености сцене не само између Миткета, Коштана и Цигана – већ и између саме циганске дружине кроз њихово различито реаговање. Овај драматуршки поступак верно сведочи о композиторовој замисли и спровођењу прецизног профилисања и минуциозног раздвајања мисли актера на сцени у циљу што верније представе сложености сценско-психолошких дешавања у опери. Коњовић је прави мајстор контрапункта, али и драматургије у којој оркестар у свим строфама остварује деликатну градацију нарастајући постепено из унисона у трогласну фактуру (не рачунајући прелазе) и повлачећи се у корист хора који избија у први план (наравно, не нарушавајући изразитост солистичке деонице), наглашавајући деликатност садржаја песме (в. пример 7).

За разлику од претходних песама, хор као учесник у радњи и по завршетку песме *Девет година мина* наставља у пуном мешовитом саставу и у полифонизираним ткиву, учествујући у остваривању музичко-сценске кулминације у тренутку када Коштана изговара: „Мене уби газда”. Важност градације која се спроводи кроз строфе, са драмски наглашеном улогом хора, потврђује сам композитор у писму Халабали из јануара 1934. године (Мосусова, 2002: 79–81), у којем одбија да прихвати његов предлог да направи скок у партитури од броја 223 до броја 226, јер је, према његовим речима, смисао песме *Девет година* садржан у другој строфи, те због градације морају остати све три строфе (!). Описаној епизоди Коњовић је поклатио посебну пажњу због, по његовим речима, тежње ’ка дефинитивној, новој драматизацији, [због чега је] дописао нови, назовимо парландо цигански хор, између броја 220 све до бр. 231. Сада после ове измене, добија читаву Миткетова сцена... много ширу драмску градацију’ (Мосусова, 2002: 97).

Класификација драматуршке улоге хора полази од теорије драме где на основу различите висине драмско-сценског потенцијала издвајамо три основне улоге: „I – хор као активни учесник у драмској радњи, II – хор као коментатор и III – хор као део атмосфере” (Zečević, 2008: 379), уз сразмерно често прожимање или смењивање ових улога у одређеним сегментима зависно од драмског тока. На новом нивоу систематизације, кроз конкретизацију претходно наведених наступа хора, можемо издвојити неколико платформи, разноврсних метода коришћења хорских могућности, са акцентом на драматуршки, али и музички принцип и улогу хора кроз оперу. Тако наредни, индивидуално профилисани, али прецизно диференцирани модуси хорске употребе припадају категорији где је улога хора део атмосфере, са учешћем хора у драмској радњи у смислу сценског приказа амбијента празника и забаве присутних актера на сцени (под бројем 1, 2 и 3), или улози допуне сценске атмосфере уз изражену улогу хорског колектива као неравноправног учесника драмске радње због неписаних конвенција врањанске средине тог времена (под бројем 4 и 5), али и недвосмислено драматуршкој улози, када хор из наизглед једноставне улоге коментарисања лика на сцени, асоцијативно прелази на ниво психолошког откривања узрока конфликта, уз поделу хорског апарата у циљу драматуршког профилисања, но опет без могућности утицања на тренутне и будуће догађаје (под бројем 6):

1. закулисно извођење песама хора које служе као звучни колорит, подлога за други слој сцене – драмске речитативе солиста (прва слика: *Соко ми лети, Калопер Перо*, друга слика: *Крај Вардар*);
2. традиционално извођење песама хора као колектива на сцени у првом плану, уз стварање широких лирских представа (слика) које прерастају у жанр-сцену (друга слика: *Стојно, црноок невесто, Фатише коло, Донеси, море, Маре, Ој девојко мала*);
3. хор као стварни драмски колектив циганске музичке дружине на сцени представља музичку пратњу песме коју доноси солиста, уз коришћење очигледног принципа прављења градационих лукова различитог израза кроз строфе (друга слика: *Стамено, мори*, трећа слика: *Море, на сред село*, пета слика: *Да ти знаш*);
4. коментаторска улога хора Цигана у стилу *parlando*, који најпре исказује страх због доласка газде, затим га поздравља, да би као реакција на сукоб оца и сина

крикнуо („Не!“), настављајући са Магдом да одобровољава старог хаџију (друга слика);

5. хор као глас народа – Цигана на сцени, са скромним акордским коментаром као реакцијом на Стојанов долазак (друга слика) или на исти текст („Аман“) уплашеном реакцијом „иза сцене“ због хаџијиног доласка кући (III слика), са октавним унисоним коментаром на Коштанино заводничко певање песме *За што Сике* („Ко да је сам ђаво у њој“ у II слици) или због страха од газде („Христос воскрес, газдо! Једно по једно, па да нас нестане! Полази!“ у другој слици) и коначно, два пута на текст „Аман газдо“: први пут као реакција на жељу Хаџи-Томе да убије сина (трећа слика), други пут када им (Циганима) Арса прети (пета слика);

6. коментари подељеног хорског тела са упечатљивим драмско-психолошким акцентима у нијансирању драмског тренутка (у другој слици након песме *Була млада*, у петој слици: *Девет година мина*), те приликом колективног одговарања Миткета од убиства (у петој слици: „Не газдо, не!“).

У стилизацији музичког израза опере хор је активан учесник и значајан фактор музичке драматургије: од најједноставније улоге фона у изградњи „емоционалних атмосфера“, преко остваривања звучних динамизација и музичких градација, али и драмских кулминација, све до хора као активног елемента у драматургији дела, уз спроведену сценско-психолошку карактеризацију актера на сцени. Хорским слојевима Коњовић постиже живописност која кроз контрасте доноси снажну упечатљивост, на моменте и звучну грандиозност, увек у први план пласирајући израз колективног духа људи на сцени који на тај начин оживљавају, проширујући сферу жанровске епизоде до нивоа праве националне народне драме. У улози хора налазимо обједињујући фактор за разнородне народне песме примењене у *Коштани*, а то је, поред фолклорне материје, и овде потврђен чинилац Коњовићеве оперске естетике – снажна подређеност драмском фактору, принцип којим аутор дубином урастања сваког звука у локални колорит, у емотивни свет и живот јунака на сцени, успева да очува интегралну целину оперског дела и избегне мозаичко ређање, стилско шаренило или затворене нумере песама на сцени.

2. 7. Хармонско-драматуршке карактеристике песама Хаџи-Томе и Алила

Свега су три песме у музичкој драми *Коштана* које изводе остали ликови. Будући логично увезене у главну линију драмске радње, оне се по многим параметрима разликују од Коштаниних песама којима комозитор не само да карактерише њену природу, већ уз помоћ њих усмерава и одређује даљи правац драмског развоја. Песме *Ева Кауркиња* и *Да ти знаш мори моме* у драми се певају „по поруџбини”, представљајући у драматуршком погледу подстицај за емотивно-психолошки прогрес у психологизацији ликова Хаџи-Томе и Миткета. Док прва као да ломи спољашњи, крути оклоп Хаџи-Томе („Погоди баш у срце!”) и враћа Миткета у доба у коме су и он и Коштанина мајка Салче били млади („Салче, стара ђидијо!”), друга посебно покреће Миткета („певај... као да себе жалиш... певај душо!”), доводећи у први план мотив „жала за младост” – основно осећање на којој израста његов лик и која је истовремено један од кључних елемената на централној оси драме. Трећа песма - *Була млада*, у Коњовићевој драми у извођењу Хаџи-Томе (друга слика, т. 3/153), заузима посебно место, како из угла драматургије, тако и у погледу радикалне економије музичких средстава којима је остварена. Трагизам стихова ове „тешке и старе” песме која Хаџи-Тому враћа на бол сопствене младости, сложена је метафора која у перспективи драмског тока антиципира могући, и, најзад – очекиван трагичан крај и саме Коштане („Була млада, после свадбе, чим легла, одмах умрла”).¹⁹

У том контексту, значајно је истаћи да музиколог Стана Ђурић-Клајн саму Коњовићеву драму оцењује као „врхунац композиторовог стваралаштва” где он успева да „севдалијски патос издигне на виши уметнички степен и да га одене у савремено европско рухо”, док *Песму о були*²⁰ из друге слике наводи „као оригиналан допринос таквом стилу” (Ђурић-Клајн, 1962: 655–656). Други наш музиколог Надежда Мосусова – која је дала несумњиво највећи допринос

¹⁹ Карактеристике треће песме у музичкој драми коју не изводе Коштана или хор већ Салче, – *Ева кауркиња*, приказаћемо у склопу *Велике чочечке игре* у оквиру које се и изводи. Поред извођења песме *Да ти знаш*, Алил се због градације звучности и израза придружује Коштани у песми *Девет година мина*. Стојан, пак, у дуету са Коштаном изводи љубавну песму *Дуде, мори*, уврштену у поглавље о Коштаним песмама.

²⁰ Термин „була” представља стару турску реч за жену муслиманске вероисповести, односно према Вујаклијином тумачењу: „турска жена, Туркиња“ (Вујаклија, 1980: 136)

проучавању Коњовићевог стваралаштва, наводи да је *Песма о були* „турска, а њена мелодија није позната”, те да „једноставност оркестарске пратње, која је сведена на један једини инструмент, више него било шта доприноси изражајности овога места” (Mosusova, 1971: 162–163). Коњовић је с посебно истанчаним осећајем разрешио драматуршки комплексан моменат, својеврсно „чвориште” у току драме Боре Станковића. Знајући какав трагичан исход песма има, Коштанина мајка Салче оклева да је отпева по жељи Хаџи-Томе, спречавајући даљу градацију песимистичких осећања код кључних ликова. Стога песму изводи сам Хаџи-Тома, према тексту наведеном и само изговореном (не и отпеваном!) у Станковићевој драми. То је заправо једина песма у његовом извођењу, где Коњовић садржај говореног текста Хаџи-Томе из Станковићевог оригиналног дела музички дотерује и изграђује до формалног обрасца песме.²¹ Сама *Песма о були* музички је припремљена тоналном мутацијом из Ас-дура у ас-балкански мол чиме Коњовић постиже значајно замрачење хармонског колорита. Избор ас-мола, – тоналитета нпр. *Посмртног марша* из Бетовенове клавирске *Сонате оп. 26*, сведочи о композиторовом колористичком схватању тоналне боје и тенденцијом да њеном симболиком оствари упечатљив израз и смисао, значење туробног расположења и осећања празнине и бесмисла. Тонални план песме води ка бе-молу (паралела дурске субдоминанте или тоналитет II ступња мелодијског мола) и ес-молу (молска доминанта), блиским тоналитетима ниске стране квинтног круга који допуњују песимизам тамних боја и тежину злокобних догађаја о којима стихови приповедају.

У претходно афирмисаном и јасном тоналном центру на тону ас, уводне арабеске флауте засноване на разлагању тонике са додатом секстом и завршним мелодијским ослонцима на IV или II ступњу фолклорне лествице, – односно балканског мола, доносе мистичну, оријентално-егзотичну звучност. У центру даљег тематског развоја у деоници флауте налази се почетни мотив молског трозвука са додатом великом секстом која у тритонусној релацији према тоничној терци ствара благу напетост, симболично означавајући душевни немир. Услед тога релативизиована акордска консонантност у условима претходно афирмисаног

²¹ Б. Станковић у свом књижевном делу поверава Хаџи-Томи и пар турских стихова ове песме од којих Коњовић одустаје.

центра делује више него довољно „тонично”. Међутим, у каснијим појавама, с променама тоналитета, без конкретног функционалног одређења, на потенцијалну тоничну стабилност, импресионистички ослабљену додатом секстом, указиваће само испољавање одређеног „хармонског осећаја” (Гуляницкая, 1984: 24). Овде не можемо говорити о модулацијама у традиционалном смислу, већ о тоналним сферама које настају једноставним експонирањем мотива на различитим тонско-тоналним висинама уз одређени „хармонски осећај”, но без тоналне потврде. Термин је у употребу увео руски теоретичар Ј. Тјуљин (Тюлин, Юрий Николаевич), а односи се на интервалске релације које, како даље наводи Гуљаницкаја (Гуляницкая, Наталия Сергеевна) (Ibid.: 24), формирају извештан „хармонски осећај како у хоризонталној, тако и у вертикалној интеракцији”. У песми *Була млада*, „хармонски осећај” настаје из односа контрапунктирања, односно дијалогизирања солистичког гласа и флауте, тек повремено праћеног басом харфе. Тоналитет се испољава тоничном функцијом без класичне потврде у виду хармонског обрта који би указао на функционалну гравитацију ка тоналном центру. Заправо је и флуидност тоналитета у пуној мери стављена у функцију остварења жалобно-посмртне емоционалности садржаја песме. Према Коњовићевој стваралачкој поетици и естетици у обликовању музичко-драмског тока, овде није било места за тоналну стабилност и недвосмислена тонална одређења. Можда би најприкладнији назив за тоналитете овде био „лебдећи тоналитет”, термин који В. Перичић употребљава за делове музичког тока са „сталним прелазима у нове тоналитете, од којих ниједан не бива учвршћен” (Peričić, 1968: 55). У конкретном случају хармонизације песме *Була млада* не може се, међутим, говорити о типу неодређености где се, према Перичићу, „тоника обично и не појави” (Ibid., 55); у одсуству кључних елемената афирмације тоналног центра – функционалне гравитације и хармонске динамике грађене на контрасту дисонанца-консонанца, хармонски план песме ипак афирмише три тонално-колористичке сфере, идући, пре свега, за трагом обликовања мистичне, оријенталним духом прожете звучне слике.

У инструменталној пратњи спроведен је радикални редуccionизам у циљу максималне концентрације експресивности, мистике и ванвремености тренутка. Коњовић тако постиже музичко-поетски израз који нема сличности ни са једним

сегментом опере, сведочећи о моменту јединствене, дубоким песимизмом обојене и компримирани експресије, која истовремено представља својеврсни анти-климакс у односу на музичко окружење драме у коме се јавља. Редукција учешћа инструменталног парта на минимум поуздано је сведочанство о врхунском драматуршком умећу композитора да у моментима најинтензивнијих емоционално-психолошких превирања јунака посегне за ефектом оштрог контраста, који у овом случају раскошну оркестарску палету оквирних епизода замењује дијалогом вокалне деонице, интимних арабески соло-флауте и тананих арпређираних одзвука харфе. У хармонском погледу, Коњовићев композиционо-драматуршки поступак резултирао је хармонском вертикалом која се наслућује на основу линеарне интервалске интеракције у вокалној мелодији и вертикалне у односу солистичког гласа и пратње. Тоналним променама током развоја песме, али још више „мутацијама” лествичних типова унутар једног, тоналног или модалног, центра, крећући се од хармонског и балканског мола до дорског модуса, Коњовић успешно реализује хармонско и колористичко нијансирање музичког тока као репрезента емоционално-психолошких промена у емоционалном и психолошком статусу солисте према садржају текста песме. Од почетних скандирајућих интонација на V ступњу вокална мелодија се развија упоредо са драматизацијом текста и у дијалогу је са лапидарним коментарима флауте. Инструментални звук појачан је у нижем регистру повременом пратњом харфе у октавним флажолетима, да би ефекат трагизма у 'закључку' песме био појачан хладном гамом боја дувачких инструмената: кларинета, енглеског рога и хорне.

Погледајмо сада детаљно хармонски план епизоде с песмом *Була млада*. Акцентуација басовог темељног тона бе у харфи и измена лествичног низа у солистичкој деоници преводи музички ток у бе-мол (т. 6/153). Асоцирани хармонски осећај који ваја солистичка деоница (т. 7/153) појачава бас харфе у низу градивних ступњева VI – V – I балканске варијанте мола, а нешто после VI – IV – V. Прекид песме и постављено питање („Зна ли она ту песму?”) проузрокују нову емоционално-тоналну сферу са интонацијама немира (у деоници флауте) на субдоминанти са додатом секстом ес-мола. Салчетов одговор, изговорен са страхом, прати хармонски обрт конфликта, о којем ће бити још речи у поглављу о

хроматици: $\text{II}_{\text{LDM}} - \text{III}$ ес-лидијског дурмола. Жалобни текст наставка песме, – „она мртва... а свекрва мисли...”, долази пак на конфликтној вокалној интонацији узлазне умањене квинте. Међутим, след акорада $\text{II} - \text{D} - \text{t}$ у хармонском молу чини јасну потврду тоналног центра. Нове конфликтне тритонусне силазне и узлазне интонације у интерпретацији песме на текст који солисту трагично погађа („из себе још не излази”), повишавају драматику и експресивно-акустичку напетост, преведећи музички ток у балкански бе-мол. Молски трозвук са карактеристичном додатом великом секстом у деоници флауте на подлози разлагања тог акорда у харфи чине елементе формирања новог тоналног центра. Потресни стихови краја песме „она... мртва... и чиста” изазивају пак нови тонално-психолошки преокрет у ес-лидијски дурмол са експонирањем почетне теме на тоници са додатом секстом. Тонални центар потврђен је већ у наредном такту захваљујући спони и међусобном дејству субдоминантног и доминантног тритонуса, из чега настаје и укрштени доминантни тритонус (т. 9/154). У трагичном, напетом изразу ужаса и неспокоја, Хаџи-Томин речитатив делује као окамењен на тону еф („мушка рука не помилова”). Музички ток у наставку доноси изражајни и динамички антиклимакс са потресним „интонацијама немира” у деоници флауте чинећи тематско заокружење песме, док модулација у терцно удаљен ха-мол (уз енхармонију) преко заједничког тона (фис~гес) означава прекид резигниране атмосфере и увод у реплику Салчета.

Пример 13 (*Воденица у селу Собина*, т. 3/153)

H. Toma: A , Sal - če? Ko-ju ga- zda? o- nu: (H. Toma utonuo za časak u sećanju)
 Tempo I 153 *pp* *Adagio molto largo* *Fl. Solo* *espr.* *m.g.*
 As:(II) D T VI D VI as-balkanski mol: t $\frac{6}{4}$ SBM

poco rubato e espressivo

H.T. *Bu-la mla - da, po-sle svadbe, čim le-gla*

pp (Echo) *pp* Arpa Flag.

t $\frac{6}{+}$ II_{BM} t d

H.T. *od-mah u - mr - la. Su - tra već sun - ce*

pp

II II_{BM} (7) II

H.T. *i - za - šlo vi - so - ko, vi - so - ko a nje iz - so - be još ne - ma,*

b:II d t d

maj - ka joj do - šla, a o - na još se ne bu - di.

mf

t II_{BM} 7

Sve-kr-va sto-ji pred vra-ti-ma i tu-žno pla-če; Zna li o-na tu pes-mu?

pp *pp*

t II_{BM} es: $\frac{6}{s}$ VII 6

Salče: (u neprilici)

Je-si li je na-u-či-la? Zna-će Ha-dži, zna-će!

154

S 6 II^{LDM} 2 III 6

H. Toma:(nastavlja kao sam za sebe)

Eh, tu kad bi! I ne ce - lu pes-mu, kraj sa-mo, On mno-go ka-zu-je: O-na

sempre pp

t II t S t II^{BM}

H.T. *pp*

mrtva... a sve - kr-va mi-sli da od noćno pr-vo mi-lo-va - nje

(as: t II^{BM} t ?)

H.T.

ne mo - že još da se o-sve-sti, pa za-to i iz so-be još ne i - zla-zi.

II 2 D⁽⁷⁾ t II^{LDM}

H.T.

I o - tac joj već do - la-zi, sve - kr-va pla - će,

b: t II^{BM} 2

H.T. *bu-di je... i tu-žno, tu-žno pe-va, a o-na... mrtva... i či-sta...*

6
t II es:t II_{BM}

H.T. *Muška ru-ka ne po-mi-lo-va, nit u-sta po-lju-bi-la-*

ppp

Clar. Cor. c.sord.

6 S III 6

H.T. *mrtva... či-sta...*

dim.....

6 t II_{BM} (2)

(Svi duboko potreseni. Salče sa strahom prekida) Salče: *mp*

Te-ška je i sta-ra ta pes-ma!

155

Clar. Cor. Fg.

6 h:t 6 II_{BM}

Стварање хармонске атмосфере у песми *Да ти знаш, мори, моме* Коњовић остварује сасвим другачијим средствима. Његов избор сада чине празне чисте квинте у паралелном кретању преузете са почетка слике „пијаног јутра”. Сличан је принцип увођења у песму са тоналним ефектом светло–тамно, када дуга

хармонија великог D^9 у Бе-дуру снижењем ноне омогућава мутацију у тамнији колорит истоименог тоналитета. Песма *Да ти знаш* у извођењу Циганина Алила почиње иза сцене, тако да органски представља континуитет у стварању почетног амбијента „Миткетове слике”. Сâм почетак песме указује на извесно прожимање бе-мола и Еф-фригијског дура (доминантног мола). Прожимање квинтно сродних тоналитета испољава се дејством променљивих функција где почетна доминанта бе-мола централизује Еф-фригијски дур, привлачећи у своју сферу дејства наредни VI ступањ као П_Ф. Међутим, припрема песме на дугом доминантном нонакорду бе-мола, као петозвучној акордској структури карактеристичној за доминантно, а не тонично сазвучје, опредељује тонални центар. Вокална деоница песме о „жалу за младост” удвојена је у деоници кларинета с додатим мелизматичним украсима; избором инструмента и третмана деонице Коњовић се, могуће је, определио да илуструје типичан састав и стил циганских оркестара новије градске праксе. То ће се потврдити и на почетку друге строфе, када композитор спроводи градацију у виду почетног стретног, а затим пратећег комплементарног типа излагања тематизма између солисте и другог незаобилазног инструмента циганског оркестра – соло виолине. Такође, градација и звучна динамизација подразумевају и попуњавање празних акордских квинти прве строфе до акордских структура с почетка друге строфе. Октавно удвојене празне квинте прве строфе и њихов хроматски паралелизам специфичне боје звука, Коњовић поверава мушком хору у морморанду који представља начин пратње са улогом фона над којим се развија солистичка мелодија. Улога хорске пратње, у складу са карактером песме, другачије је реализована у односу на претходне две Коштанине песме, без полетних ритмичких формула. Описане празне квинте композитор ће у самој каденци и њеном понављању, увођењем женског хора допунити до акордских структура у суптилном бојењу песме. С друге стране, као контраст, пратња друге строфе започиње шестогласним хором уз променљиви број гласова који ће током песме бити редукован на трогласни мушки хор, али само као драгоцен звучни контраст (свега два такта) до поновног успостављања пуне звучности мешовитог хора.

Након почетног варљивог хармонског обрта $D^9 - VI$, Коњовић даје звучно необично хармонско решење у виду упадљиво наглашене прогресије паралелних

квинти, местимично хроматских, са „хармонским осећајем” насталим услед квинтних акордских састојака у виду непотпуних акорада: ${}^0\text{VII} - I$ и тонике у виду дурског трозвука. Квинтни паралелизам у драматуршком смислу остварује утисак архаичности и осећаја празнине над нечим прошлим, што је давно било и неће се поновити, док латентна хармонија ${}^0\text{VII}$ ступња природног мола указује на модални призив еолске боје. У односу на асоцирану модалност наредни хроматизам ас – а – бе у басу, удвојен паралелизмом у чистим квинтама, представља део прожимања модерног хармонског израза с романтичарским стилем у нијансираном модално-хроматском бојењу песме. У делимично хроматизованом покрету баса еф-гес-ас-а-бе очигледан је квартни тонални темељ еф-бе (V–I) са завршним енергетским потенцијалом дурског осветљења. Међутим, још у току трајања тонике Бе-дура, у пратњи се обликује пролазни трозвук VI ступња као најава предстојећег тоналитета, док се у вокалној деоници истиче његов квинтни интервал као тонални оквир T – D. Необична чулно-звучна вредност остварена је у шестотактној фрази, где Коњовић зналачки показује способност непосредног прожимања најпре истоимених, а затим и паралелних тоналитета на малом музичком простору. Истовремено, одложивши разрешење завршног мелодијског тона ге као II ступња Еф-дура и квинте доминантног акорда, што би се потенцијално перцептивно из мелодије могло закључити, Коњовић фразу завршава необичном полукаденцом t – VI на ге модалној основи. Описана модална архаизација није примењена само из композиционо-техничких разлога савременијег приступа фолклорној материји, већ је превасходно спроведена у циљу постизања специфичне музичко-драмске експресије. Коришћење споредних ступњева у наредном тротактном понављању каденце потврђује ге-еолску модалну основу.

Еманципација самог почетка Миткетове вокалне реплике („Пој Алиле...”) у виду задржице и разрешењем у додату секунду, са хроматском конфронтацијом према терци VI ступња, указује на савременији приступ вокалном говору, али и на померање (тонал)модалног средишта на Бе-дур праћену наредном мутацијом у бе-мол. Паралелизам октавно удвојених празних квинти отискивањем од доминанте представљене квинтом као тоналним упориштем, води на тренутак до неодређености тоналног центра (т. 3–4/206б). Тоналну оријентацију драматуршки

узрочно изазива Миткетова егзалтирана реакција у којој се огледа однос вишег хацијског слоја према Циганима („Истина лице ти је циганско ал очи болне имаш...”). Коришћење акордског низа празних квинти поларног акорда коју вокал допуњује молском терцом, медијантом и великим нонакордом на I ступњу (Ds⁹), те наредним празним квинтама, упућује на закључак да се вертикални третман празних квинти с почетка слике односи на Миткетов унутрашњи свет, – пуст, празан, бесциљан. Пољуљано тонално тло до почетка друге строфе поново се успоставља обигравањем празних квинта око тонално стожерне доминантне квинте.

Пример 14 (*Пијано јутро*, т. 2/206а)

(Zastor je spušten: čuje se pevanje)

Alil:

Da ti znaš, oh mi-la

(muški) (mormorando) M!

Cl. espr.

ppp

b: D

mo-ri mo-me, da ti znaš

D 7 VI 0VII 1

A. *kol - ka - je, oj! — žal - ba za mla - dost! —* *dim.*

S
A

Hor *ppp*

T
B

ppp

I — VI_v — T — g: t — VI —

(Još je skoro sasvim mrak, sagorevaju fenjeri. Jedva tek sviće. Pred kućom bašta. Mitke sedi na levoj strani, na klupi uza zid. Oko Mitka leže čočeci i slušaju.)
 (Suprotno Mitki na drugoj strani leži Koštana podlaktavši glavu na obe ruke. Alil je bližu Mitka i peva.)

A. *Kol - ka - je, oj! —* *f*

S
A

Hor *ppp*

T
B

ppp

VI — III —

(Zastor se diže polako) *poco rit.* *a tempo*

A. *žal - ba za mla - dost!*

S
A
Hor
T
B

pp

8^{va}

t VI

M. *dolce*
Poj, A - li - le, i - sti - na li - ce ti je ci - gan - sko

S
A
Hor
T
B

206b

ppp

B: [VI] (p) D [sm] VI [2] 3 D

M. *al o - či bol - ne i - maš... Još, A - li - le, pe - vaj,*

p *m̂6* *Ds⁹* *(P⁴) II⁷* *s³* *(p) D VII^b*

c. 8^{va} b. ad lib

M. *ko da sa-mom se-bi pe-vaš, ka-o da se - be ža-liš... pe-vaj du - šo!*

207

Cor.

Viol.Solo

D d $\frac{s}{D}$ D⁷

3. ХАРМОНСКИ ЈЕЗИК У ФУНКЦИЈИ МУЗИЧКЕ ДРАМАТУРГИЈЕ

*Основа оперске представе је откривање карактера у радњи,
а путем њих и суштинских феномена живота и животних конфликта.*

(Гозенпуд, 1975:21)

3. 1. Дијатоника

У Коњовићевом модално-тоналном начину мишљења битну улогу има дијатоника као тип система који чини освежење и изразит контраст према хроматици и целостепености, примењених у функцији драматизације и осликавању конфликта. У складу са тим, дијатонском хармонизацијом остварени су речитативи и дијалози солиста који су драмски активни само у појашњавању ситуација, али су психолшки пасивни, мање релевантни за развој ликова и без конфликтних импулса.²² Дијатоничност хармонске основе је такође веома погодна као допуна илустрацији народног призвука и амбијента. Прихватањем навода Срђана Атанасовског да је „спроводећи... хармонизације напева, Мокрањец ефективно 'дефинисао такозвани национални тонски језик' ... препознатљив за 'српску народну песму'" (Атанасовски, 2014: 148), логично закључујемо да је дијатонски начин мишљења погодовао као основа за приказивање националног корпуса и широких представа и слика народног живота. Заправо у супротстављању драмски једноставне дијатонске хармонске текстуре и сложенијег хроматског ткива, Коњовић налази изванредно средство за остварење драгоцених контраста света једноставног празничног расположења и разних страна афективне емоционалности.

У описаном стваралачком принципу на релацији контраста дијатоника–хроматика налазимо заправо својеврсни пандан Руској националној школи 19. века која је у складу са дуалистичком концепцијом добра и зла, користила контраст модалне дијатонике и хроматике, целостепености. У описаном контексту руска оперска класика налазила је драматуршку замену за потцртавање изражајних разлика између стварног и фантастичног света натприродних бића. У *Коштани* Коњовић спроводи сличан контрастни однос, остварен на другим

²² Дорском модалном дијатоником нпр., Коњовић реализује епизоде „жала за младост” које су, очекивано, прожете сетом, тугом, меланхолијом, са блажим и пасивним конфликтним импулсима.

основама и са другим значењем, – у диференцијацији психолошког стања јунака на сцени (једноставно = дијатоника, афективно = хроматика). Уметнички процес избора хармонских дијатонских средстава и њихова прогресија разликује се у психолошком параметру и особености сценског тренутка. Овај композициони принцип Коњовића у складу је са реалистичком максимумом: „Хоћу истину”, оствареном у вокалном изразу, али пренесене на хармонизацију у оркестарском медију.

Одломак из друге слике представља сценски тренутак по доласку бесног Хаџи-Томе у воденицу када Митке и воденичарка Магда одобровољавају старог хаџију. Музички ток хармонском мутацијом прелази из ес-мола у Ес-дур, док дисонантни акорди, међу којима предњаче прекомерни и тврдоумањени, уступају место дијатонском звуку. Појава D^7 која следи, и његово прерастање у нонакорд, нема очигледан израз и дејство дисонантне напетости, јер се дугим трајањем овог акорда²³ релативизује његова функционална усмереност те он постаје звучна подлога речитативном исказу. Градећи широку представу свечаног ускршњег расположења на педалном тону доминанте, али и II ступња (квинта доминанте), Коњовић почетну вишезвучну структуру колористички нијансира наизменичним појавама септима, ноне и ундециме, без тежње ка разрешењу. Но, упркос томе, композитор даје разрешавајући тонични акорд неутралне структуре $T^6_{5_2}$ који, због састава акорда као и слабог метричког положаја на ком наступа ипак не доноси праву стабилност. Необичности момента доприноси вокална интонација лајтмотива лепоте и животне радости која сугерише промену расположења одобровољеног хаџије („Срећан ти дан”). Наговештен квинтни начин формирања басове фигуре са потенцирањем акордске ноне (из т. 5/144), Коњовић употребљава и у наредна два такта, где долази до појаве акордске ундециме, али фигуративног обележја. Достигнути израз и атмосферу свечаног тренутка Васкршњих поздрава (Хаџи-Тома: „Христос воскрес! Магда: Ваистину воскрес!”) допуњује хор „бојажљивим” наступом, као учесник у радњи (Хор: „Христос воскрес, газдо!”).

²³ Као хармонски фон речитативне пратње, доминантни акорд траје два такта пре и осам тактова после завршетка примера у коме је илустрован овај одломак.

Пример 15 (Воденица у селу Собина, т. 1/144)

Mag. ¹⁴⁴ 3 Ne-moj na o - vaj sve - ti bož - ji dan! O - ku - si

Mag. H.Toma (krsti se, uzima čašu) (meko) 3 ga - zdo! Eh, Ma - gdo. Ne-go hajd: Sre-ćan ti simile

H.T. dan! I Hri - stos voskre - se! Va - is - ti - nu, voskre - se!

S. A. Hor (bojažljivo) pp Hri T. B.

Es: D⁷ 9 8 9 8

D 9 11 11 9-7

Прелазак из дисонантног ткива прекомерног трозвука, Скрјабиновог (Скрјабин, Александр Николаевич) акорда и целостепеног акорда на молдурској тоналној основи у сасвим дијатонски хармонски ток широко постављене сфере II

ступња, – прати емоционалну промену Станиног лика из конфликтне узнемирености и бриге о мајци у меланхолично, сетно психолошко стање. Преовладавање карактеристичне структуре полуумањеног четворозвука са субдоминантним тритонусом има снажну конструктивну и латентну симболичко-семантичку улогу израза меланхоличне емоционалности несрећне јунакиње. На педалу тонике као тоналном ослоњу Це-дура стварају се обриси Π^9 којим ће након бојења музичког тока са четворозвуком истог ступња, епизода и завршити. Педал тонике Це-молдура којим Коњовић као тамнијом варијантом дура већ сенчи музички ток, компатибилан је структури Π вишезвука као његова септима. Широко пространство субдоминантне хармоније Π четворозвука и петозвука са одређеним степеном структурне тритонусне напетости, на акордском фундаменту тоничног педала представља тек акустичку подлогу лишену хармонске динамике и тежње ка разрешењу. Руска теоретичарка Ђачкова (Ѓьячкова, Людмила Сергеевна) пише да концепт „напетости акорда” који поставља немачки композитор Хиндемит (Paul Hindemith) „зависи од звучних карактеристика градивних интервала”, те да у том смислу наведени композитор „све акорде дели у две велике групе: без тритонуса и са тритонусом”. Ауторка даље у контексту звучних квалитета савремене музике наводи значај „тембросонорне стране акорда...[и] актуелних пространствено-временских карактеристика акорда” (Ѓьячкова, 2003: 27–28). И управо овде проналазимо Коњовићево стваралачко упориште у малом дурском четворозвуку на V и полуумањеном на Π ступњу, са могућим наслојавањем нових терца. Очигледно је и Коњовићу тритонусни интервал био изузетно важан чинилац звучног квалитета у функцији изражајности и емоционално-психолошког нијансирања. Овакав колористички, али и експресивни третман акорда, у складу је са његовим мањим драматуршким потенцијалом у поређењу са алтерованим акорадима хроматског типа и прекомерним акордом, те у том смислу бива драгоцен звучни ресурс за развој прокомпоноване радње без конфликтних унутарњих стања. Интересантан детаљ тонског сликања који додатно сведочи о детаљности музичко-драматуршког стваралачког поступка Петра Коњовића у *Коштани* налазимо у последњем двотакту примера, где на фону симултаног елегичног звука Π^7 осминско стакато „куцање” ноне музички симулира „тешке кораке”. Насупрот томе, експресивна

вредност у вокалној деоници огледа се у крешенду оствареном конфликтним потенцијалом умањене квинте и прекомерног квартсектакорда, те прекомерном секундом (т. 6–8/40) уводећи у реч „крвава”, где се на последњем тактовом делу формира бифункционална ситуација II ступња и доминанте. Метрички положај скретничне тонике у т. 2/42 такође не успоставља функционалну стабилност.

Пример 16а (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 8/39)

St. *pla-če! Sa-mo se-di ce-le no-ći se-di!*

St. *Če-ka i če-ka, bo-ji se*

St. *da ne ču-je, ka-ko ga do-no-se kr-va - va A nje-ga Ba - te,*

C: II² VI[>] VII_D³ C Ds¹³ II¹⁰₂

II⁷ (I)

II⁹ 7 D⁷

Четворозвук II^7 ступња као широко постављена звучна аура послужиће композитору за бојење две сукцесивне тоналне површине у континуитету, с циљем задржавања музичког израза који осликава достигнуто емоционално расположење солисте. Ради се о драмском тренутку самог Хаџи-Томиног доласка у воденицу и прекоревању Миткета. Почетне „одлучне” квартне интервале вокалне деонице допуњују квинтни, уз еманципацију од хармонске пратње (тонови ce_1 и a у т. 4–5, 6/136) која сугерише модалну структуру де-еолског модуса. Драмску узбуђеност сликају почетне осмине и тремоло у тимпанима на педалу тонике у вишем, и тремоло гудача на педалу II ступња са скретничним кретањем, задржан у нижем регистру из претходног сценског тренутка „конфузије” која је завладала на сам помен хаџијиног доласка. Изражајни потенцијал полуумањеног II^7 са структурном тритонусном ћелијом напетости очигледно је композитору и овде послужио као идеално средство тумачења драматичности тренутка, пре него што ће музички ток, са развојем лика, прећи у дисонантнији израз. Конфронтација две полуумањене структуре на малотерцном узлазном размаку проузрокује хроматско-тонални прелом у еф-мол који се прожима са паралелним Ас-дуром. Коњовић заправо наставља сликање емоционалности тренутка изражајним потенцијалом полуумањене звучности, али у складу са својом реалистичком оперском естетиком – на новој тоналној платформи зато што Хаџи-Томина осећајност и однос који има према Магди, којој се у том тренутку обраћа, не могу бити исти као према Миткету.

Пример 166 (Воденица у селу Собина, т. 9/135)

Hadži Toma (Pogled mu se zaustavi na Mitki)

MENO A - fe - rim, Mit - ke, I a - ko si sta - ri - ji...

Timp. *f* *sfz* *f* *fz* *ffz* *sfz* *sfz*

d: II⁷ (VI³)

H.T. O - tac da im bu - deš, da ih po - u - čiš, od - vra - tiš, a ti još pr - vi me - đ u nji - ma!

(⁹) II⁷ (4)

H.T. *f* (Magdi) A - fe - rim! A ti? Ta - ko li se sta - ri ga - zda po - štu - je?

Fl. (col 8a) Cor. Ingl. *mf* *p* *fz*

II⁷ (As: VII[?]) *f*: II⁷ (4) t

Драмски тренутак пред вест да долази „газда” у воденицу Коњовић остварује такође на хармонском фону једног акорда, и то тонике де-мола са додатом великом секстом. Статичност израза и потпуна стабилност превазиђени су у првом реду додавањем сексте која са терцом молског акорда ступа у тритонусни однос извесне енергетске напетости али и појавом молског лидијског трозвука у виду предударара пред другим акордом. Иако пролазно-задржичног карактера, наведени акорд чини апсолутно хроматски однос према афирмисаној тоници чиме се заострава израз, да би од т. 3 примера лидијски трозвук као

предудар био коришћен на сваком тактовом делу у складу са повишењем тензије. Поред шеснаестинског кретања паралелних терци, емоционално-звучну напетост посебно појачава наглашени квартни ход басове оркестарске деонице, који као модерно средство музичког израза ослабљује тоналитет, појачава утисак дисонантне нестабилности и суровости, водећи у динамички климакс (ffff). Интересантно је да само „клизање” акордског предудара ка тоници у коначном збиру тонова два акорда садржи латентни, потпуни лествични низ једне врсте фолклорне лествице са почетком од VII ступња, односно вођице: цис-де-е-еф-гис-а-ха. Међутим, због брзог темпа и хроматских судара шест тонова (цис-де, е-еф, гис-а), специфична фолклорна лествица звучно не успева да се афирмише, већ остаје као део колористичке слике стварања атмосфере ишчекивања пред упозоравајући повик (Марко: „Газда!”).

Пример 17 (*Воденица у селу Собина*, т. 6/133)

Musical score for Example 17, *Воденица у селу Собина*, measures 6-133. The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a piano accompaniment with a driving bass line and a treble line with chords and arpeggios. Dynamics include *ff* and *molto stringendo*. Fingerings and articulations are indicated throughout.

d: t (l) ⁶ (l) (d ⁹)

(Marko se pojavi na kapiji, te lupi nogom i pljesne. Sve odjednom stane.)

(l) t (l) (l) ⁹ (l) (l) (l) ⁹ (l) (d) (d)

Marko: *ff*
Gaz - da!

134

Hor:
Svi: *Koj?!*
(Hor i balet pljesnu rukom)

fff

(8)

(l) (l) (l) (l)

(d (l) (9) (l))

II

Епизоде једноставне, типично класичне функционалности у смејивању главних акорада тоничне и доминантне функције композитор боји модернијим звуком, педалним ситуацијама и применом различитих фигурација. Ради се о драмском тренутку без конфликтних тензија, када се Хаџи-Тома и Митке обраћају циганској дружини тражећи од њих да певају. Као чинилац тоналне стабилности Ес-дура, присутан је двоструки педал: на тоници и доминанти, али на необичан начин. Тонични педал има сталну пулсацију (на јединици бројања), док је доминантни педал маркиран и јавља се увек акцентовано на другој доби такта, чиме се метрички односи у иначе сложеном 5/4 обрасцу додатно померају. Истовремено, вокална линија солиста строго извире из хармонске подлоге уз изузетак VI ступња (у т. 4 примера) који у вертикали чини нону доминанте (у басу, уколико не рачунамо педалне тонове), односно додату тоничну сексту. Нијансирање епизоде стакато артикулацијом са нагласцима на доминантном четворозвуку и развијеном динамичком компонентом доприноси свеукупној изражајности наведеног одломка.

Пример 18 (Воденица у селу Собина, т.7/146)

H. Toma: Mo-že-te, ot-pe - vaj-te! Ba-da-va bak-šiš da vam ne dam! Ti

Mitke: Ti

Archi *p*

Fl. Ob.

Es: T D⁷ T D⁷ T D⁷ T D⁷ T

147

Koštana: sa - mo poj... A ko na te-be ru - ku dig-ne, ja sam ov-de!

mf *f* *subito* *p*

D⁷ T D⁹ T D⁷ T D⁷ T D⁷ T

Сличан, но нешто сложенији пример дијатонског израза налазимо у веселој игри тонова стакато артикулације, која доноси упечатљив карактерни контраст претходном тмурном Хаџи-Томином расположењу. Хорски ансамбл грађана који умирују Хаџи-Тому одликује изразита дијатоничност хармонске вертикале. Двотактно сазвучје непотпуног D⁹ у Це-дуру уводи у одломак *Allegretto giocoso* изграђен од четворотактних фразе.²⁴ Први слој вишеслојне фактуре изграђен је из двоструког педала: маркираног на тоници на почетку сваке фразе и фигурираног на доминанти. Необична звучност колористичке али и експресивне вредности постиже се интеракцијом педала са вишим фактурним слојем. Наиме, док у нижем, педалном слоју запажамо квинтни начин развоја у вертикалном и хоризонталном наслојавању квинти у Це-дуру ((Це)-Ге-де-а), виши слој рефлектује наизменично смењивање акорада D и II ступња. Солистички парт

²⁴ Након приказане три четворотактне фразе, незнатно варирана педална фигура као пратња дијатонском музичком ткиву, траје још девет тактова.

трећег слоја мелодијски се ослања на тонове ових трозвука уз местимични колористички додатак сексте на доминанти, која ће од т. 1/50 преузета у оркестру имати улогу лежећег гласа. Међутим, не можемо а да не запазимо да се у терцној организацији сазвучја тумачених као II ступањ (т. 4, 7 и 10 примера), потенцијално ради о дугом трајању доминантне хармоније, различито структурно представљене, но без вођице, чиме се повећава могућност тумачења II вишезвука на педалу доминанте. У сагледавању структуре сазвучја у првом двотакту примера (г-де-еф-а) можемо закључити да Коњовић већ ту поставља акордско језгро за хармонско нијансирање овог одломка. Посматрано изоловано, ово сазвучје се заправо може тумачити као II ступањ на педалу доминанте одакле очигледно извире даљи развој звучне и аналитичке двосмислености. Акорди D^9 са додатом секстом, те D^{13} или квинтни акорд D^{13}_{95} и VII^7 са додатом квартом, поред тонике са додатом секстом, указују на импресионистички начин мишљења и бојења музичког тока снажно изражене дијатонске основе.

Пример 19 (*Ускрс у кући Хаџи-Томе*, т. 3/49)

The musical score for Example 19 consists of three vocal parts (I, II, III) and piano accompaniment. The tempo is *Allegretto giocoso*. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The piano part includes dynamics like *p* and *pp*, and markings like *Sr. Fg.* and *marc.*. The bottom of the score shows chord symbols: C: D^9 , D^{13} , D^9 , and D^7 .

Arsa:(ulazi)

f O, Ĥa-dži - jo!

vaj - sve - ti dan!

Is - ti - na! Sad ih ni Gospod ne u - mi - ri, a ka - mol' mi.

50 Ob. Fg.

II (D⁷) D⁹ 7 I⁹ 7 D⁹ 5 VII² D⁹ 7

Дугим трајањима малог дурског четворозвука на V и полуумањеног на II ступњу вајају се одговарајуће звучне слике, погодне за развијање дугих речитативних одломака и реплика. Учестала фреквенца ових акорада чији тритонусни елементи обезбеђују очување тоналитета на начин класичног обележја, указују на Коњовићеву склоност ка традиционализму. Интересантну звучност ствара појава другог ступња на доминанти у басу што изазива аналитичку двосмисленост између D⁹ без терце и II ступња на педалу доминанте. Овакве и сложеније ситуације које настају додатком тонова и акорада над педалом, неретко двоструким, или пак дисонантним сударима и бикордалним појавама, – недвосмислено указују на колористичку улогу хармоније.

3. 2. Модалност

Будући еманципована од класичне функционалне гравитације, модална дијатоника својим слободнијим кретањем и низањем чини драгоцен контраст тоналном начину мишљења. У аналитичком смислу посебно су необичне епизоде музичког тока које се због специфичног мелодијско-хармонског кретања могу тумачити у оба система: тоналном и модалном. Тек благо испољена самосталност одређеног ступња карактеристичног за поједини модус, као што је нпр. VII ступањ еолског модуса, али и природног мола – који се креће наниже, а у који се

улази слободно, скоком, – доноси пре асоцијацију на модалност него на тоналитет. Прожимање различитих типова модалности на једном модалном центру, као тип мелодијске „мутације” (Деспих, 2002: 362), али и експонирање модалности кроз промене модалног центра као и комбиновање ових видова испољавања модалности, Коњовић користи у функцији емоционалног нијансирања одређених драмско-психолошких епизода.

По завршетку песме *Стојно црноок невесто*, оркестар наставља развој у Це-дуру, преузимањем ритмичке формуле песме, мелодијски вариране. Потврду за ову тврдњу налазимо у првом тротакту примера, док други тротакт са истим иницијалним импулсом води у проширење мотива и даљи развој. Тонално утемељена мелодија првог тротакта са завршетком на II ступњу претежно је хармонизована споредним ступњевима, са каденцом VI – II, што асоцира призивук Це-јонске модалности. Анализирајући наредни хармонско-тонални моменат музиколог Надежда Мосусова наводи да „појава Митка прекида игру и уноси... меланхоличну ноту ге-мол акордом” (Mosusova, 1971: 162). Заправо, Митке је све време присутан као „туробан и жалан” посматрач „игре која се свршава”. Акорд ге-бе-де као молска доминанта затамњује светлу тоналност Це-дура недвосмисленим миксолидијским призвуком, обележавајући почетак Миткетовог жалбног уздаха и реплике („Ех, Коштан, бре, жива рано, бре! Плачи Митке...”). У току његовог трајања долази до појаве бикорда у виду наглашеног тоничног акорда Це-дура у горњем оркестарском слоју, са основним тоном као највишим гласом. Истовремено, асоцирајући непотпун пентатонски призивук (ге-бе-це-де-(еф)), вокална линија почиње с вајањем модалне централизованости карактеристичним скоком са I на V ступањ који образује (тонал)модални оквир. Након модулације, архаични призивук у хармонизацији текста испољен је модалном бојом обрта дурске субдоминанте са молском тоницом у ге дорском модусу. Савременост израза у односу на модалне епизоде композитора националних школа 19. века огледа се у варијантним појавама акорада са импресионистичке акордске палете, – великих субдоминантних нонакорада: потпуних (т. 6/117), непотпуних (т. 7–8/117) или са додатом секстом (т. 5/117). Нарочита густина потенцираног секундног звука у S_7^9 коју чини додата секста, интензивира звучни квалитет епизоде додатно доприносећи модерном изразу.

Живописни колорит обогаћује судар задржичних и осталих фигуративних тонова са описаном подлогом, стварајући меланхолични израз и сетну атмосферу одломка. Након скретничне субдоминанте на тоници са светлуцавом задржичном квартом у последњем такту примера, следи изненадна промена атмосфере и тонални скок у дис-мол, одакле креће ново емоционално нијансирање постигнуто прожимањем истоимених тоника.

Пример 20 (Воденица у селу Собина, т. 8/116)

The musical score consists of three systems. The first system includes a bass line, a piano accompaniment, and a vocal line. The piano part features a complex harmonic structure with various chords and textures. The vocal line includes the lyrics "Eh, Ko- štan, —" and "bre, ži - va ra-no bre!". The second system continues the piano and vocal parts with the lyrics "Pla-či Mi - tke, pla - či!". The third system shows the piano part with a "calando" marking and a final chord structure. The score includes various performance markings such as "Largo", "poco rit.", "pochissimo meno mosso", "espress.", "ben ritmico", "Fl.", "p", and "pp". Chord diagrams are provided below the piano part, including C: II, D⁷ VI, II, T^{6 5}, d, T, and g-dorski: S^{9 7}. Measure numbers 117 and 118 are indicated.

Почетак Арсиног речитатива одвија се на оркестарској тоничној хармонији са задржичним и пролазним тоновима који у деоници енглеског рога указују на адорску модалност слободним кретањем из велике сексте у малу септиму навише или пак у квинту наниже. Већ наредни акорд демантује дорски призивок појавом тона мале сексте од финалиса, чиме се основа усмерава ка еолском модусу. Сам

акорд упућује на квартну основу петозвучне акордске грађе (еф-ха-е-а-де), дату у обртају (еф-а-ха-де-е) као s^6 са додатом секстом и секундом. Иако постоји теоријска могућност да се акорд због басовог тона схвати као VI^7 са кوارтом и секстом уместо квинте, сукцесивна поставка истог акорда потврђује његов субдоминантни смисао. Међутим, истицање секундне звучности акорда истовремено указује на његов колористички карактер и смисао. Дуго трајање квартно-секундног акорда Коњовић ће додатно нагласити његовим шеснаестинским понављањем, док звучни примат, условљен променом солисте, тј. Хаџи-Томиним одговором, – не преузме другачији вид хармонизације. Ради се о међусобном смењивању акорада а-еолског модуса, пре свега терцних вишезвука s^9_7 и d^7 са тоником, у потпуно аутентичним односима модалне функционалности ($s^9_7 - d^7 - t$ или $II^2 - VII^2 - d^7_{43} - t$). Модалну централизованост појачава оркестарски лежећи глас тонике, док напетост израза потцртава једногласна шеснаестинска интонација лајтмотива конфликта која уводи у стакато остинатни образац.

Пример 21 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 10/54)

The image shows a musical score for Example 21, consisting of two systems. The first system features a vocal line for 'Arsa' and a piano accompaniment. The lyrics are: "Ne - moj to - li - ko, Ha - dži, to je sad! Sta ćeš mu?". The piano part includes a section marked 'a-dorski' with a 5/4 time signature and a 3-measure phrase. The second system features a vocal line for 'H. Toma' and a piano accompaniment. The lyrics are: "Ni - šta! ti ni - šta! Još je sve to te - bi ni - šta! Pa". The piano part includes a section marked 'Arsa' with a 3/4 time signature and a 4-measure phrase. The score includes various musical notations such as dynamics (f, sfz, fp), articulation (accents), and fingerings. At the bottom, there are harmonic diagrams for the piano part, including a 5/4 time signature with a 3-measure phrase and a 3/4 time signature with a 4-measure phrase, along with chord symbols like s^9_7 , d^7 , and II^2 .

A. *šta tu mo-gu ja, za-nat - - im je to!*
pp deciso e marc.
 VII 2 d $\frac{7}{4}$ 3 t s d $\frac{4}{3}$

A. *O-na to smaj - kom i o - cem ra - di,*
 7 Cor.
 t II 6 5 d 7 s VII 6 4 d $\frac{4}{3}$

Модална особеност велике дорске сексте у наредном примеру истиче се и у вокалној деоници, чиме модални призвук постаје уочљивији дајући посебну драж музичко-драмском току. У наизменичном смењивању преовлађујућег дорског и њему контрастног еолског модуса протиче подељени ансамбл солиста на сцени, где Коштана и Стојан на једној, а Митке и Салче на другој страни, воде засебне разговоре. Карактеристична боја плагалних дорских обрта S – II⁷ – t у бе-дорском модусу, над двоструким квинтним педалом (Бе-еф-це₁), пружа слику модерног начина мишљења, где вертикално друга квинта (тон це₁) испољава обележје тоничне ноне или основног тона II ступња. Мутација у истоимени еолски модус прати виши ниво емоционалног узбуђења ликова у различитим емоционалним сферама: Стојана у налету љубавног заноса, а Миткета у „жалу за младост”. Након молске субдоминанте, меланхолични призвук четворозвука II ступња, затамњен је тврдоумањеним четворозвуком умањене доминанте са улогом изражајне конфликтне хармоније вишег степена. Хроматски прелом остварен хармонским обртом једнакотеорцијних акорада (b: D и fis: t) уводи у нову етапу музичког и сценско-психолошког развоја, када Коштана одбијајући новац од Стојана показује љубав (Коштана: „још... ја ћу теби да дам!”), док Митке у другом

сценском слоју тражи од Салчета песму. Поново у дорском модусу, дејство и стабилност улазне тонике са додатом тритонусном секстом²⁵ накнадно се успоставља кроз карактеристичне узастопне плагалне дорске обрте. Као додатни чинилац ове необичне звучне слике, у пратњи је поново присутан двоструки педал на тоници и доминанти, али остварен на другачијем принципу где је потенциран квартни начин изградње, који као и претходно описан квинтни педал донекле развејава функционалне асоцијације. Мутациона појава мале сексте са последичном хармонском применом молске субдоминанте и полуумањеног четворозвука обележава еолску обојеност која прати пораст узбуђења („Стојан, пијан од страсти”). Нови хроматски прелом у е-дорски модус Коњовић остварује уласком преко тоничног акорда, те тонично-субдоминантним односом ($t^{+6} - S^9$) над којим је у деоницама солиста истакнут дорски тритонус. Стојанове афективне, страствене речи („Уста ми дај”) композитор заправо реализује вокалним говором у силазном разлагању дисонантног умањеног сектакорда снажно контрастног околном модалном ткиву, који с једне стране изражава психичку напетост, док с друге као да симболизује немогућност остварења љубавне среће.

Пример 22 (*Воденица у селу Собина*, т. 5/123)

Koštana: *Ne, Sto - ja - ne, ne-moj da me... La - žeš! Oh!*

(Mitke uhvati Salče za ramena) Salče: *Eh, le - pi moj ga-zda Mit - ke! Kad mi o -*

Mitke:

1.Fg. *mf*

b: S (II') t S (II') t

²⁵ У односу на акордску терцу.

S. *(baca joj novac)* Koštana:
 ne la-žem te Ko - što, sve bih ti da - o! A i sad ću e-vo sve da ti dam. Ne
 M. *(Zatvorio oči i duboko uzdahnuo ali se prene)*
 va-ko mla - di, u - ba - vi be - smo!

Cor. espr.
mp

II $\frac{4}{3}$ D

K. ne! Ne - ću to od te - be, ne - ću od Te - be no - vac... E-vo
 M. Svi - raj, mo-re i pe - vaj, za - što sad te u - bih da te ne gle - dam

Un poco piu mosso
Ob. *mf* *Fl.* *simile*

Clar. *pp* *mp* 124 *mp*

fis: t S t S t II d II

K. *(Stojan pijan od strasti)* Stojan: *affet.* Koštana: *(Sva srećna)*
 još... ja ću te - bi da dam! U - sta mi daj, Oh,
 M. va-ko sta - ru i zbr - čka - nu! A i tvo - je, Sal - će,

II⁷ e: t

Stojan: *ne... gru di!* Košana: *a - man*

M. *be - še mno - go, ne - go sa - da*

7 9

S⁹

Поред широк сфера модалне хармонизације, модалност се манифестује у линеарној димензији, кроз мелодијске покрете карактеристичних модалних ступњева. Запажа се и веома честа примена молске тонике са додатом великом секстом, што директно асоцира на дорски модус који је драматуршки функционализован у изражавању „жала за младост” са ауrom архаичног звука, статичне емоционалности која прати Хаџи-Тому и Миткета у дозивању „младости да им се врати”. Упоредимо ли Хаџи-Томину епизоду дубоко интимне, тихе, а болне чежње за оним што се не враћа, хармонизовану у дорском модусу са снажном експресивном енергијом лајтмотива који га симболизује, није тешко закључити о детаљности драматуршког захвата и широкој скали емоционалности којом Коњовић описује карактере на сцени. Посебне емоционално-колористичке ефекте испољавања модалности налазимо на оним страницама *Коштана* где изнад педалних тонова долази до наслојавања сазвучја и губљења хијерархије међу њима, а посебно приликом прожимања паралелних тоналитета са типично руским обележјима паралелно-перемењеног лада, о чему ће бити речи у посебном поглављу.

3. 3. Специфичне фолклорне лествице

Типичан балкански севдах, фолклорни призив са прекомерним секундама и слику Враћа око 1880. године композитор је добрим делом остварио употребом лидијског дурмола и балканског мола. Оријенталне по свом извору и типу, наведене тонске структуре јављају се у преплитању са тонално-модалним обрасцима, чинећи звучни амбијент богатим и разноврсним, погодним за

изражавање интимних емоционалних стања и расположења јунака епске, велике народне, а суштински дубоко психолошке, лирске музичке драме.

На доминантном педалу једног од типова ге-балканског мола Коњовић гради драмску ситуацију у воденици, када Стојан „љубоморан задржава” Миткета који прилази Коштани. Хармонски ток изграђен је на сазвучјима која произилазе из основе балканског мола, али са модификацијом у виду повишеног VII ступња, тј. додавањем вођице. Управо та модификација твори акорд прекомерног III ступња којима има конфликтну драматуршку конотацију. Откривање Миткетове намере да ужива у Коштаниној песми и игри очигледно не садржи унутарњи конфликт, те стога као хармонски пар III ступњу не долази тврдоумањена звучност II ступња са призвукотом лидијског дурмола, већ мање хроматска варијанта дурске структуре. Експресивност тренутка оствареног смењивањем два акорда консеквентним шеснаестинским покретима који доносе четири до шест тонова балканског мола, појачана је наглашеним фразирањем и фигурираним доминантним педалом испрекиданим паузама као чиниоцем узбуђености. Померање педалне фигуре са доминанте на тонику означава сценски тренутак када Стојан зауставља Миткета, док у горњем оркестарском регистру остаје двозвучно шеснаестинско кретање на основу тонског низа балканског мола, са упорним ефектом *fp* као додатним чиниоцем пораста драматике („Не тако бато...”). Истанчан Коњовићев осећај за испољавање експресивности тренутка као и за меру оријентализма показује се у вокалним деоницама у којима се услед недостатка појаве IV ступња лествице и покрета прекомерне секунде, прелама дорска боја.

Пример 23 (*Воденица у селу Собина*, т. 10/127)

Mitke:

pe - vaj još, i min - tan da

g-balkanski mol: III⁶ II⁷BM III⁶ II⁷BM III⁶ II⁽⁹⁾BM

M. *ski - neš, pa ru - - ke go - le, vi - še*
 (Stojan skoči sa sedišta)

M. *gla - - - ve!*
 (Prilazi Koštani, ali ga Stojan zadržava ljubomorani)

S. *Ne ta - ko Ba - - - - to,*

fp fp fp fp fp fp fp
sempre marc.

III _{<D>} II_{BM}⁷ III t II_{BM}
 II_{BM}⁷ D t

D t (II_{BM}) 7

У живописном богатству играчких ритмова *Велике чоччке игре*, композитор користи драгоцени изражајни контраст када дисонантним хроматским сударима формално раздваја границе дијатонске епизоде са наредним сегментом на тоналној основи лидијског дурмола. Епизода чисте дијатонске једноставности фолклорног призвука с почетка примера изграђена од две четворотактне фразе у метричкој променљивости врсте такта $3/4+3/8+2/4+3/8$, садржи заправо смењивање типично јужњачких народних ритмова $9/8$ са $7/8$. Свечани фолклорни мелодијски израз Коњовић појачава хармонизацијом у којој преовлађују споредни ступњеви са појавом несамосталног скретничног сазвучја III⁺⁴. Завршетак

мелодије на II ступњу Це-дура композитор хармонизује полукаденцом VI – D⁹₇ у првој и VI – II⁶ у другој фрази, уз очигледно избегавање типичне Мокраћеве каденце. Проналазећи пут и начин кроз дијатонску једноставност и појачану улогу VI ступња, завршетак прве фразе остварује на меко дисонантном импресионистичком сазвучју D⁹₇, што говори о својеврсној хармонској модернизацији Мокраћевих доминантних завршетака. Задржавајући у каденци друге фразе дијатонско бојење VI ступњем, романтичарским принципом хармонског варирања Коњовић третира завршни тон мелодије не као квинту доминанте, већ као основни тон II ступња којег колористички обогаћује додатом секстом што је још једно обележје импресионистичког мишљења.

Наредна четворотактна фраза у мешовитом такту 9/8 (3/4+3/8) са дисонантним секундним сударима у сопрану има улогу припреме врло изразитог играчког момента са варираном мелодијом *Врањанског чочека* у највишој оркестарској линији. Коришћење тематизма фолклорног *Врањанског чочека* наметнуло се Коњовићу вероватно из тежње за остварењем убедљивог звучног амбијента, као честе врањанске игре. Израстајући из сплета фолклорних и стилизованих мелодија *Велике чочечке игре* и променљивих, снажних ритмичких импулса као обједињујућег фактора, тема *Врањанског чочека* долази као локална кулминација. Хармонизована у де-лидијском дурмолу, тема делује театрално упечатљиво, у високом регистру мелодије дублиране хоморитмијом два, три или четири гласа са изражајним акцентима. Оријентална звучност до данашњих дана извођене мелодије, наглашава прекомерну секунду између VII и VI ступња, те полустепени вођични однос VI и IV ка V ступњу лидијског дурмола. Но уколико издвојимо само мелодију теме, утврдићемо да је њено тежиште у ствари на тону а, а не на тону де. У том смислу потенцијално се намеће лествична основа А-фригијског молдура. Узевши у разматрање и очигледну хармонску усмереност алтерованог акорда е-гис-бе-де ка тону а као тежишном, ово тумачење добија на снази. Међутим, већ афирмисана сфера де тоналног центра и наредно кретање на тој основи, као и четворозвучна структура акорда а-цис-е-г током кратке епизоде *Врањанског чочека* упућују на тонални центар на тону де. Драматичност игре Коњовић додатно интензивира брзим хроматским пасајима у узлазном смеру с циљем пораста изражајне напетости.

Пример 24 (Велика чочечка игра, т. 7/Р)

Chord diagrams for the first system:

C: II VI VII⁴ III⁺ D⁷ II VI D⁹ II VI VII⁴ III⁺ D II VI

Chord diagrams for the second system:

II d:D VII^t D² DD⁷ D III⁶ II^t DD⁷

Chord diagrams for the third system:

D⁶ DD⁴ D DD⁷ D⁶ D⁶ DD⁴ D DD⁷ D D⁶ t

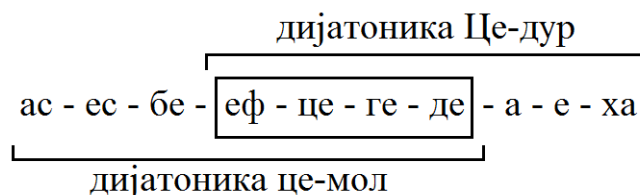
Употреба специфичних лествичних низова лидијског дурмола и балканског мола, са препознатљивим интервалским обележјем прекомерне секунде представља драгоцен звучни ресурс за остварење реалистичне звучне слике локалног колорита старог Врања. Сличност доњег тетра хорда наведених тоналних структура са молским генеричким елементом мале терце од финалиса очигледно је Коњовићу био погодан за осликавање меланхоличног севдалијског тона и амбијенталних драмских слика. С друге стране, разлика у њиховим горњим тетра хордима, у акордском смислу произвела је диференцијацију структура, пре свега доминанте – на дурску и молску, – и II ступња на тврдоумањени и мали дурски септакорд, што је очигледно поговало звучном нијансирању драмске подлоге. И док прекомерну секунду као и доњи пентахорд – тонски номинално једнак за обе лествице, Коњовић користи као звучне симболе тек да „подсети” на

поднебље, у дугим епизодама смењивања II и III ступња поменутих лествица остварују се широке звучне подлоге за драмску радњу и локално обојене звучне слике, где фолклорни оријентални призвук бива јаче или слабије испољен.²⁶

3. 4. Прожимање дура и мола

Дурски и молски тонски род представљају тоналне феномене истог корена, али њихове различите релације тонова и акорада, иако рефлектују исту функционалност (S(s)–D–T(t)), у карактеру и естетском изразу остварују сасвим супротан утисак. Узевши природне типове лествица, истоимени тоналитети имају четири заједничка ступња: I, II, IV и V. Појашњавајући однос истоимених и једнакотерцих тоналитета, руски теоретичар Л. Мазел (*Мазел Лео Абрамович*) распоређује заједничке тонове Це-дура и це-мола на растојању квинте и добија језгро шеме: еф – це – ге – де. Додавањем утврђеном језгру по три горње и доње квинтне карике, у смеру навише добија се у збиру седмотонска дурска лествица, а у смеру наниже дијатоника истоименог мола. Аутор даље исправно закључује да су „заједнички ступњеви истоимених тоналитета... веома важни у функционално-хармонском односу, али су зато неутралнији (М.М.: у односу на заједничке ступњеве једнакотерцих тоналитета) по тоналном колориту: не одређују дур или мол лествице” (Мазел, 1982: 164).²⁷

Пример 25



Естетска „висока” страна дура и „ниска” мола, теоријски је више него очигледна у претходно приказаној Мазелјевој шеми, али у даљим ауторовим наводима остаје без разраде. У нашој анализи најпре констатујмо да додата три

²⁶ Епизоде балканског и лидијског дурмола или тек наговештени фолклорни призвук пратићемо кроз примере који следе, посебно у поглављима о хроматизици и модулацијама.

²⁷ У примеру је представљена Мазелјева шема ступњева истоимених природних лествица Це-дура и це-мола на основу које смо теоријски покушали да појаснимо естетско-симболичко виђење дура као „светлог”, а мола као „тамног” тоналитета.

тона у узлазном квинтном ходу очигледно представљају веома битне чиниоце тонских родова главних представника тоналних функција (!). На значај додатих тонова у том смислу указује и швајцарски теоретичар Ернст Курт (Ernst Kurth) препознајући у њима „носиоце енергије у хармонији, који већ у оквирима трозвука делују као деструктивни принцип” (Курт, 1975: 172). Чинећи акорде на главним ступњевима специфично „тврдим” и дурским, тонови додате лествичне карике од три „терцна” тона активно учествују у остварењу високог, светлог колорита у теоријском и вероватно естетско-психолошком, емоционалном смислу. Насупрот томе, додати тонови карике на ниској страни квинтног круга, који такође представљају терце акорада главних ступњева, уносе специфичну, снажно контрастну „меку”, ниску и тамнију молску боју, са очигледним естетско-симболичким и звучним контрастом. Супротстављање приказаног светлијег и тамнијег тонског принципа у односу на четири заједничка тона манифестује се у супротној емоционалној обојености последичних истоимених тонских родова дура и мола.

Тонални колорит истоимених тонских родова и снажан звучно-психолошки контраст који из њега проистиче заснован је пре свега на варирању терце тоничног трозвука. Тумачећи контраст велике и мале терце, Деспић оправдано наводи да „велика ’тврда’ терца – звучи складније и ’светлије’ вероватно, првенствено због већег степена консонантности – а мала, ’мека’, супротно томе, мутније и ’тамније’”, уз констатацију да се поменуте карактеристике „преносе у истом смислу и на акорде, и на тонски род тоналитета у целини”, али и појединачним сегментима (Деспић, 1989: 15). Разматрајући кризу хармоније у Вагнеровој музичкој драми *Тристан и Изолда*, Курт наводи да „невелико затамњење, често посредством само једне-јединствене хроматске промене тона, смирује опште расположење и може... изазвати префињене нијансе тихе меланхолије”. Означивши „промене из дурског у молски акорд на истом основном тону – ефектима затамњења и просветљења”, аутор долази до дура и мола као „поларних контраста карактера у музици”. У том смислу, промену тонског рода на истој основи Курт сматра „не звучним, већ емоционалним ефектом, нешто попут дејства узбуђења”, смело закључујући да је „мол – депресија дура” (Курт: 1975: 159–178). У сличном смеру иду наводи Огољевеца

(Оголевец, Алексей Степанович) да су дур и мол „непосредно повезани са естетском страном музике”, те да у њиховом одређењу нужно изискују „појмове из емоционално-естетске сфере”. Исти аутор наводи Риманов став да „’дур звучи светло, мол – тамно’”, да је „карактер дура ’светао и блистав’”, те да мутација у мол представља ’замрачење’ музике (Оголевец, 1969: 241).

Контраст родова од самог почетка хармонског мишљења имао је важну изражајну улогу, нијансирану и комплетирану осталим параметрима музичког израза у контексту њене динамичности кроз композиторову разраду. Фокус нашег истраживања у наредним примерима усмерен је на директну линију прожимања дурске и молске терце на истој тоналној основи, са посебном пажњом на експресивно-колористичком изразу и симболичко-асоцијативним порукама.²⁸

Да би се у наредном примеру у потпуности сагледао поступак експресивно-психолошке примене одређених хармонских процедура, потребно је узети у обзир смисао текста несрећне и изневерене мајке због љубави сина према Циганки („Мајка се оставља а она се гледа”). Последично кретање тоналне подлоге из дура у истоимени мол сниженог енергетског потенцијала, као колористички ефекат хармонског затамњења, припремљен је претходним сенчењем дурске тоналне основе молдурском варијантом. Хармонска средства прекомерног трозвука као акорда конфликта и умањеног четворозвука као акорда традиционалног драматуршког значења снажни су чиниоци психолошког тумачења текста. „Нижи” призвук хармонске напетости коју остварују наведени дисонантни акорди на тоничном педалу, еквивалент је душевној напетости солисте у чијој деоници се јасно читава интонационо-емоционални конфликт умањене квинте на текст „Циганка”, хармонизован управо везом VI^{>6} - VII² Бедура. Као снажнији меланхолични израз наилази тонално затамњење у бе-еолски модус, остварено хроматским увођењем VI ступња (Бе: VIv?), одакле почиње ново

²⁸ Тзв. „мешање секундарних карактеристика тонског рода” (Деспић, 1987: 215–216) у смислу молске субдоминанте дура и дурске доминанте мола остаје ван призме нашег истраживања као ирелевантно за Коњовићеву музичку драматургију. Осим тога, у хармонском молу као основној варијанти мола класичне музике, дурска доминанта се подразумевала од самог настанка овог типа лествице. Такође, прожимање тоналитета се не односи ни на једнакотеорцини однос акорада и тоналитета као некарактеристичан за *Коштану*.

лествично нијансирање у смењивању елемената еолског модуса и хармонског мола.²⁹

Пример 26 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 5/93)

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line (K.) and a piano accompaniment (piano). The vocal line has the lyrics: "o - na, ci - gan - ka do - bra, Maj - ka se". The piano part features a complex harmonic structure with chords and triplets. The second system also includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "o - sta - vlja a o - na se gle - da! O - na!". The piano part continues with similar harmonic and rhythmic patterns. Below the piano part of the first system, there is a harmonic analysis: B: T D⁷ VI⁶ VII² T VII⁴ b: VI⁴ VI⁶. Below the piano part of the second system, there is another harmonic analysis: D⁷ VI⁶ II⁶ D VI⁴ VII⁶ t (II²).

Прожимање родова у супротном смеру – као преокрет из мола у истоимени дурски тоналитет, са колористичко-емоционалним ефектом тама – светло, Коњовић користи у директној вези са смисаоним садржајем текста, као трачак наде, као мајчино „светло живота”. Наиме, Катино сетно расположење хармонски је обојено смењивањем тоничног акорда фис-мола са II четворозвуком и изражајном солистичком деоницом широког опсега. Изненадна појава дурске тонике, припремљена полуумањеном структуром II ступња и вокалним интонацијама на доминанти, уводи у родно прожимање, са снажним енергетским

²⁹ Предност тумачењу у бе-еолском модусу у односу на природни бе-мол дајемо због „некласичног” кретања из VI у VII ступањ навише (гес – ас) и дискретног хармонског обрта VII⁶ – t са узлазним кретањем тона природног VII у I ступањ.

набојем дурске терце у највишем оркестарском гласу. Додавањем септине дурском тоничном акорду композитор појачава кинетички потенцијал уз задржавање усмерености хармонског развоја ка II ступњу у својеврсној варијанти „дорског обрта”: Т – (DS⁷) – II. Наведена хармонска прогресија чини фину психолошку подлогу за оптимистични импулс текста („да мајка с тобом живот проживи”) и снажан контраст претходној меланхолији. Акордска градација на II ступњу: трозвук-четворозвук-петозвук – уводи у кратко прожимање квинтно сродних тоналитета Фис-дура и Цис-дура, манифестовано путем коришћења споредних ступњева и увођењем акорда II_L. Услед потиснуте функционалности асоцираног Фис-јонског, односно лидијског модуса (са појавом II_L) и дејства променљивих функција, врши се преосмишљавање акордских веза: Фис: III – VI – II_L у VI – II – D Цис-дура. Описана тренутна тонална двосмисленост такође долази као емоционална рефлексивна дата у оркестарском парту (након речи „кад није с оцем ти”), док снажан контраст повратка у истоимени мол доноси ново затамњење, у смислу верног израза садржаја и смисла текста („а с њиме, црн је мој живот...”). Речи „мој живот” наглашене су дисонантном напетости фигурација „маскираног” акорда алтероване субдоминанте³⁰, док реч „стра(х)” Коњовић хармонизује неутралним акордом на тоници, истичући на други звучно-емоционални начин значај текста.

Пример 27 (У кући Хаџи-Томе, т. 6/168)

The musical score consists of three staves. The top staff is for the voice (K.), the middle for the right piano hand, and the bottom for the left piano hand. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/4. The vocal line has lyrics: "i - ma u ko - ga da gle - da u ko - ga da se ku - ne!". The piano accompaniment features a bass line with harmonic analysis: "fis: t — II² — t — II² — d". The piano part begins with a piano (*p*) dynamic marking.

³⁰ Исти тон е као неразрешена задржица подарује вертикали ефекат целостепености, која, као модеран квалитет Коњовићевог израза има и драматуршку улогу додатног појачавања конфликта.

K. *da maj - ka sto - bom ži - vot pro - ži - vi kad ni - je*

169 *ppp*

Fis: T DS² II (VI) 7 9

K. *socem ti! a snji - me,*

ppp espress.

III VI II 7 (Cis: VI II D 7)

Kata *rit. piu mosso, deciso*

f mf

s⁶ II⁴₃ s⁴⁺⁶₃ t d⁵ II²_t

Хармонско-тонални ефекат прожимања истоимених тоналитета Коњовић обогаћује увођењем претходно поменутих, модалних обележја. Наиме, контраст сфера дурске и молске звучне опозиције на централизованог цис модалној основи, композитор остварује колористичким супротстављањем на релацији: цис-еолски – Цис-миксолидијски – цис-дорски. Ради се о нијансирању тоналног колорита у

служби необичне психолошке ситуације приказа Хаџи Томиног унутрашњег света, скривене љубави и чежње за тактичним контактом. Сегмент музичко-драмског тока приказан у наредном примеру представља ретку слику нежне стране његове личности, подстакнуту мислима на „младост, љубав, миловање”. Сâм драмски тренутак подстакао је композитора да посегне за модалном дијатонском хармонском бојом са значајном значајном улогом VII ступња у вокалној деоници и хармонској подлози. Након нестабилних акордских облика VII^6_4 и t^6_5 , као и паралелних секстакорада са неразрешеним задржицама, снажније дејство хармонске напетости постигнуто је полустепеним померањем са тонике на дисонантан једнакостерцини акорд L^6_4 . Звучна тензија зачињена је несамосталним задржичним сазвучјем F^6_4 , као својеврсног антипода лидијском акорду, док у вокалној деоници тон а представља осамостаљену неразрешену задржицу додате сексте. Необичним континуираним бојењем еолског модуса фригијском и лидијском конфронтацијом, Коњовић остварује хармонски акценат на помену речи „љубави”, појачавајући га ритмичком синкопом и таласастим динамичким нијансирањем. Појавом наредног акорда III^{10}_2 са додатом секстом, у вокалној деоници наставља се звучно-психолошка нестабилност шестозвучне дисонантности. Разрешење у истоимену дурску тонику драматуршки циљно долази на реч „миловања”, а хроматским терциним односом два акорда потцртава се конфликтност израза који у порасту напетости води у тренутно емоционално осветљење. Самим избором Цис-миксолидијске модалне основе са „ниским” VII ступњем и молском доминантом идентичном претходном цис-еолском модусу, Коњовић као да сенчи описано изражајно осветљење услед преовладавајуће емоционалности „жала за младошћу”. Тако, дурски тонични акорд представља тек симбол краткотрајног емоционалног озарења при помисли на недостигнуту срећу, док је трен љубавне чежње сукцесивно означен мутацијом у цис-дорски модус. Након задржичног лидијског трозвука апсолутног хроматског односа према већ достигнутој тоници (!), карактеристична звучност дорске сексте и молског II ступња у пролазној бикордалности са тоником води у модулацију и тематско, карактерно и изражајно контрастан одломак *Piu mosso*.

Пример 28 (У кући Хаџи-Томе, т. 4/176)

H.T. *Srce mi je to-li - ko mla - do, to - li - ko pu - no*
 cis: t s VII⁶ t⁶ [VII⁶] 6 (VII⁶)VI⁶

H.T. *skri - va-ne, ne - iz - ka - zi - va - ne lju - ba - vi! ne - izmi - lo - va - nog*
 178 *p*
 [VI⁶] t⁶ [F⁶] L 4

H.T. *mi - lo - va - nja!*
mf poco f sost. ff
 III¹⁰ Cis: I [VII] (VII) (d II⁷ d VI)

H.T. *De, kće-ri* *De-de još o - nu,*

mf *p* *mp*

cis:t (L) (II) (S) As:

D
T

 D

Наизменично прожимање супротних тонских родова као хармонски израз и боја противречних емоционално-психолошких импулса прате Миткетово евоцирање прошлих времена и очигледне туге за њима. Монолог о „времену које не дође више” праћен је акордима Дес-дура: варљивим хармонским обртом и акордима доминантне функције, без тоничне стабилности. Следи интересантно разрешење дуге доминантне напетости у дурску тонику, преко интерполираног, пролазног молског тоничног акорда који уводи у потврду актуелног (дурског) рода: $D^7 - (t^6_4) - T$. Увођење дурске тонике преко контрастне молске, ефектно наглашава експресивност разрешавајућег акорда. Дурска боја као симбол светлости прошлих времена долази као контраст и конфликт према претходном молском трозвуку, док ритмички *sostenuto* има драматуршку функцију. Описани, необично осмишљени аутентични обрт, Коњовић у наредном двотакту замењује плагалним, али сада уз кретање ка тами. Наиме, веза II ступња дура са молском тоницом³¹ остварује се преко квазизадржичног акорда дурске тонике којим се додатно истиче разрешавајућа тамна молска боја и латентна хроматска терцна колизија два акорда. Описано хармонско-психолошко нијансирање и конфронтирање долази као слика колебања у свести несрећног јунака, израз је клонућа и предаје и чини идеалну подлогу за суморан закључак: „за тој ћу време ја жалан да умрем”. Колебање тонског рода наставља се новом мутацијом у

³¹ Молска тоника са додатом секстом благо асоцира на основу дес-дорског модуса.

дурски тоналитет, која долази тачно на реч „време”, са истом симболичном улогом срећних времена прошле младости. При спомену речи „умирања” хармонија доноси модално миксолидијско затамњење молске доминанте и нова колебања тонског рода као конфликтних психолошких токова у свести јунака. Наредна хармонска прогресија $t^{+6} - II_{VM}^7 - d$ (сукцесивно следи T!) у збиру тонова сугерише скривену седмоступањску арматуру балканског дес-мола, којом Коњовић додатно усложњава атмосферу драмског тока. Дурска тоника Дес-миксолидијског модуса која следи, припремљена је молском доминантом својственом обома лествичним типовима, те се први акорд из потпуно аутентичног обрта сфере II ступња чује као молска доминанта. Миксолидијска септима чија појава обележава претходна два такта непосредно учествује у пребацивању модално-тоналног тежишта у квинтно сродни Гес-дур.

Пример 29 (*Пијано јутро*, т. 10/215)

vre — me ne do - dje vi - še!

pp *ppp poco sostenuto* *ppp*

Des: D⁷ VI_VII⁴ D² 7 t⁶ T II

E-to za toj ću vre — me ja ža — lan da

f *poco accell.* *cresc.*

[T] t⁶ T

Mit. *poco meno*

umrem, s otvoreni o - či u grob ćuda legnem

mf ff p pp f p

(DS $\frac{4}{3}$) d II⁶ t⁵ II⁷BM d T (d $\frac{6}{5}$) II⁵ D⁷ II D⁶ Ges: **VI** III II⁶ D⁷

(as: t d⁶ II⁶ D⁷ t S t $\frac{6}{5}$)

Већ на основу наведених примера није тешко закључити да прожимање дура и истоименог мола Коњовић користи у драматуршке сврхе да истакне нагласак и смисаони акценат садржаја текста и психолошког подтекста. Опозиција истоимених тоналитета заснована на ефекту непосредног колебања тонског рода важан је хармонски чинилац музичког говора композитора. С високим степеном сигурности можемо тврдити да појава тоналних мутација у *Коштани* нигде не наступа случајно. Свака примена мутације у музичкој драми *Коштана* шаље јасну поруку о измењеном душевном стању лика, водећи у развој и нијансирање драмских ситуација.

На другој линији прожимања супротних тонских родова, важну улогу има контраст који Коњовић остварује супротстављањем паралелних тоналитета, што у извесној мери указује на руске узорне тоналног осциловања. Хармонско-тонални принцип назван *перемениј лад* (рус. переменный лад – променљиви тонски род) Деспић појашњава као „лако премештање тоналног тежишта са дурске тонике на паралелну молску и обратно... [које] представља вид испољавања модалности” (Деспић, 2002: 150). Михајловић-Марковић указује на проблематику прецизног превода овог термина који означава тако природан и особен принцип руске народне и уметничке музике и предлаже термин Мирјане Живковић, – ’променљива лествична организација’. У даљем тексту Михајловић-Марковић појашњава да се под переменим ладом „не подразумева само однос између паралелних тоналитета, већ и секундно, али и кварта-квинто удаљење између

два тонална центра, невезано за њихов род” (Mihajlović-Marković, 2018: 26).³² Поред Приваноа, „разноврсност переменог лада” потврђује и Берков (Берков, 1970: 121), као и Степанов који систем осциловања паралелних тоналитета прецизно дефинише као паралелно-перемениј лад (*рус. параллельно-переменный лад*) (Степанов, 1971: 210); овај термин ћемо и ми прихватити, користећи га у наведеном значењу и у наставку текста. Уосталом, и Берков сврстава „паралелно-променљиве природне лествичне организације... на првом месту разноврсних [типова] переменог лада (мол-дур или дур-мол)” (Берков, 1970: 121) (М.М.: мисли се на руску музику). С обзиром да је то значајан феномен (тон)модалности, покушаћемо да расветлимо његов значај и улогу, као и начине његовог третмана кроз оперу.

Кључ за разумевање паралелно-переменог лада, односно лаког, скоро неосетног премештања тоналног тежишта у паралелу, налазимо у руској теорији „променљивих функција” (Берков, 1970: 39–40), коју је у науку о хармонији увео познати руски педагог Ћјуљин. Поменута доктрина заснива се на акордској функционалној многостраности, односно заједничком лествичном фонду паралелних тоналитета. Наиме, поред манифестовања основних функција „у њиховом односу ка тоници”, долази до испољавања и променљивих функција акорада, у ситуацијама када „један од нестабилних трозвука лествице добија локалну, тренутну улогу тонике” (Берков, 1970: 39). Као карактеристичан пример Берков наводи „преосмишљавање функционалне везе VI – II – III ступањ природног дура”, када услед добијања „тренутног тоничног значења”, VI ступањ постаје центар гравитације, којем се II и III потчињавају као молски акорди субдоминанте и доминанте. Иако Берков, и Степанов, разматрају наведено осциловање на теоријским основама природног дура и мола, сматрамо прецизнијим и адекватнијим савременија гледишта наших теоретичара Деспића и Михајловић-Марковић, који примере оваквих прожимања дура и мола тумаче као део модалног начина мишљења, „у односу јонског и еолског модуса” (Mihajlović-Marković, 2016: 13–14). Још јаснију представу тумачења паралелно-переменог

³² У том смислу, предлог Михајловић-Марковић за „промену парадигме, по којој би се ново тумачење [переменог лада] усмерило ка појави премештања тоналног тежишта између два тонална центра било које удаљености, у краћем трајању” (Mihajlović-Marković, 2018: 26) више је него оправдан за даљи развој хармонске мисли у националним оквирима.

лада са теоријског аспекта променљивих функција пружа хармонска прогресија I – VII – III у еолском модусу (природни мол). У датом контексту III ступањ у теорији променљивих функција, али и звучно (!), лако добија „статус“ консонантне тонике која привлачи претходне акорде у своју сферу као потпуно аутентичну акордску групу: VI – V – I. Тенденција отклона у паралелну јонску модалност (природни дур) више је него очигледна, док степен прожимања зависи од композиторове разраде и укључивања других хармонских и изражајних, пре свега мелодијских чиниоца. Наравно, Берков неће пропустити прилику да не укаже да су „природном молу (М.М.: еолском модусу) својствена лествична колебања, прелазак у паралелни дур, више или мање честа смењивања са паралелним дуром” (Берков, 1970: 121) (М.М.: паралелним јонским модусом). Типови Коњовићевог схватања и третмана паралелно-переменог лада, односно (тонално-)модалних отклона у паралелну основу су разноврсни и крећу се од наговештаја, преко правих видова паралелне перемености до архитектонске градње облика на принципу западноевропског контраста паралелних разнородних лествичних основа. Као и код истоименог тоналног односа, и овде значајну улогу има колористички ефекат светлости и сенке, али сада појачан особеним структурним и звучним карактеристикама двају (тонално-)модалности различитог центра, са различитом уметничко-драматуршком информацијом.

Једини прави пример паралелно-переменог лада у дијатонској оперској текстури ван света фолклорних песама налазимо у Хаџи-Томином речитативу из прве слике. Монолог у којем несрећни хаџија исповеда пријатељима своју забринутост и муку Коњовић прати тамном бојом модалитета очаја и безнађа ес-молске основе.³³ Сетну боју дијатонске меланхолије прекида хроматски, задржично-пролазни уздах у хармонском обрту варљивог застанка (де-дес-цес) уводећи у осциловање паралелних (тонално-)модалности. Дијатонска хармонска прогресија која следи: ес: $s^6 - VII^7 - d^6 - III^7 - s^2 - III^6_5 (t^6_5)$, звучно-теоријски се „преосмишљава” услед дејства променљивих функција у Гес: $II^6 - D^7 - III^6 - D^7 - II^2 - T^+6$. Својства локалне тоничности преузима акорд III ступња те добија улогу тонике Гес-јонског модуса. Међутим, акустички необична хармонска вертикала

³³ Ради се о аналитичкој двосмислености музичког тока између ес-еолског модуса и ес-природног мола насталој услед третмана VII ступња који се у датом одломку може тумачити у обе лествичне врсте.

настаје у т. 3 примера када на квазипедалу доминанте Гес-јонског модуса вокална деоница се развија по тоновима тоничног трозвука претходне ес-еолске модалности, чиме се утисак прожимања интензивира и колористички обогаћује. Прва појава дурске тонике Гес-модалне основе зачињена је акордском септимом, а друга додатом секстом, чиме композитор као да релативизира његову стабилност. У датом контексту неочекивана завршна додата секста на дурској тоници, на необичан начин рефлектује прожимање паралелних тоналитета као колористички чинилац VI ступња. Описана променљивост модалне централизације ка недовољно одређеној сфери Гес-еолског модуса у хармонији, прати вокалну деоницу која „остаје” у ес-модалној основи, додатно продубљујући прожимање паралелних тоналних равни. Варљива каденца D^9_7 – VI интензивира прожимање паралелних (тон)модалитета наговештавајући потенцијалу променљивост функција, сада у супротном смеру ка ес тоналној основи. Ослобађању VI ступња од споредне улоге доприноси дуго трајање овог акорда и завршетак у октавном положају, што додатно сугерише завршетак вокалне мелодије у наглашеним понављањима основног тона VI ступња. Овакав третман VI ступња доводи до колебања модалног центра и асоцирања значаја акорда ес-гес-бе као потенцијалне ес-еолске тоничне стабилности, док музички ток вуче у даљи развој, остављајући питање преваге паралелних (тонал)модалитета недореченим.

Пример 30 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 4/45)

Н.Т. *s prijateljima da se vi - dim razgovorim odmorim...* (uzdahne)

pp

es-eolski: t^6 II^7 (s^6) D^7_4 k^6 D^7 S^6 II^6 D^9_7

Ges-jonski: II^6 D^9_7

H.T. *dolce* *(gnjevno)*
 da vidim njih, de - cu, dom, ku - ću svoju! I I i II Gr. 3 Tako je!
 46 *pp espress.* *mf*
 D VI T⁷ II² T ⁽⁵⁾ II⁶ (es-colski VII⁹ t) VI

Интересантан пример префињеног прожимања паралелних tonaliteta Коњовић остварује приликом уметничке стилизације првог одсека народне *Игре из Штупа* (редни бр. 76 у Ђорђевићевој збирци). Увидом у коресподентни сегмент оригиналног записа утврдићемо да су измене које Коњовић уноси незнатне, али опет врло битне и односе се на имплементирање есенцијалног фолклорног мелодијског импулса којим се асоцира иступање у паралелни молски tonalitet. Осим избора свечаног tonалног сјаја Е-дура ове епизоде наспрам Де-дура изворног записа, Коњовић примењује и мелодијско-хармонско бојење остварено формалним проширењем каденцијалног мотива путем додавања новог материјала, типичног по силазном кретању мелодијске линије од I ка VI ступњу Е-дура сам завршетак фразе tonално усмерава ка паралелном молу. Мелодијски оквир уоквирен покретом од претходног тона III ступња ка VI, уз силазни покрет вођице, очигледно подсећа на tonални оквир D – t у цис-молу уз потенцијално мелодијско преобликовање функција: E: III – I – VII – VI у цис: V – III – II – I. Привремено разрешење на VI ступњу ствара утисак привремене тонике, што је само још један успео пример коришћења мелодијско-хармонско-tonалних ресурса и узајамног контраста односа паралелних tonалних. Тежња композитора ка стварању мелодијског обележја паралелно-переменог лада више је него очигледна и то на начин далеко ближи Мокрањцу из *Десете руковети*, неголи примерима переменог осциловања у руској музици. Међутим, недвосмислена tonална, а не

модална основа овог одломка, са хармонизацијом у Е-дуру: $T - D_{VI}^7 - VI^6$ на ритмизованом, „контраритму” педала тонике, као и континуирани иницијални импулс понављања фразе у Е-дуру представљају јасне чиниоце стабилности овог центра.³⁴ Квази скретање у паралелни тоналитет имплицирано је мелодијским завршетком на VI ступњу кодираним у песми *Фатише коло*, као својеврсно малотерцно „померање” с тонике. Уколико узмемо у обзир уметничке сублимације осталих песама и игара, лако ћемо препознати композиторову намеру ка недвосмисленом остварењу контрастног прожимања или тек његовог наговештаја, као изражајне допуне преовлађујућој дурској текстури.

Осврнимо се овде на *Игру из Штута бр. 78*, из Ђорђевићеве збирке, где мелодијска линија у обе четвортактне фразе указује на отклон из Еф-дура у паралелни де-мол. Занимљиво је приметити да је поменута игра објављена на истој страници збирке као и *Игра бр. 76*, којом се Коњовић вешто послужио при стилизацији игре у музичкој драми. За поређење је карактеристично мелодијско кретање краја прве фразе (т. 4 примера 31в) које мелодијско-ритмички, потенцијално упућује на Коњовићево мелодијско решење I – VII – VI. Поредићи мелодијске линије не можемо се отети утиску да Коњовић није имао на уму превасходно идеју додавања мелодијског импулса кретања ка природном молу, чиме је остварио хармонску асоцијацију паралелно-переменог лада. Описаним стваралачким поступком, Коњовић значајно, зналачки освежава материјал *Игре бр. 76*, проширујући квинтни амбитус мелодије до експресивности хептахордалне лествичне структуре.

³⁴ Део музичког тока *Велике чочечке игре* Коњовић развија понављањем овог тематског материјала у А-дуру. На аналогном тактном месту излагања ове фразе у А-дуру, композитор у романтичарском стилу хармонског варирања, исти мелодијски обрт решава полукаденцом $T - ^+DS - S$, избегавши тако асоцијацију на паралелно-перемениј лад, уз усмеравање музичког тока ка субдоминанти.

Пример 31а (Велика чочека игра, т. 2/V)

Moderato comodo

E: T₇ S₄ T_{DD²} VII T (S)_{9/7} (II) (S)₇ S₄

T_{DD²} D⁷ T_{D_{VI}} VI⁶ T₇ S₄
(cis: D t)

Пример 31б

76. Štip. Igra

Пример 31в

78. Štip. Igra

Do- dek_ je_ mo-ma pri ma - ma, do- dek_ je_ mo-ma pri ma - ma.

У контексту специфичног прожимања сфера паралелних тоналитета наведимо још једну епизоду. Реч је још једној епизоди Хаџи-Томиног протеста и огорчености због синовљевог понашања. Осциловање дура и паралелног мола сугерише супротстављање контрастних, помешаних осећања која прате деликатну психологију лика на сцени. Долазимо до закључка да Коњовић контраст дур –

паралелни мол не користи у експресивно-колористичком контексту употребе опозиције дура и истоименог мола, већ једноставније, за израз општег стања лика са опречним осећањима. Светлост „празничног” Це-дура („кад се и гора и вода весели”) са запаженом улогом споредних ступњева која указује на могућу модалност, Коњовић сенчи вокалним тритонусним изразом конфликта који долази управо са текстом „варош узбунила”. Након лаког пребацивања тоналног тежишта у паралелни мол, очекивану паралелну променљивост лествичне организације негира целостепено сазвучје прекомерног трозвука са додатом целостепеном секундом. У тренутку пораста Хаџи-Томиног беса при чему се одриче сина, хармонско заоштравање је постигнуто тритонусним мотивом у вокалној деоници (на реч „несин”), а на подлози Рахмаџиновог акорда, – умањеног четворозвука са кوارтом уместо квинте. Разрешење овог акорда у тонику доноси у оркестру необичан звук силазног кретања из VII ступња мелодијског мола у VI и V ступањ. Скок умањене кварте у деоници вокала на текст „с циганкама” уводи у а-еолски центар на педалу доминанте. Прожимањем модуса са претходним хармонским молем (а повремено и са елементима мелодијског) сведочи о сложеној експресивности којом композитор слика различите нијансе душевног стања. Мека звучност еолског VII (дурског трозвука) и молске доминанте на тоничном педалу - вероватно је погодовала Коњовићу за сликање мање афективних стања, меланхолије и разочарења. Услед истоветног акордског фонда, низ акорада у а-еолском модусу: VI⁷– VII⁷ – s – VII⁷, манифестује променљивост акордских функција ка Це-јонском: S⁷ – D⁷ – II – D⁷, чак и без појаве разрешења у паралелни дурски центар. Гравитациона стабилност Це-јонског модуса гради се пре свега кроз доминантни тритонус садржан у једном акорду – D⁷, или пак унакрсно испољен (S⁷ – D⁷ или II – D⁷). На мањи степен самосталности нове дурске тоналне основе утичу и вокална деоница која пре сугерише а-модалну основу и релативизована функционалност испољена обрнутим хармонским следом D⁷ – II. Лествична организација Це-јонског на пасажном фону D⁷ као да се прелива у доминантни трозвук квинтне структуре а-еолског модуса: d⁹₅, одакле следи наизменично колористичко конфронтирање две доминанте што води у дестабилизацију (тонал)модалног центра. Акорд d⁹₅ Коњовић даје без терце, односно вођице, избегавши романтичарски медијантни

колоризам који би својом очигледношћу узурпирао сву деликатност описаног интензивираниог прожимања. На тај начин хармонско „ређање” паралелних доминанти без хроматских промена омогућава услов за појаву „погрешне” тонике Це-јонског модуса након доминанте паралелног центра. Међутим, и пре него што се нова тоналност афирмише, са функционално конкретним хармонским везама, модално тежиште се поново пребацује у а-модалну основу, али сада са карактеристичном функционалном везом разрешења доминантне напетости у тоничну стабилност. У новој, сада дорској модалности, завршна тоника дата је као неутрални трозвук t^5_4 који опет, сходно драматуршкој напетости, умањује очекивану стабилност. Очигледна колебања модалних паралелних лествичних организација блиског „малотерцног” осциловања Коњовић остварује уверљиво афирмишући се као изразити мајстор психолошко-емотивног нијансирања. Наизменична заузимања тоничних улога у смелим префињеним „осцилирањима” модалног центра подстичу већу или мању равноправност два центра у неизвесној борби која симболизује душевну борбу јунака на сцени.

Пример 32 (*Ускрс у кући Хаџи-Томе*, т. 2/53)

The musical score consists of four staves. The top staff is for the Soprano (H.T.) with lyrics: "sve - ti dan - kad se i gora i voda ve-se-li". The second staff is for the First Guitar (I Gr.) with lyrics: "Na o - vaj sve - ti dan!". The third and fourth staves are for the piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The harmonic analysis at the bottom indicates the following chords: C: VI⁷ VII² III VI D⁽⁷⁾. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4.

H.T. *a mo-ja ku-ća da plače!* *Sin moj* *f*

III Gr. *Cela se varoš uzbunila* *Eh!*

fz *pp*

T II^5 D^9 VI III VII^3 II $\text{a: } \boxed{\text{II}^4}$ III^6
 (a: s VII t d II VII^3 II $\text{a: } \boxed{\text{II}^4}$ III^6)

H.T. *ne-sin E-no ga s ci-gan - kama,*

fz *fz*

fzp

VII^3 t D

H.T. *Ni o-ca ni maj - ku, ni-ko-ga ni Bo-ga ne zna nit slu-ša!* *mf* *a tempo*

p

S^4 VII t II^2 d VI^7 $(\text{VII}^7 \text{ s } \text{VII}^7)$ d^9
 C: S^7 D^7 II D^7 (III^9)

H.T. *f* *Risoluto assai* *Arsa f*
 More, što ka-men ne rodih, neg nje-ga, si - na! Ne-moj to-li-ko
quasi echo accel.
pp < sfz *mf* *sfz*
 (VII)⁷ d⁵
 C: D⁷ (III⁵) T D⁷ VII⁶ III D^(VI)⁵ a: t⁶ II² D² 7 t⁵

Два еклатантна примера наглашене тенденције паралелно-переменог лада, јединствена у целој опери, односе се на музичко психологизирање Хаџи-Томиног лика те можемо закључити да композитор специфичну боју паралелно-переменог лада користи за изражавање унутарње борбе и низа противречности у свести овог јунака.³⁵ Прожимање се нијансира на различите начине одлагањем појаве стабилног тоничног акорда, тако да у појединим моментима, иако предност дајемо једном центру, музички ток истовремено бива прожет елементима паралеле. Осциловање је још упадљивије у епизодама хармонског концепта који подразумева наизменично смењивање две доминанте са очигледнијим испољавањем тонал-модалног контраста и накнадном афирмацијом сфере која односи превагу. Такође, модулаторне промене у паралелни тоналитет Коњовић користи релативно често, али у класичном смислу, са увођењем хроматике и јаснијим функционалним релацијама.

3. 5. Хроматика

Интензивирање хармонског израза применом хроматских нестабилних акорада у директној је спрези са либретом опере и преношењем животних конфликта и болних душевних преживљавања протагониста опере. Употребом хроматских акорада Коњовић осветљава конфликтни израз ликова у различитим

³⁵ У том смислу пред излагање лајтмотива Полицаје музички ток је обојен прожимањем паралелних тоналитета са карактеристичним колористичким ефектом.

нијансама њиховог емоционалног набоја и психолошког развоја. Према музикологу Г. Кулешовој (Кулешова, Галина Григорьевна) конфликт је „покретачка снага” у развоју радње, са диференцијацијом на две форме „закона конфликта који је извео Хегел”. Прву конфликтну форму представља „спољашњи, такозвани ’антагонистички конфликт’... отворени конфликт, ... који одражава директан антагонизам ликова”. Другу врсту конфликта представља „унутрашњи конфликт, психолошки [који] открива унутрашњи сукоб хероја... мучна размишљања, тражење излаза из тешке ситуације, борбу са самим собом, са својим слабостима, сумњама”. Као примере Кулешова издваја експресију душевних колизија Фауста, Хамлета и Хермана, наводећи да је „таква психолошка форма конфликта добила савршени израз у драматургији Чајковског” (Кулешова, 1979: 17–18). У драмском конфликту који се „открива пре свега као интонациони конфликт” (Ярустовский, 1953: 104), Јарустовски види „покретачку снагу оперске драматургије” (Ibid, 96), формулишући „захтев унутрашње контрастности... неопходним условом развоја карактера” (Ярустовский, 1949: 9).

Могуће узоре за овакав поступак можемо наћи у операма руских класика, почевши већ од Глинке (Глинка, Михаил Иванович). Тако нпр. Мусоргски (Мусоргский, Модест Петрович) у опери *Борис Годунов* управо реч „смрт” хармонизује прекомерним секстакордом у чему руски музиколог Оголевец види „страшну крв, која се леди у жилама” и пита се „зар то није ’најбетовенскији’... осећај смртоносног карактера хармоније?” Употреба акорада са прекомерном секстом слична је и у Бородиновом (Александр Порфиревич Бородин) *Кнезу Игору* наводи даље аутор, где су „уз ретке изузетке... сви случајеви њихових појава у опери повезани са моментима повишеног драматизма, са негативним осећањима јунака” (Оголевец, 1969: 108). Зато исти аутор предлаже условну примену термина „изражајна средства вишег реда за интервале умањене терце и прекомерне сексте”, односно акорде који их садрже, ограничавајући их на „оквире свог истраживања” и исправно наводећи да у „музици постоји много мелодијско-хармонских средстава вишег реда” (Ibid., 25–26).

Покретање хармонске динамике у служби садржаја текста и подвлачења поједине истакнуте речи више је него очигледно приликом сцене у Хаци-Томиној кући (трећа слика). Дијатонску сферу D⁷ Ес-дура током хацијиног речитатива

прекинуће најпре неочекивано разрешење у молски тонични квинтакорд, на чијем тремолу долази ново затамњење у виду алтерованог акорда хроматског типа: двострукоумањеног четворозвука (енхармонске нотације) у основном облику. Прелазак музичког тока из стања тоналне стабилности у сферу тоналне нестабилности у директној је спречи са драмском ситуацијом, где бикордална ситуација дисонантне вертикале на тоничном тремолу најављује и посебно наглашава судбински текст („смрт ће...”). Висока експресија тренутног бикорда, чијем тумачењу доприноси регистарска удаљеност, додатно се појачава тремолном артикулацијом, пијанисимо динамиком у декрешенду и нарочито психологизираном вокалном деоницом испрекиданом низом психолошких пауза, са „помирљивим” лирским силазним интервалом велике сексте на речи „смрт ће”. Потенцирање терце истоименог мола у акордима тонике и алтероване субдоминанте, симболично доноси затамњење музичког тока, док двострукоумањени дисонантни „удар” у ниском регистру драматуршки оправдано потцртава смисаони акценат текста. У редукованој фактури тремолирајућих гудача и харфе хармонски израз се интензивира тоналним преломом у поларни амол, који ће након тренутне двосмислености преовладати, док уздах у солистичкој деоници и драматуршки моћне психолошке паузе сведоче о психолошком стању јунака.

Пример 33 (У кући Хаџи-Томе, т. 6/173)

poco meno

H.T. *pp*

Slu — ži gazdu još ma - lo, pa po - sle, možda,

mf

Es: D 7

(Marko se vraća sa dve sluškinje i unose kafu, piće i ponude. Svi slušaju pažljivo Hadži-Tomu.)

Н.Т. dolce smrt će... Eh, Ko-šta-na, će-ri... 174 ppp

(d: III t)
 t t/s<7 s<7 a: VI<sup>3^³ s II²

Потврду експресиво-драматуршке примене алтерованих акорада хроматског типа налазимо у моменту Арсине одлуке о присилној Коштаниној удаји. Арсин речитатив са квинтним скоковима од тонике на доминанти и обрнуто који симболизују одлучност³⁶, праћен је изразитом дијатоничношћу полуумањеног четворозвука. Емоционално повишена реакција Коштанине мајке („уплашено пада на колена пред Арсу“) прекида претежну консонантност прекомерним трозвуком III ступња хармонског мола и сукцесивним изражајним средством „вишег реда“: тврдоумањеним четворозвуком на II ступњу. Имајући у виду да постоје само две звучно различите целостепене лествице, Коњовићева „конфликтна формула“ црпе звучни ефекат из обе, с обзиром да три тона прекомерног трозвука припадају једној, а четири тона тврдоумањеног четворозвука – другој лествици, у полустепеном односу од прве. Хармонски куриозитет своје врсте представља чињеница да поменути акорди као хармонски производи два целостепена низа у размаку полустепена, у линеарном збиру тонова граде хептахордални низ фолклорне провенијенције, односно лествицу лидијског дурмола, почев од II ступња: дис-е-фисис-гис-а-хис-цис. Иако је поменута фолклорна лествица латентно присутна и једва препознатљива, кроз хармонски обрт дисонантних сазвучја њен силазни хармонски тетрачорд од доминанте (гис-

³⁶ У Коштани интервалски скокови квинте у вокалним деоницама солиста симболизују одлучност, док кварта више добија лирски карактер, за разлику од њеног традиционалног драмског карактера, симбола одлучности и херојства, као нпр. у *Интернационали*, *Марсељези* итд.

фисис-е-дис) доминира највишом линији оркестарског парта (т. 5–6 примера, и касније т. 1–2/258). Реску звучност тврдоумањеног акорда у тремолу и нарастајућој динамици (Арсин одговор) замениће дуга дијатонска епизода остварена смењивањем акорада искључиво субдоминантне функције (чак 11 тактова), која пре упућује на модалну базу цис-еолског модуса него природног мола. Повишени експресивни набој остварује се тек појавом једнотактног скретничног сазвучја алтероване субдоминанте на септакорду VI ступња (т. 10 примера), без функционалне гравитације, са циљем истицања кметовог наредбодавног израза. Као резултат контрастног потцртавања супротног психолошког стања очајне мајке (Салче (крши руке): „Не газдо!”), у даљем току музичке драме примат поново преузимају акорди прекомерног и тврдоумањеног, најпре као задржичног, а затим као самосталног акорда који као доминантина доминанта, уз басов покрет IV[#] – V, добија функционално разрешење у доминантну тензију прекомерног III ступња.³⁷

Пример 34 (*Пијано јутро*, т. 5/254)

The musical score for Example 34 consists of four staves. The top staff is the vocal line (A) in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are: "Ne - ću vi - še za nju da ću - jem! Odmah!". The second staff is the piano accompaniment in a treble clef, showing chords and melodic lines. The third and fourth staves are the piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs). The bass line starts with a dynamic marking of *fz* and includes a triplet of eighth notes. The key signature is consistent throughout.

³⁷ У т. 1/258 фигуративно обележје двозвука ствара хармонски осећај DD, док се наредни акорд тумачи не као прекомерни трозвук III ступња, на шта на први поглед указује оркестарска деоница, већ као велики молски четворозвук тонике. Предложено тумачење добија на снази сагледавањем завршетка вокалне деонице на I ступњу, након сугестивног квинтног интервалског скока из тона доминанте.

(uplašeno pada na kolena pred Arsu)

S. *Ne to gazdo! U Ba - nju! za A-sa-na!*

Arsa

III⁶ DD² III⁶ DD⁴ VI⁷ II⁴ VI⁷

(Policaji)

A. *A ti odmah da i-deš u Ba - nju, nadji A-sa-no-va o - ca i*

s⁶ VI⁷ II⁴ VI t⁶ s⁸ 7 t⁶

A. *ka - ži mu da u ne-de-lju, o - vu pr - vu spre - mi sve*

II⁶ 7 (2) 6 5 (2) 7

A. *Salče (krši ruke) za svad - bu Ne gaz - do!*

III⁶ t [DD] (III)⁴ DD⁴ 5 III⁶

Прокомпонованој оперској радњи у тренуцима интензивирања драмске напетости четврте слике композитор проналази изванредног „тумача” у хармонији „вишег реда” – тврдоумањеном четворозвуку на II ступњу. Ради се о сегменту чувеног сценско-психолошког тренутка „у кућерку” и Коштаниног суочавања са реалношћу, друштвеним одбацивањем пошто је, будући Циганка – жртва социјалне дискриминације. Коњовић овде дотиче социјалну компоненту драме али је не разрађује у смислу социјалне критике, јер свој драматуршки циљ усмерава ка унутарњем, индивидуалном психолошком статусу централног лика драме. Социјална димензија не достиже ниво социјалне драме једног Мусоргског, већ изванредно, рекло би се, у правој мери потцртава узрок драмског конфликта као покретача оперске радње. Удари тимпана с почетка примера и дисонантни двозвук умањене квинте, речито говоре о узнемиреном, искиданом току свести трагичне хероине („за тренутак као сломљена”). Снажан динамички контраст у фортисиму и наглашени лајтмотив фатума у крешенду означавају нову етапу психолошког развоја лика. Тумачење хармонизације лајтмотива фатума датог у октавно дуплираним двозвучима $^{+III(6)}_4 - II^2$ више је условно,³⁸ у контексту неафирмисаног тоналног центра. Веран израз развоја осећања, Коштанине огорчености и животних колизија („Па докле овако? Зар свима роб?”) композитор постиже дугим трајањем тврдоумањене интонације II четворозвука (чак 8 тактова) који логично губи функционалну усмереност, преламајући се и читавајући на различите начине у музичком току. Креирање емоционално-психолошке сфере хероине тврдоумањеним сазвучјем укључује његову улогу трансформисане фатумске асоцијације као одговор на резигнираност (т. 4/XI), бикордалну ситуацију са тоником и повремено нарастање његове изворне целостепености до CDD (т. 9/XI). Тек ће се разрешењем овог акорда као звучне боје у доминантни четворозвук накнадно успоставити његов функционални смисао доминантине доминанте. Изражајну снагу континуираног тврдоумањеног сазвучја доминантине доминанте, у наредним тренуцима нарастања психолошке напетости, композитор ће нијансирати хармонском динамиком у обртима овог акорда са прекомерним трозвуком III ступња, те доминантним четворозвуком и неутралним акордом

³⁸ Непотпуни четворозвук II ступња који потенцира секундни и септимни састав, тек накнадно добија велику терцу и облик тврдоумањеног, чија генеза, иако јасна, због звучне логике и перцепције није довољна да би се сазвучје II ступња одмах протумачило као DD.

доминанте (d^5_4). Хармонску слику Коштаниних душевних преживљавања Коњовић употпуњује дорском секстом у вокалној деоници и финим хармонским дорским бојењем: $S - D_{II}^{10}_2 - II^7$ (полуумањени!). Дуга полја тврдоумањеног акорда над којима се развија експресивна солистичка деоница са изражајним лирским интервалима сексте и драмским интервалима чисте кварте и умањене квинте у оба смера, те узлазне септимае, несумњиво припадају ужем кругу композиторових драматуршких средстава. Такође, паузе у деоници солисте имају очевидну психолошку улогу, док оркестарки развој вибрантно преноси сваки, и најмањи трептај очајне Коштанине душе.

Пример 35 (У кућерку Коштанином, 10/X)

(na trenutak kao slomljena)

Košt. 

Košt. 

(reznirana... ali je odjednom svlada ogorčenje, ona krši ruke, kida i baca s vrata nisku dukata.) *Vivace*



Košť.

Na - što mi ba - ca - ju du - ka - te, zla - to, ha - lji - ne?

fz

DD^5 (CDD)

Košť.

Na - što sve to, kad me u - mo - rnu, is - pi - je - nu od -

D^6 DD^5

Košť.

ba - cu - ju, jer sam ci - gan - ka!

sfz

[III] DD^7 (D) D^2 DD^7 (D)

Košť.

d. sost. *d. a tempo*

I sa - mo dok sube - sni, pi - ja - ni, bolesni

$D_{4/4}^5$ III^6 S $D_{11/2}^{10}$ II II^7 k^6 D^9 t DD^2 D^7

(IIb⁵)

Дисонантна сазвучја прекомерних трозвука и тврдоумањених четворозвука Коњовић користи и код истицања Хаџи-Томиног осећања огорчености према властитој жени. Хармонска веза необичне изражајне снаге, – $\overline{DD^2} - \overline{D^2}$, у коју уводи прекомерни III трозвук на педалу тонике (t^7), произилази из целостепености и у функцији је симбола конфликтног драмско-психолошког израза. Дисонантност целостепеног четворозвука који постепено настаје (дес-ес-еф-а) улива се у Π_5^6 . Појавом умањене доминанте хармонска динамика нараста добијајући нове напоне у виду хроматског скретања у сферу лидијске области цис-мола, те бикордалну ситуацију прекомерног III трозвука и акорда VI ступња као звучног еха претходног акорда.³⁹ У т. 3/48 наилази варирано понављање прекомерног трозвука чија ће тонална вишезначност бити искоришћена за повратак у цис-мол. Незадовољство и психолошка напетост лика расте и развија се (Хаџи-Тома: „И родила се така! Стара, мртва, ледена, плачна!”), те Коњовић хармонско-тоналну нестабилност води до екстрема: на прекомерни трозвук е-гис-хис наслојава се нови прекомерни трозвук бе-де-фис чиме се генерише целостепени шестозвук у тротактном трајању. Целостепеност у оркестарском парту подлога је и целостепеној вокалној деоници, шкртој и испрекиданој паузама услед тешких конфликтних речи и болних закључака солисте. Истовремено, поступно слабљење гравитационог ослоња подрива тоналитет и води до губитка тоналне основе. Форсирањем прекомерног трозвука и тврдоумањеног четворозвука, лако настаје целостепеност као особени звучни ефекат. Карактеристичан тонални однос преласка у поларни ге-мол и сам начин енхармонског назначења целостепеног сазвучја, омогућен је енхармонизмом сазвучја. Посебно обележје модулацији даје потпуна хармонска целостепеност која претсавља дисонантну спону између два тонална центра, као модернизована варијанте класичне модулације помоћу тврдоумањеног четворозвука. Успостављање нове тоналне зоне крхке функционалности ге-мола постиже се пре вокалном деоницом на разложеном трозвуку тонике, него субдоминантним дурским четворозвуком изложеним на педалу тонике. Овај акорд дорске боје асоцира на импресионистички колорит великог дурског нонакорда, који израста

³⁹ Укупну звучност појачавају великотерцни интервали обележени заградама. Они интензивирају драмски израз, а у хармонском смислу представљају скретнично окружење III ступња.

из споја са тоничним квинтакордом. Нови контрастни начин Коњовићеве хармонизације као да изражава стишавање негативних емоција Хаџи-Томе, но акорди конфликта: прекомерни трозвук и тврдоумањени четворозвук у поновљеном обрту, потцртаном стакато артикулацијом, недвосмислено указују на конфликтни драмски израз. Тврдоумањена звучност у основном септакордалном облику афункционално се расплињује у двозвучну контуру VII природног ступња, уз наредну тонику којој композитор одриче стабилност не само избегавањем претходне појаве доминанте, већ и њеном поставком у меко дисонантносазвучје непотпуног нонакордалног облика. Очигледно филигранство музичке драматургије где сваки тон, али и тишина и сви други музичко-експресивни параметри учествују у психологизирању лика и изградњи сцене, Коњовић обогаћује увођењем дијалогских покушаја реплика присутних грађана, које иако тренутно остају без драмског утицаја, након неколико тактова ипак уводе у контрастно расположење, са ведром стакато игром тонова (в. пример 19).

Пример 36 (*Ускрс у кући Хаџи-Томе*, т. 3/47)

(Грађанин с негодовањем одмахује руком)

H.T. *i ku - ka Ih, ona Sva cr - na*

Majka mu je, Hadži, že - na tvo - ja Hadži - ka na - ša! (s poštovanjem)

cis: $\overset{(+)}{\text{III}}$ DD^2 D^2 $\overset{+}{s^6}$ II^7 $\overset{+}{s^6}$

mezzo voce

H.T. *A kad još be - še be - la sre - ća, kr - še - ċi ru - ke? Od*

pp II^6 D^2 Red. $\text{c: II}^{\frac{4}{3}}$

H.T. mezzo voce

48

A kad još be - še be - la sre - ća, kr - še - ći ru - ke? Od

pp > pp p

II⁵ D² c: II⁴₃

H.T.

ka - ko je, takva je! I ro - di - la se ta - ka!

p p pp

⁺III / VI — II² — II⁺LDM³ — II⁺ > ⁶ cis: III⁺_s s⁺

H.T. *fzp* >

Sta - ra mrt - va, le - de - na, pla - ćna!

p pp

⁺III⁺ CD² ? g: ⁺CD³

H.T. *mp* *okrene glavu ogorčen*
 Nikad se nenasmeja, nikad ne zaradova! Ih!
pp
p
 S₃⁴ (12) (t) + III⁶ DD III⁶ DD⁶ 7 VII⁶ t⁹

У циљу креирања психолошког развоја лика, трозвучна и четворозвучна целостепена звучност прекомерних и тврдоумањених сазвучја прелази у квартне формације оркестарског парта. Ради се о самом тренутку изрицања Катине клетве („како би и њу (М.М.: Коштану) да Бог да, сунце више не видело, и не огрејало!“), када сам реалистички приступ диктира употребу хармонског средства које је у музичко-психолошком смислу упечатљиво контрастно околном ткиву. Коњовићево посезање за истакнутим квартним сегментом суштински другачије звучности и врсте градивног интервала, драматуршки је оправдано. Наиме, сам моменат изговарања клетве и сав унутарњи свет лика који то чини, изискивао је и другачију хармонску подлогу.⁴⁰

Психолошко нијансирање Катиног лика осликано је нарастањем (дуго држане) доминантне функције у хармонском крешенду прво до четворозвучне структуре целостепене доминанте, која је, иако „разрешена“ басовим скоком на тонику, подржана у највишем слоју оркестра и води до квартних акорада као кулминационог момента уз дестабилизацију тоналног центра. Иако у басу долази до њеног разрешења у педалну тонику, у највишем оркестарском слоју изостаје

⁴⁰ Додуше, квартни принцип изградње сазвучја композитор систематски организовано употребљава у опери још свега три пута, али у другом контексту, с циљем подвлачења Полицајиног емоционално равног, индиферентног света, другачијег од емоционалности несрећних протагониста. Међутим, сам начин употребе квартних акорада у Полицајином лајтмотиву, у стакато артикулацији понављања оваквих структура у комбинацији са подслојеним терцно грађеним слојевима, очевидно сведочи о различитој драматуршкој и музичкој улози.

тонална стабилност јер тврдоумањене и прекомерне структуре интензивирају психолошку експресивност, водећи до кулминационог момента појаве квартних акорада са истицањем специфичне звучне вредности овог интервала. Снажно контрастна противречност квартних структура преовлађујућем терцном принципу изградње, које израстају из претходне латентне целостепености перцептивно ствара утисак нове етапе емоционалног развоја. У служби израза афективног душевног кретања, нова акустичко-психолошка вредност понирућег низа и истицања квартних трозвука доноси структурну комбинацију чисте кварте са прекомерном и умањеном. Упркос кратком трајању овог одломка композитор ће акустичку вредност чисте кварте допунити прекомерном, ређе умањеном⁴¹, јер како оправдано тврди Деспић „ипак, 'чистота' квартне структуре се радо и неретко жртвује ради већег хармонског богатства и разноврсности” (Деспић, 2002: 329). Вокална деоница у једном моменту доноси квартни моменат изградње (ге-це-еф) асоцирајући на лајтмотив туге, уз интензивирање напетости кроз велике скокове силазне мале сексте и узлазне велике септимае, те упечатљивог тритонуса који потенцира психолошку конфликтност. Вокална мелодија и горња линија оркестарске деонице указују на лествичну базу хармонског мола који се у т. 5/88 прожима са лидијским дурмолем. Психолошко стање солисте композитор наставља да прати и досликава тврдоумањеним четворозвуком, – умањеном доминантом као основном за лајтмотив конфликта на тремолној подлози.

Пример 37 (*Ускрс у кући Хаџи-Томе*, т. 1/88)

Музички примерак 37 из опере *Ускрс у кући Хаџи-Томе*, такт 1/88. Садржи вокални и пијано делови. Вокална линија има текст: *a - li gle - daj, gle - daj! da te ko ne spazi, ni*. Пијано делови укључују тремолну подлогу у басу и акорде у десној руци. Испод пијано делова је дата хармонска анализа: *c: D⁶ VII² (F⁴) VII⁷ +CD⁷*.

⁴¹ Коришћење умањене кварте која енхармонски представља интервал велике терце већ представља комбинацију квартног интервала са терцним и својеврсни искорак из звучног „квартног света”.

K. *sun - ce ne o - gre - je, ni te - be, ni ko - šu - lju, te ka - ko bi i nju,*

pp

CD⁷ DD⁷ III DD⁷ III⁷ D t

K. *da Bog da, sun - ce vi - še ne vi - de - lo, i ne o - gre - ja - lo!*

D t

K. *a sad i - di ta - mo kod Šta - ne,*

fzp fz

D⁴ D⁴

У настаку музичке драме, током Катиног монолога долази до нове фазе развоја лика где се хармонски израз базира у првом реду на прекомерном

трозвуку III ступња и малом дурском четворозвуку DD као мање дисонантном хармонијом од тврдоумањене. У нијансирању хармонске динамике обрта $s^7 - DD^7 - D^7 - DD^7 - +III^7 - t$ препознају се црте блиске класичној конвенционалној функционалности. Међутим, с порастом беса и мржње протагонисте, композитор појачава изражајни хармонски ефекат: модулационим преломом у тоналитет ниске субмедијанте (ес-мол) и појавом акорда конфликта – тврдоумањеног четворозвука на II ступњу који се због непосредно окружења доминанте може тумачити као DD али у нетипичном облику секундакорда. Наглашена дисонантност описаног акорда појачана је тритонусним вокалним конфликтом са значајном улогом психолошких пауза у изражавању тешког, страдалног душевног стања. Коњовић осликава крајњу фазу психолошког стања и кулминацију чулног доживљаја, тако што од тона ге, који узима као један од тонова потенцијалне целостепености претходног акорда развија нову целостепену епизоду као израз безизлазности и очаја. Поступком додавања још једне велике терце на целостепену размаку, као и преламањем целостепених звучности прекомерних трозвука, тврдоумањеног и двострукоумањеног септакорда уз местимичне хроматско-задржичне сударе (т. 8–9/91), снажно је наглашен драматски моменат, подржан и генерал паузом у служби кулминационе резигнације. Тоналној дезорјентисаности доприносе говорне интонације засноване на целостепености, док педал на тону ге тек условно добија тумачење доминанте це-мола који се не потврђује. Тонални скок у де-мол који без чврсте конвенционалне органске везе израста на тону де, осим као задржани тон из претходног акорда, према „рецепту” Мусоргског, – води у нову етапу развоја ликована.

Коњовићев избор целостепености као функционалног драматуршког средства не представља апсолутну новину у историји опере, поготово не словенске. Функционална целостепеност фигурира у остварењима националних школа 19. Века, почев још од Глинкине употребе „Черноморове лествице” у опери *Руслан и Лјудмила*. У својој студији о изражајним музичким средствима Огољеvec наводи да је Глинкино „освајање прекомерног терцквартакорда на II сниженом ступњу пут којим је композитор пришао целостепености..., [те да је ова хармонија] „једна од најомиљенијих и константних, из које брзо ниче уметничка потреба да се јасно одвоји драматичност момента” (Оголеvec, 1969: 63–64).

Очигледно је у тежњи ка реалистичком обликовању музичке драме, Коњовић често посезао за акустичким феноменом хроматски грађених акорада – пре свега тврдоумањеним и прекомерним, који творе латентну целостепеност. Коњовић је попут Скрјабина прихватио хармонске тековине драматуршког значаја алтерованих акорада, развивши префињене нијансе драмског израза и врсте функционалности и тоналности, у односу на интензитет емоционално-психолошког набоја на сцени.

Пример 38 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 8/90)

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (K.) and a piano accompaniment (P.).

System 1: The vocal line begins with the lyrics "Za - gle-da! O - či joj is - pa - le. Što te o - madjija!". The piano accompaniment features a complex harmonic texture with frequent chromatic shifts. Chord diagrams below the staff include: $g: III^6$, s^6 , DD , $\overset{6}{s}$, $D^7(t)$, DD^7 , III , (t) , t , (VII^7) , and (II) . A dynamic marking of *mf* is present.

System 2: The vocal line continues with "Usta joj otpala! O, Gospode! Čime te Gospode,". The piano accompaniment includes a *rall.* section. Chord diagrams include: $es:t$, II^2 , D , $\overset{6}{DD} \overset{4}{3}$, $c:D$, and $\overset{9}{CD}$. Dynamic markings include *mf* and *pp*.

System 3: The vocal line concludes with "na - lju - tih? Ko - ga o - govorih? Ko - me lo - še pomislih?". The piano accompaniment features a final complex chordal structure. Chord diagrams include: III , $\overset{6}{D}$, $\overset{7}{D}$, CD , $\overset{7}{D}$, $\overset{6}{VII}_D$, and $\overset{4}{DD} \overset{3}$. A dynamic marking of *pp* is present.

K. *Kad mi o - vo - li - ko, Go - spo - de,*

espress.

3

3

d: t VI⁶ t s < ⁴/₃

Подвлачење појединости драмског тока хармонским средствима можемо пратити у наредном примеру где тврдоумањени четворозвук као изражајно средство вишег реда ефектно истиче психолошки статус јунака на сцени. Ради се о драмско-сценској кулминацији када Коњовић сукоб оца и сина (Стојан „трза нож”, али Коштана спречава катастрофу „падајући му пред ноге да га задржи”) наглашава у првом реду вокалним реалистичким средством хорског шпрыхезанг (нем. *sprehgezang*) узвика („He!”) као реакцијом присутних приликом драмског сукоба оца и сина. У редукованој оркестарској фактури пак тврдоумањеназвучност конфликтне изражајности на тремолу тонике де-мола преко афективног хроматског пасажа, аутор нестереотипно уводи у процес настајања новог тоналитета. Тонално-психолошка платформа ес-мола препознаје се тек накнадно, након целостепене епизоде афункционалних структура. Потчињавање ес-молу, последични је фактор музичко-драматуршког крешенда, а процес полази од разложеног меланхоличног акорда II полуумањеног четворозвука, са тремоло квинтом као још једним средством повишене експресивности. Оркестарске целостепене интонације у разлагању успешно разбијају претходне асоцијације субдоминантне функционалности, док се тонално профилисање остварује тек кроз хармонску сукцесију $\text{DD}_5^6 - \text{D}^7 - \text{t}$. Стабилност тонике нарушава Хаџи-Томин вокални говор, који од дугог тона тонике драматуршки узрочно „пада” на тритонусни поларни однос ($\text{es}_1 - \text{a}$), али и наредна интонација прекомерног трозвука над хармонском везом $\text{d} - \text{Dd}^7$. Није тешко предвидети да ће сукцесивно уследити прекомерни трозвук III ступња који се,

опет, улива у тврдоумањени четворозвучни облик, акорд очигледно најпогоднији за израз оштре напетости и појачане душевне узбуђености. Психологизам тренутка верно илуструју тритонусна вокална интонација и наредни парландо солисте („Кући! Бар да те не гледам!”) испрекидани психолошким паузама у служби композиторовог доследног драмско-реалистичког поступка и третмана. Свеукупном изразу мучних мисли и унутрашњих противречности јунака доприносе и брзи хроматски пасажии у басу. У наредним тоналним сферама молске тонске основе: ха – цис – фис, драмско-музичка конфликтна формула акорада тврдоумањеног четворозвука доминантине доминанте и прекомерног трозвука III ступња (и обрнуто) или наведених акорада узетих појединачно у хармонским релацијама са другим сазвучјима, – боји музичко ткиво различитим валерима. Док смењивање ових структура доноси звучну слику ха-лидијског дурмола, који прелази у балкански мол, у аналитичком сагледавању истих структура завршног тоналитета са разрешењем у доминанту, превагу односи тумачење у хармонском фис-молу. Очигледна превасходна употреба молских тоналитета: де – ес – ха – цис – фис сведочи о примени молског тонског рода, који кроз оперу бива прецизно осмишљен у тоналном плану и логично вођен. Порастом осећања љутње, психолошки развој лика допуњује се експресивном бојом непотпуне умањене лествице у басу (у интервалском оквиру хис - фисис), обртом најпре два прекомерна трозвука (${}^+s_4^6 - {}^+III_4^6$), те два тврдоумањена четворозвука (${}^-D_5^6 - DD^2$), у хроматским односима свих њихових тонова. Хармонски обрт тврдоумањене доминантине доминанте са варијатним акордом VI ступња, иначе ретко присутним у овом делу, – преводи лествичну базу из лидијског дурмола у балкански мол, што јасно сугерише горња линија оркестарског корпуса.

Пример 39 (Воденица у селу Собина, т. 5/139)

(Stojan se oteo; otac i sin se nađu jedan prema drugom.)

H.T. Zbor:

Ne gledam! Niko-ga! Ne!

sf *fp* *fp* *sfz*

d: II⁶₄ t es: II³ celostepenost ?

(Stojan trza nož, ali Koštana, prateći dotle sukob, u panici vrisne i padne mu pred noge da ga zadrži.)

(umirući od straha) (digao ruke) H.T.

Mag. Ne, gaz - da! Sin! — si-nu-le mu - nje! pa u če-lo!

p *sfz* *fp* *fp* *fp*

accel.

DD⁶ D⁷₆ t d DD⁷ III

(Posle trenutne, ali mučne borbe sa sobom, Stojan odlazi. Mitke međutim, odmahnuvši rukom, zaturio glavu među ruke: Magda prilazi Hadži-Tomi, moleći.)

H.T. Ku - či! bar da te ne gledam!

140 *sfz*

DD⁷

Magda

Ne-moj gazdo ne lju — ti se to-li-ko!

H.Toma

Ka-ko!? da se ne lju - tim? Da se ne lju - tim!?

Vivace

Sta sam ja?

mf sfz mf dolce

f

f

f

h: DD⁴ III⁶ II⁴ t balkanski mol

cis: D² s⁴ III⁶ t DD⁷ III II⁵ II⁶ VI_v⁽²⁾ D⁶ DD² s⁶ D⁷

fis: III⁶ DD⁶ D 7—8 t

У тесној вези са музичком драматургијом Коњовића јесте и са тонални план, као и избор тонског рода. У одломку драмског тока из сцене „У Коштанином кућерку” високо емотивни, трагични тренуци одвијају се искључиво у молским тоналитетима (ге-ес-ге-ес). Израз Коштаниног „очаја и беса”, Коњовић остварује појавом двозвучно хармонизованог лајтмотива фатума $^{+}III^{(6)}_4 - II^2$

дуплираног октавама и брзим стакато понављањем лајтмотива туге. Салчетово питање проузрокује тонални скок у, нипошто случајни, ес-мол који очигледно представља емоционално-психолошку сферу Коштаниног стања. Акорд доминантине доминанте, овде у облику малог дурског четворозвука реалтерује се у субдоминанту или II^2 . Његово хармонско нијансирање у смислу снижења квинте доноси заоштравање конфликта у препознатљивом обрту $(-)\text{DD}^6_5 - +\text{III}^6_4$,⁴² и истом обрту у супротном смеру: $+\text{III}^6_4 - \text{DD}^2$ (т. 1/V) који представља хармонску подлогу фатумске интонације као означитеља трагичне судбине којој је Коштанин живот предодређен. Важно хармонско средство органског музичког развоја и особени изражајни ефекат представља хармонска веза тврдоумањеног и прекомерног. Она динамизира емоционално-психолошки набој на сцени, док функционалност остаје сачувана јер III прекомерни трозвук има недвосмислену доминантну улогу. Према речима Надежде Мосусове, тема фатума на овим страницама опере долази „као претећи глас судбине” (Mosusova, 1971: 165). Лајтмотив фатума ће означити тонални скок у медијантни ге-мол као емоционалну сферу Коштаниног протеста („Одлазите! Одлазите!”)⁴³, са разрешењем двозвучне напетости умањене квинте непотпуног акорда $\text{III}^{(6)}_4$ (т. 1/V) у секундно „трење” основног тона и секунде неутралног акорда t^5_2 . Поменути акорд заједно са сличним сазвучјем ове врсте у примеру (D^7_{54}) представља важно средство експресивног набоја, са потенцирањем секундне звучности као квалитета „по себи”. Неутрални трозвуци и четворозвуци овде су примењени као супституенти терчних акорада чија би функционалност била неупитна, јер је циљ да се специфичним структурама као и изостанком вођице доведе до слабљења тоналних функција. Завршна модулација у Гес-молдур као подлога Гркљанове реплике представља снажан контраст претходној емоционалној сфери. Контраст додатно интензивира и једноставна хармонизација, без конфликтних акорада у улози изражајних средстава вишег степена, која протиче у смењивању субдоминантне и доминантне функције II и V четворозвука.

⁴² Овде је квинтсектакорд доминантине доминанте дат без терце која би одредила структурални облик и извршила диференцијацију између малог дурског и тврдоумањеног четворозвука. Међутим, предност дајемо тумачењу овог акорда као тврдоумањеног, због претходног тона цес у субдоминантном акорду лајтмотива туге, који заправо представљају изостављени тон, дајући одговор о врсти квинте.

⁴³ На сличан начин композитор касније припрема настанак гес-мол тонално-емоционалне сфере Гркљанове реплике („Све ће то зло да сврши!”).

Пример 40 (У кућерку Коштанином, т. 6/IV)

Salče Koštana

Ha-dži-ja? A pre - sed-nik? Ne pi - taj-te!³

(skoči naglo očajna i besna)

Ne pi - taj teme - ni - šta! Od-la - zi - te! Od-la - zi - te!

Sa - ma ho - ću da sam Sa - ma!

g: D II⁴ D⁷ es: III⁴(6) II² s

II⁶ s DD⁶ III⁴ S g: III⁴(6) t 5 7 II²

II² D⁷ (CD) III⁴ II²

f *sfz* *f* *fp* *sf* *ff*

(Salče bi nešto da kaže, ali je Grkljan energično učutka i da joj znak da izide.)

ff mp f pp fp sf sf

mezzo voce Grkljan:
Sve će to zlo da svr - ši!

II_L² t II₆³ Ges: VI⁴III⁶ VII² II^{~4}³ D⁷

pp

II^{~4}₃ D⁷ II⁴₃ D⁷ II⁴₃ D (2) II⁴₃ D⁷

Коришћење прекомерног трозвука и алтерованих акорада хроматског типа у улози наглашавања повишене драматике и оцртавања спољног, и још чешће унутрашњег конфликта, драматуршки је поступак којим Коњовић заострава музички ток потцртавајући важне кулминационе пунктове.

3. 6. Модулације

Од самог настанка хармонског мишљења постоји и потреба за променом тоналитета која произилази услед реалне „опасности” од монотоније, али и уметничке потребе за остварењем тоналне динамике, контраста, целисходног уметничког доживљаја. Промена тоналитета доноси разноврсност и значајну шароликост музичког тока и како наводи Деспић, „представља један од битних и естетички неопходних чинилаца контраста” (Despić, 1987: 327). Исти аутор на

другом месту наводи да „промена тоналне основе... има значајно психолошко дејство, обликотворну и естетичку улогу”, те да „од начина на који се у музичком току тоналитети мењају... зависи и општи карактер тога тока, његова живописност и импулсивност, изражајни и драматски набој” (Деспић, 1989: 7). Додајмо овде да се нарочито драгоцено, упечатљиво дејство модулационих промена постиже у вокално-инструменталним делима, пре свега опери, посебно модерној музичкој драми, јер то додатно захтевају сценска радња, развој карактера и психологија ликова, те садржај текста и скривеног психолошког подтекста. Због тога је неопходно модулацију, као хармонско средство у служби остваривања динамике сцене и психолошке напетости момента, сагледавати кроз драмско-психолошки конфликт као њен главни узрочник. Бавећи се музичком драматургијом, руски музиколог Розанова (Розанова, Јулија Андреевна) јасније издваја „принцип конфликтности” и исто тако важан „принцип контраста”. Испољаванье ових принципа даје неопходну кинетичку енергију и строгу логику архитектонике облика тако што „конфликт дефинише поступке хероја, делујући на промене њиховог карактера... [док је принцип контраста] остварен у поређењу и супротстављању друштвених сцена и психолошке радње” (Розанова, 1981: 185).

У појашњењу психолошког развоја ликова на сцени, руски теоретичар Орлова (Орлова, Елена Михайловна) позива се на термин који произилази из књижевности, – тзв. „ауторску интроспекцију”. Наведени термин „подразумева ауторово доследно праћење душевног развоја свог хероја, непрекидни надзор над његовим доживљајима, њиховим променама и борбом [који воде] све до најинтимнијих детаља душевног расположења”. (Орлова: 1980: 165). Коњовић у *Коштани* углавном користи „први тип” „ауторске интроспекције” , – „крз ’исповест’ хероја, то јест кроз реализацију душевног света хероја у првом лицу”, док је други тип „крз треће лице”, – значајно ређи. Композитор ће у циљу доследне реалистичке „ауторске интроспекције” Коњовић ће смело користити ефектне тоналне преокрете као драгоцено хармонско средство у опису сложеног унутрашњег конфликта својих ликова, посебно Коштане у четвртој слици.

Петар Коњовић у *Коштани* остварује савршено јединство поетског и музичког садржаја. Хармонско-тонална концепција дела садржи изразите контрасте који воде до димензије тонално-психолошких сфера и преокрета.

Коњовићевом стилу у *Коштани* генерално је својствена хармонија која од дугих дијатонских поља усложњавањем драмског тока и психолошких преживљавања ликова води до учесталих модулација. Модулаторним кретањем кроз сфере превасходно молских тоналитета, композитор остварује упечатљив утисак, нијансирајући емоционалност протагониста на сцени и интензивирајући пораст конфликта. Асафјевљева теза да је 'основно у опери – драмски музички развој, динамика емоција, снага експлозије осећања и вештина припреме таквих експлозија' (Кулешова, 1979: 123) налази потврду у Коњовићевом третману модулације као једног од основних хармонско-драматуршких средстава. У том смислу запажање руског теоретичара Ђачкове да је „модулација у дугом историјском периоду била један од јачих фактора хармонске динамике” (Дячкова, 2004: 60) представља Коњовића као традиционалисту у третману хармонско-тоналног мишљења, а модернистом у искорацима ка стварању савремене музичке драме. Музичко-драматуршка функција модулације у *Коштани* је вишеструка: поред музичког израза конфликтног стања лика који се развија са променама сценских ситуација и еволуцијом унутрашњег света хероја, тоналне промене композитор користи и као сликовито потцртавање промене емоционалних сфера ликова током међусобних дијалога. Реализацију оваквог Коњовићевог теоријско–стваралачког постулата где тоналне промене постају један од основних регулатива музичке драматургије, можемо пратити у низу примера који следе.

Логику тоналних промена увиђамо компарацијом текста либрета са модулационим моментима у наредном примеру. Није тешко већ на самом почетку уочити да тонално-емоционалну сферу Катиног брижног питања (а-мол) замењује нова тонално-психолошка сфера Стојановог хладног одговора (дис-мол). Тек целостепено сазвучје \bar{CDD} , заједничко за оба центра, значајно наглашава модулациони моменат, док поларни однос два тоналитета пак симболично наглашава несродност, далеку емоционалну диференцијацију двоје протагониста. Наведена модулација има порекло у класичним примерима енхармонске модулације помоћу тврдоумањеног септакорда. Међутим, овде је модернизована петозвучном акордском структуром са дисалтерованом квинтом која упућује на импресионистичку хармонску палету. Накнадним додавањем јединог преосталог

тона целостепене лествице – тона цис као акордске ноне (на другој четвртини), енхармонска подударност са истим сазвучјем поларног дис-мола се повећава, чинећи препознатљиви модулациони механизам. О сличном „чврстом хармонском споју велике карактеристичности” пише Деспић појашњавајући да ова врста модулационог преокрета „даје врло наглашену, типичну боју Скрјабиновој хармонији (...) једно од најупадљивијих обележја – чак својеврстан препознатљив манир” (Деспић, 2002: 420–421). Истоветност модулационог поступка упућује нас на помисао да је Коњовић имао прилику да се упозна да стваралаштвом А. Скрјабина, мада ову врсту модулационог преокрета, као својеврсни еквивалент Скрјабинове „тритонусне карике” (Ibid., 420) у *Коштани* не користити у тој мери да бисмо је могли оквалификовати као стилску карактеристику. Целостепени енхармонизам довољно драматуршки наглашава модулациони моменат са разрешењем у, опет, импресионистички акорд тонике са додатим тоновима као подлогом за одговор актера. У описаном целостепеном захвату, тонално одредиште сагледава се у деоници гласа због скоро потпуно дијатонске природе, уз накнадну потврду у оркестарском парту. Наставак дијалога прати смена тоналитета као емоционално-психолошких равни ликова. Тако нпр. Коњовићев избор молских тоналитета на посебан начин истиче психолошки подтекст, док непотврђени, аналитички условни гис-мол Стојановог одговора, одговара његовом афективном стању због чега одбија дијалог с мајком. То доказује и конфликтна тритонусна интонација при реплици („Не дирај ме!”) која драматуршки изазива мајчину вокалну интонацију лајтмотива туге, сасвим супротну од њеног тритонусног обраћања с почетка примера.

Пример 41 (*У кући Хаџи-Томе*, т. 3/167)

The musical score for Example 41 consists of three staves. The top staff is the vocal line in treble clef, starting with a whole rest followed by a half note G#4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The lyrics are "Sin - ko, bo - lan si!". Above the first two notes is the dynamic marking *mp*, and above the last two notes is *poco meno*. A slur covers the last two notes with a '3' above it. The middle staff is the piano accompaniment in treble clef, featuring a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking *mf* is placed below the first two measures, and *p dim.* is placed below the last two measures. The bottom staff shows the bass clef with chord symbols: a: D, III, D7, VI, S6.

System 1:
 K. *Stojan:* *Kata:*
 Sta ti je? Ni - šta, ni - šta mi ni - je! Šta ho - ces, maj -
 dis: $\begin{matrix} \text{CDD}^5 \\ \text{CDD}^2 \end{matrix}$ $\overset{6}{\underset{4}{t}}$ (D) $\overset{6}{s}$ t^7 VI⁶ D

System 2:
 K. *Stojan:*
 — ka da ti do - ne - se? Ka - mo će - lo? Ne di - raj me!
 gis: s^2 VII VI D⁷

System 3:
 K. *poco piu*
 Za - što sin - ko, što to - li - ko maj - ku ... šta je maj - ka
 fis: II⁶ III $t^{\overset{5}{2}}$ II⁶ t^7 II III

Коштанин унутарњи свет Коњовић обликује превасходно у молским тоналитетима, пратећи широку скалу њених емоција, од страсти и заноса, све до горчине, протеста и отпора због друштвеног статуса, („Ја нећу ни песму ни

свирку!... Ја сам им роб!”). Развијен тонални план ес – бе – фис – ге – фис – гис – ге – бе – дес, на свега 17 тактова, указује на високу модулатиону фреквенцу, као пандан високом психологизму тренутка и душевном узбуђењу хероине. Након квинтног тоналног корака ес – бе, тонални план као да се враћа на „заборављену” енхармонску терцу – фис-мол.⁴⁴ У опозицији наредних полустепених и целостепених нијансирања као израза унутрашњих противречности: фис – ге – фис – гис – ге, музички ток градационим нарастањем у типичном за хармонски језик романтизма кретању једнаких терци: ге – бе – дес, уводи у тренутну тоналну дезоријентацију, односно атоналност, као израз постепеног нарастања психолошке напетости до кулминације, до екстрема.

Коњовићева интерпретација интроспективног монолога хероине минуциозна је и прецизно следи сваку, и најмању промену њеног емоционалног стања. Једногласне мелодијске фатумске асоцијације (прва три такта примера) на модалном платну ес-еолске лествичне организације са префињеним модалним бојењем у смењивању четворозвука молске доминанте и петозвука тонике допуњује секвентно понављање лајтмотива туге и први вокални крик „раста болесне страсти и заноса”, на тону бе₂. Моменат модулатије у бе-мол обележен је неконвенционалним презначењем заједничког септакорда који у полазном тоналитету представља молску доминанту, док у циљном тоналитету добија условно функцију тоничног септакорда. Коришћење оваквог средства модулатије са посебном модалном бојом указује на некласични вид модулатије, са необичним „уласком” у тоналитет преко акорда t^7 , што указује на модулатиона решења Мусоргског као могући Коњовићев узор. Пишући о „модулатији кроз тонику циљног тоналитета”, као о једном од „нормативних принципа Мусоргског”, руски музиколог Трѣмбовелски (*Трѣмбовельский, Евгений Борисович*) позива се на негативан став Римског-Корсакова (Римский-Корсаков, Николай Андреевич) који ову врсту тоналне промене сматра ’најмање савршеном’. У складу са строго успостављеним класичним правилима, Трѣмбовелски признаје тачност Корсаковљевих речи да је ’додавање тоничног трозвука наредног тоналитета... на који могу да се присаједињују акорди новог система... најмање савршено’. Али

⁴⁴ Посматрано енхармонски, гес-мол, који би по романтичарском терцном тоналном кретању логично водио од ес-мола ка бе-молу: ес – гес (фис) – бе, Коњовић даје накнадно, – ес – бе – фис (гес).

зато у „системима пак са ослабљеном диференцијацијом функција и повећаном вредношћу променљивих квалитета лествице”, – наводи даље аутор, – овакав „принцип модулативног процеса... је природан” (Трембовелски, 2010: 328).⁴⁵

У новом тоналитету бе-мола хармонизација се усложњава у функцији заострења израза. Након неутралног тоничног акорда t^5_{42} ,⁴⁶ следи елиптично колористичко-експресивно нијансирање: $Ds^6_5 - VII_F - DF^6_4 - II_F - VII_F^6_5$ са наговештеним иступањем у Цес-дур. Ретко присутан акорд ниске медијанте, као део нове етапе развоја конфликтног стања хероине, као и лајтмотив туге и његов одјек на потенцијалној тоници фис-мола чија тонална афирмација изостаје. Лабилност тоналне основе кроз целостепену звучност води у нову дисонантну раван и модулацију у ге-мол. У новом таласу развоја емоција и карактеризације лика, значајну улогу имају психолошке паузе у деоницама протагониста, док оркестар тумачи интензивирање успамтелог заноса. Хармонизација доноси смењивање дијатонских акорада VI и II ступња са накнадним додавањем форсираног конфликтног сазвучја тврдоумањеног четворозвука на II ступњу. У тоналитет фис-мола прелази се преко тонике циљног тоналитета⁴⁷ и поново се за средство модулирања користи интонациона спона заједничког модулативног посредног тона, коју Трембовелски схвата као „једну од најједноставнијих и истовремено најспецифичнијих модулатива” (Ibid., 333). Експонирани лајтмотив туге и његове модификоване интонације хармонизоване су лествичним акордима тоничне, субдоминантне и доминантне функције. Коњовић задржава принцип модулирања „кроз посредни тон” и приликом хроматског тоналног прелома у гис-мол, где снажан израз постиже управо супротним средствима поједностављења хармонске сложености. Хармонска веза $d - S - t$ указује на модално дорско бојење

⁴⁵ Сетимо се овде закључка К. Штокхаузена, који је донео након разговора са јапанским филозофом, професором Сузукијем, а то је да „ако се нешто сукобљава са нашим природним осећањима и спречава нас да се осећамо својима – једино тад је то вештачко” (Цит. из Прохић, 1985: 94). Заправо, све што је у складу са уметниковом природом, његовим мислима и инспиративним стваралачким подстицајима, – није вештачко, посебно ако узмемо у обзир да су се највиши домети уметности постизали, управо превазилажењем уобичајених конвенционалних норми.

⁴⁶ У нижем оркестарском регистру асоциран је квинтни начин изградње сазвучја, са интервалом ноне од основног тона сазвучја. Но изостанак септима доприноси пре тумачењу секунде неголи ноне.

⁴⁷ Модулатива из ге-мола у фис-мол може да се протумачи и као хроматско-енхармонска: а-цис-ес-ге = а-цис-дис-гес/фис.

додатно осветљујући деликатност тренутка. Модулаторна фреквенца се нагло убрзава водећи по степеницама једнаких терци до кулминације. Почев од ге-мола, тоналитети (бе-мол и дес-мол) не само што се не потврђују, већ се ни тонични акорд не појављује, што указује на тоналну лабилност, односно постојање такозване „плутајуће тоналности” (Холопов, 2005: 364). Међутим, у складу са Холоповљевом (Холопов, Юрий Николаевич) тезом, функционалност хармонских обрта је довољно изражена: у ге-молу значајно мање јер се доминанта даје као неутрални акорд d^7_{54} , а у друга два тоналитета са значајнијом гравитационом улогом доминантне функције. Енхармонски преокрет у ге-мол остварује се истицањем експресивне вредности умањеног четворозвука, док у бе-молу изражајност кулминира на двострукоумањеном четворозвуку, посебно наглашеном тишином која следи (корона на паузи). Снажно доминирајући лајтмотив туге након тоналног скока обликује тоналност дес-мола, уз помоћ „доказаних” конфликтних хармонских средстава „вишег степена”, – прекомерног III ступња, сада као четворозвука, и тврдоумањеног четворозвука на II ступњу. Описано „степенасто” нарастање звучно-психолошке тензије уводи у тонски супстрат тешко одредиве тоналне централизације, где тек вокална деоница и рудименти тремолног педала условно сугеришу цис-мол (дес-мол). Тонално обележје цис-мола исказано је појавама фригијског, а затим субдоминантног тритонуса у вокалној деоници и оркестарском корпусу, док нијансирање доминантног звука и несамостална сазвучја воде ка разградњи тоналитета. Низ целостепених сазвучја у хроматским односима (последњи такт примера) води у тонално стање које би Холопов назвао „уклоњена тоналност” (Ibid., 365), док из ње у наредном такту не „израсте” це-мол.

Еволуцију музичког лика Коштане, Коњовић као да ваја постепено, синтезом разноврсних изражајних хармонских елемената. Низ модулација у молске тоналитете истиче сву трагичност судбине, уз градацију драматике, све до израза незнања представљеног одсуством тоналног центра. Куриозитет своје врсте представља чињеница да тонални план непосредно након наведене епизоде, доноси нови низ молских тоналитета, све до својеврсног тоналног заокружења у ес-молу којим завршава четврта слика, пуна болне експресије, туге, очаја, чежње, страсти и психолошке борбе.

Пример 42 (У кућерку Коштанином, т. 7/XXI)

(raste joj bolesna strast i zanos) mezzo voce

Košt. *p* Njoj.

es: II⁶ VI⁷ d⁶ t⁹ d²

Košt. *pp* *cresc.* *f*

njoj

pp *sfz*

d⁷ t II⁷

Košt. da se pre-dam, da me za-lu-di,

sempre poco a poco *sfz*

b: t⁷ D t² D t² D² Ds⁶ VII² DF⁴ II_F VII_F⁶ (?)

Košť. *f* (u suludom zanosu zariva nokte u telo, u grudi; sva plamti.)

svla da...

subito piu moderato

8^{va}

fp

sm (fis: t _____?) $\pm VII^4_3$ g: II^4_3

Košť. *p* da me svla čí,

pp espress.

(Es: T _____?)

VI II^4_3 VI t

Košť. lju bi du - bo - ko, du -

pp *p* *sfp*

VI II^4_3 VI II^4_3 II^7 II^4_3 7 (t⁹) fis: t⁶

Košť.

bo - ko u u - sta, da mi bu - di

II⁶ D² III⁴ D² VII^s S² gis: t D³ t⁴

Košť.

naj - sla - dje, naj - lu - dje že - lje!

D⁷ VI s D⁶ VI D VII^{vi} VI III

ff *sempre cresc.*

s II² s⁶ D^{s7} VI⁶ D² d 7
4
3

fff

d S⁶ t D⁴ t⁽⁴⁾ D²

Košt. *piu accel.*

Ja ne - ću ni pesmu ni svir - ku! Ni - šta!

sfz *sfz*

g: VII²_b DD⁵ D⁴ b: II⁶_{<D>} D⁴ VII⁴

piu sost.

ffz *sfz*

dés: D⁶ VII⁶_b D⁷ III² II⁷ DD²

Košt. *a tempo*

Jer dok su svi o-ko me - ne Ja sam im rob!

sf *ff*

~cis: D⁶ (Fd⁴ t) D⁶ D⁴₃ VII⁶? II² DD⁷ D⁴₃ CDD⁷? VII⁷?

Хармонски процес настајања ес-мол тоналитета сагледаћемо у наредном примеру. Акорд који би функционално фиксирао овај тонални центар, иако условно аналитички протумачен као D^2 , не доприноси том циљу јер се хроматском пасажним кретањем паралелних терци дестабилизује тоналитет, у драматуршкој функцији досликавања Коштаниних конфликтних немира. Тек ће наредни акорд II полуумањеног четворозвука, ретроградно потврдити тонални статус ес-мола због недвосмислене субдоминантне тритонусне функционалности (Коштана: „Чуваш ме!“). Као драматуршки чинилац психолошке напетости, тј. хармонско изражајно средство „вишег степена“, искрсава читав низ прекомерних трозвука у међусобном везивању. Њихова сукцесија заснована је на три прекомерна трозвука: ^+III , ^+s и $^+D_{III}$ као скретничном дисонанцом на доминирајућем ^+III ступњу. Драматуршки оправдано, композитор даје лајтмотив фатума као симбол трагичног исхода, али и Коштанине резигниране предаје судбини („Бојиш се да не бежим! Нећу!“). Фатумско хармонско језгро чини обрт $^+III^6_4 - DD^2$ (без квинте) са усмеравањем напетости у наредни акорд ^+III ступња који у хармонском крешенду, услед додатка још два тона целостепене лествице, најзад води у тоничну стабилност.

Пример 43 (Циганска махала, т. 4/285)

es: t _____ D^2 _____ II $\begin{matrix} 7 \\ 2 \end{matrix}$

Koš. *važ me! Bojš se da ne be-žim! Ne-ću! E-to,*

ne-ću! E-vo, ću-vaj me Ne

II² III⁶ s⁶ (-) III D⁶ III

III⁽⁶⁾ DD² III⁶ (CD) t

Модулационим кретањем кроз молске тоналитете реализована је и епизода Коштаниног очајања у ишчекивању сватова. Први тонални прелом означава модулација у нижи тоналитет апсолутног хроматског односа (ха–бе) као израз подвлачења текста солисте („Убиће ме председник, ако те нема!”). Заправо, ради се пре о модалном бојењу и дискретном прожимању дорског и еолског модуса на модалним основама најпре полазног, а затим и циљног модалитета.⁴⁸ Нетипичан у традиционалном смислу, хроматски улазак у нови центар преко његове тонике с додатом секстом у модалном окружењу овде је логично средство модулативног процеса. У таквим условима функционалне релативизације, Коњовић повратком у ха-мол форсира тоничну звучност одмах након модулативне енхармоније доминантног четворозвука. Тонална афирмација бе-дорског (а затим еолског) и ха-мола изостаје, већ се релација звучности њихових тоника користи у

⁴⁸ Педал са почетка примера, различито аранжиран, такође је битан чинилац атмосфере која обавија драмски ток.

контрастној, колористичко-експресивној „лидијско-фригијској”⁴⁹ представи емоционалног стања. На тоници ха-мола вокална интонација конфликтне прекомерне кварте представља кметове речи утехе („Асан, добар је, богат је!”), чиме Коњовић недвосмислено сугерише да кмет лаже. Вокалним тритонусним интервалом као реалистичким музичким средством израза Коњовић симболизује неубедљивост солистиних речи – конфликт који верно сведочи супротно. Асан, као силом одређен супруг, упркос богатству свог оца, нипошто није „добар”, нарочито не за Коштану! Тонална конфронтација са де-моллом заснована је на хроматској терцној сродности две тонике, као емоционалне подлоге на којима солисти „проговарају” квартним интонацијама еманципованим од хармонске подлоге. Контраст тоналитета дословно драматуршки представља контраст две тонално-психолошке сфере, док наредна реплика у пијанисиму („Па и он је човек”), долази без оркестарске пратње, – утехе нема и не може је бити. Осећање бескрајне туге илустровано је снажном доминацијом лајтмотивских интонација туге на тоничном педалу де-мола, а затим и ге-мола. Појава акорда N⁶, иначе ретко присутног у опери, уводи у звучност целостепене доминанте (Стојанов долазак) чија тензија се само тренутно расплињује везом VII – II, али се поново усложњава алтерацијом до CDD, као подлоге за тритонусни моменат зачуђености у вокалу („Ти си ту?”). Коњовићев принцип музичке драматургије налазимо и у детаљима попут тонског сликања коњских копита („чује се коњски топот па престане”), илустрованог суперпонираним квинтама троструког педала са предударом, као елементима звучне дескрипције галопа. Следи драматуршки специфично место (Стојанов позив Коштани да побегну „у свет”) које Коњовић решава новим звучним квалитетом хармонске вертикале блиске битоналним епизодама. Непоновљивост драмског тренутка очекивања потенцијалног судбинског заокрета услед Стојанов позива („Хајде брзо! У свет! Да ти миришем косу, гледам очи...”), Коњовић изражава класичним разлагањем трозвука субдоминанте у нижем, и супротстављеним линеарним испољавањем супротне, доминантне функције у вишем оркестарском регистру. Акордска

⁴⁹ На тоналном плану ха–бе–ха, скретање у бе-центар као да представља својеврсну лидијску зону у односу на претходни, док повратак у ха-мол у односу на бе-модалитет, као да представља молску лидијску сферу. Ради се о својеврсном поступку хармонско-тоналног обрта у служби психолошког нијансирања.

бифункционалност еманциповане двослојности има експресиван, али и симболички значај многих противречности, питања о будућности која остају без одговора, неумољивог контраста два социјална слоја, Стојанове распоућености између љубави и породице, те актеровог двојства између љубави и породице, али и спајања неспојивог. Овим бикордом дугог трајања, Коњовић као да унапред саопштава разрешење драме. Наведени бикорд може се тумачити и као терцни вишезвук, нарочито уколико се узме у обзир накнадни педал на доминанти, – $D^{13}9_7$ (де-фис-а-це-ес-ге-бе), али се ово тумачење може само теоријски оправдати јер је акордска двослојност у фактури недвосмислена.⁵⁰

Модулација у де-мол са хроматском конфронтацијом улазне тонике и претходног бикорда одражава Коштанину различиту емоционалну позицију. Варирање дорске обојености у једном оркестарском слоју и мелодијског мола у другом слоју потцртава емоционалну узнемиреност (уздах „Ех”), а затим се немир и унутарња борба исказују тритонусном па оријенталном интонацијом на хармонској подлози де тоналне основе: II – ^+III – t. Полустепени тонални хроматски преокрет у цис-мол као чест тонални однос у опери представља пак емоционалну сферу Стојанове реплике („Све прежалих...”), над меланхоличном звучношћу полуумањеног четворозвука II ступња.

Пример 44 (*Циганска махала*, т. 9/287)

Ne, to-li-ko e-to i-dem Al u biće me presednik, a -ko te ne - ma! Al

h: d^7 $t^{(4)}$ | d $t^{(4)}$ s | - | II^2 | $b: t^{(6)}$ |

⁵⁰ Нарочито је при самој појави овог акорда очигледна бикордална основа између првог дела наведеног акорда (де-фис-а) и другог (це-ес-ге-бе).

C.K. *o - pet i - dem, sa - mo ti ne - moj to - li - ko ... A i A - san _ dobar je*

288

s VI h: VII $\begin{matrix} 6 \\ D \\ 4 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$ t

C.K. *bogat je! Asan je! Pa i on je čovek!*

Koššana > *piu largo* Kmet *pp* *a tempo* (odlazi tiho)

t (+) d: t d

Moderato, ma sempre poco a poco accell.

289

t

g: Fd $\begin{matrix} 7 \\ II \end{matrix}$ D 7 t

Stojan (Čuje se konjski topot pa prestane. Utrči Stojan i govori Marku koji je za scenom)

Drži konja i čekaj!

t Ds $\overset{9}{6}-\overset{8}{5}$ t N⁶ D² \sharp CD⁹

Stojan Koštana

Ko - što, br-zo, hajde! Ti

VII⁴ II⁴ VII³

Stojan

— si tu? Ja! Što se ču - diš ta - ko?

[m³]⁺CDD⁴ D t

(D⁹)

очигледан целостепени тонални ход: ас–фис–е. Нарастање напетости испољава се тоналном организацијом која у својеврсној градацији води од молских тоналитета ниске субтоналне стране, ка супертоналној, уз логичан изузетак е-мола, којим се изражајни крешендо Миткетовог резигнираног речитатива прекида.

Музичку текстуру у ас-молу употпуњује оркестарска квартна интонација лајтмотива туге са силазним уздахом на субдоминантну терцу. Тоналитет ас-мола афирмише солистичка деоница и, сада потпуни оркестарски лајтмотив туге који ваја тонични трозвук, неголи акордска прогресија релативизоване функционалности. У структурној поставци сазвучја: еф-ас-бе-дес-ес, очигледно је потенцирање квалитета секундног звучања колористичке вредности, блиско импресионистичком начину мишљења. Наведено сазвучје може се тумачити и као петозвук састављен из самих чистих кварта (еф-бе-ес-ас-дес), дат у гушћој поставци са редукцијом распона. Без хармонске динамике, овај хармонски статичан акорд носи конотацију дорског призвука, али и потпуну лествичну пентатоничност. Иако се у наредна три такта латентно имплицира тонични смисао овог неутралног акорда (t^5_{42} : ас-бе-дес-ес), овим поступком се може увидети да сваки тон постављен у басу може бити одређујући фактор у поставци оваквих сазвучја. Зато, иако пре свега колористичког, светлуцајућег обележја и дејства, басови тонови еф и бе (на првим деловима т. 3–4 примера) у асоцираном ас-дорском модусу) у аналитичком сагледавању више нагињу ка одређењу ступњева као VI^7_6 и II^7 са квартама уместо квинте, а мање као колористички одсјаји тоничне сексте, односно секунде. Ову тезу доказује исти акорд већ у следећем такту који поставком тона ес у басу постаје D^7 са квартом уместо терце (d^7_{54}), али и његово разрешење у исто сазвучје са басовим тоном ас и улогом завршне тонике у модерној варијанти потпуно аутентичног обрта.⁵¹ Иако лишен вођичне тензије, овај каденцирајући обрт потврђује модалну централизованост, док веза наредних полуумањених четворозвука у полустепеном односу дестабилизује (тон)модалну основу, а вокална деоница ствара „привид” е-мола. Пажњу привлачи њихова условна функционалност: Рахмаџинов акорд на VII ступњу и полуумањени на IV повишеном ступњу са варијантном терцом, очигледно у улози колоризма и

⁵¹ У хармонској анализи овај акорд је обележен као t^{+4}_{+2} због постојања акордске терце у највишој линији оркестра.

смисаоно-експресивног акцента текста („лице ће да ти поцрни“). Будући са претходном, још увек неафирмисаном тоникум у апсолутној хроматској релацији свих тонова, овај акорд се у свести слушаоца доживљава као нови хроматски прелом, али не у романтичарском смислу дисонантних супротстављања, већ у импресионистичком духу „ређања” нове боје подржаном интимном импресионистичком динамиком (*pp*). Краткотрајни фис-мол (заступљен везом $t - \Pi^6_5$), пролазни је центар у целостепеном ходу од ас до е-мола. Појава тоникуе е-мола са додатом великом секстом имплицира дорску основу, а у даљем току музичко ткиво се нијансира плагалним обртом оријенталне, односно враћанске боје $\Pi^7_{3<} - t$. Оркестарско узлазно механичко кретање хорни у квартама, а затим квинтама у динамичком крешенду, симболизује снажан израз Коштаниног протеста, док вокална тритонусна интонација открива Миткетов унутарњи конфликт.

Пример 45 (*Циганска махала*, т. 10/303)

The musical score for Example 45 consists of two systems. The first system covers measures 303 and 304. The vocal line (Mit.) is in bass clef with a key signature of two flats. The lyrics are "dru - ga noć pla - ka - nje...". The piano accompaniment (piano) features a triplet of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The second system continues the piece, with the vocal line starting with "i ce - li vek pla - ka - nje,". The piano accompaniment continues with similar textures. Performance markings include "poco accel..." and "a tempo". Chord symbols at the bottom are "as: DVI 6", "s6", "VI", "II", "d 3 7 5 4", and "t".

Mit.

I od ra - bo - ti će ru - ke da ti ispu - ca - ju, li - ce će da ti po - cr - ni,

pp

pp

(e:t) VII² (fis:1⁴)

Mit.

O - či će ti se o - su - še, srce će da ti se iskuba.

pp

p *molto*

fis: t II

oš.

Dosta, Ne - moj gaz - do!

f

mf

f

e:t D⁴ VI

Mit.

To je! Zar ja ne znam šta i - de?

mf

mp

fp II_L⁷ t⁶ 7

У градационом луку тоналног плана по класичном квинтном „кључу”, остварује се експозиција и развој Хаџи-Томиног лика у првој слици. Велика снага систематског организованог модулирања по тоналитетима узлазних квинта (еф – це – ге – де) изражава суптилан тонално-психолошки декрешендо емоционалног набоја. Градациони тонални смер молских тоналитета (!) креће се „ка светлости”, непосредно развијајући слику музичког портрета јунака: од снажног набоја беса до разочараности. Први тонални корак представља хармонску секвенцу на тематизму нервозног, синкопираног лајтмотива Хаџи-Томе. Очигледно је да комбиновање акорада „конфликта”, као хармонског изражајног средства вишег степена, најреалистичније илуструје унутрашњу напетост и срџбу овог лика. Затим се хармонски језик поједностављује у складу са нијансирањем емоционалности и мирнијим наративним изразом. Тек брза промена тоналних сфера у квинтним корацима, – указује на поступан, „степенasti” развој драмског конфликта, чију једну страну као да изражава варљиви застанак у ге-молу. Емоционалну атмосферу драме и рељефно потцртавање одлучног карактера лика на сцени допуњује вокална деоница широког распона са квартним корацима, интервалима мале сексте, те прекомерном квартом у директном ходу или у збиру интервала.

Пример 46 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 2/43)

The musical score for Example 46 consists of three systems. The top system shows the vocal line in bass clef with lyrics: "Ču - vaš obraz! Ne žalim što troši, rasipa! Svi - la, sr -". The middle system shows the piano accompaniment in treble clef with dynamics *p* and *piu agitato*. The bottom system shows the piano accompaniment in bass clef with dynamics *f* and *agitato*. Below the piano part is a harmonic analysis: f: II⁶ III² DD⁶ D c: VI⁴ II³ III⁶ DD⁷.

H.T. *rall. poco piu moderato*
 - ma, neka je nanje - mu! E - no hat, - hat mu le - ži,
 ff *mf legato*
 D⁶ II² D⁶ t D g: d s D⁷

H.T.
 slu - ge moraju da ga jašu da ne osle - pi od sili - ne! Zašto
 p p
 s-VII⁷_(Ss) t D d: VII⁷_b D⁷

Након уводне атмосфере у трећу слику, Коњовић наставља са илустрацијом амбијента собе у Хаџи-Томиној кући. Стојаново буђење и расположење прати звучност D⁷ са оркестарским нијансирањем линеарног кретања у мелодијском фис-молу навише и хармонском наниже. Потенцирани интервал прекомерне секунде асоцира на Коштану колико и на врањански локални колорит. Текст солисте „дан већ” наглашен је у вокалу прекомерном квартом, која одаје конфликтни израз. Психолошко стање јунака додатно интензивирају промена темпа (*rall.*; *a tempo poco piu*) и доследна немирна шеснаестинска хроматика у басу (цис-де) као драматуршка пулсација тока свести. Наведена хроматика и смењивање великих терци у нижем слоју оркестра које асоцирају целостепену звучност дестабилизује тоналну основу што је драматуршки пандан развоју конфликтне емоционалне сфере лика, с верним

подвлачењем речитативног текста („Нећу ја дан!“). Експресивно-психолошки третман хармоније води даље ка тонално-психолошком прелому у а-мол, условну тоналност која остаје без потврде услед поновног инсистирања на целостепеном звуку и кретањем хармоније „за емоцијама“. Потиснуту функционалности и тренутни губитак слушне оријентације наведених тоналитета, поред целостепеног звука изазива и стална хроматика. У том смислу, због недостатка хармонске и мелодијске потврде, понуђено тумачење треба схватити више условно. Томе доприноси и вокална деоница која се у кулминационом моменут Стојановог узвика („Њу!“) еманципује од хармонске подлоге, чинећи додатну дисонанцу секунде дисонантном прекомерном трозвуку. Продубљивање везе поетског и музичког садржаја наставља се модулацијом у ге-мол, где на подлози целостепене доминанте солиста узнемирено „проговара“ узлазним целостепеним вокалним низом по тоновима лидијског тетраchorда („Уста њена хоћу!“). У наредним тоналитетима де-мола и це-мола, као основно средство хармонске изражајности конфликтног стања лика на сцени Коњовић користи прекомерни трозвук. Велика модулаторна фреквенца (шест тоналитета у девет тактова) и слободан тонални план (фис – де – це – ге – де – це), али опет са избором само молских тоналитета (!) говори о експресивно-колористичкој улози хармонско-тоналног кретања. Очигледно је Коњовић у психолошком дејству честих модулационих преокрета пронашао више него погодан израз за приказивање различитих психолошких страна ликова. Тако је смењивање тоналних боја поред симболичке, одиграло и важну колористичко-експресивну улогу у тумачењу сложене психолошке радње. Треба приметити да је у драмском тренутку Стојановог страственог евоцирања сна о Коштани, хармонска основа дијатонска са скретничним сазвучјима на тоници це-дорске модалне основе, као контраст претходном хроматизованом току (Стојан: „клекла, ручицама ми стисла образе...“).

Пример 47 (У кући Хаџи-Томе, т. 10/163)

Stoj. (probudi se) *mf* > *rall.*

Zo - ra! dan već!

dolce

fis: D 7

Stoj. *a tempo poco piu*

Ne - ću ja dan!

mf *espress. rall.*

D \sim III⁶ D D⁷

(d: t S t ?) a: II⁷ III (CD)

Stoj. *espress. rall.*

Nju! u - sta njena ho - ću!

f 3

C-dorski: $\frac{7}{4}$ III⁶ VII⁷ III⁶ g: $\frac{7}{4}$ S⁶ D² III⁶ CD⁹

(t S t ?)

a tempo

Stoj. Oh! što se pro-bu - dih? O - na be - še! O - na vre - la, slatka

pp

d: VI^7 Ds^6 III^+ II^7 Ds^6 III (a: II^7 III^+)

c: D_{III}^9

Stoj. Koštana! kle - kla, ru - či - ca - ma mi sti - sla o - bra - ze, da mi

f *p*

t S^6 t^6 t^7 II t S^6 D_{III}^+

У финалу пуном болне експресивности представљен је последњи сусрет двоје младих – Стојана и Коштана, која из страха од осуде друштва, одбија његову љубав и понуду („не смем! Не могу!... Зар из собе да не изиђем, зар сама да седим?...”). Стојанов одлучни речитатив („ко те погледа... реч ти каже, ... зубима ћу да га растргам!”) оркестар прати тремолом гудача као традиционално увелико усвојеним средством за подвлачење садржаја драмске радње. Стојанов лик композитор представља у различитом психолошком и хармонском осветљењу, где прекомерни трозвук III ступња пресеца доминантне и субдоминантне акорде, додатно истичући његов унутарњи немир и конфликт и спремност да сачува љубав по сваку цену. Неочекивана молска фригијска боја наилази као емоционално-психолошка сфера Коштанине свести и болног преживљавања у тренутку одбијања љубави („Нећу!... Куда да бегам?”). Нестабилној звучности доприноси дуги вођични тон у највишој оркестарској

линији. Поред хармонског израза молског фригијског акорда, тешка душевна преживљавања несрећних протагониста и динамику сцене у којој Стојан посеже за ножем, Коњовић илуструје њиховим парландо узвицима (Коштана: „Нећу!”, Стојан: „Зар ме ти не волиш?”). На тај начин парландо израз, поред психолошких пауза представља још једно ефектно средство музичке драматургије у *Коштани*. У патетично интонираном одломку *Piu grave*, прожетом болном љубавном осећајношћу, страхом помешаним с љубављу, стрепњом и одрицањем, оркестар доноси пратњу песме *Za што Сике* у гис-молу. Понављање ове теме композитор користи за хармонску подлогу узбуђеном Коштанином речитативу великог дијапазона са наизменичним скоковима у оба смера. Речитатив исијава сву немоћ и клонуће хероине, где на поновљеном тексту „Циганка” вокални израз силазне чисте квинте, у квартној узлазној секвенци замењује умањена квинта као симбол конфликтне социјалне препреке за остварење љубави. Нестабилност тоналне основе произилази из наслојавања дисонанци и бикордских асоцијација са тек наговештеним разрешењем, што у психолошком смислу доноси напетост и несигурност. „Низак” акорд гис-мола: Fd² додатно дестабилизује тоналитет и води у а-мол, одакле ће низом пролазних, искључиво молских (!) тоналитета композитор тумачити емоционални свет хероине са различитих страна, пластично сликајући у перцепцији слушаоца развој психологије лика.

Тако се хармонски ток одломка приказан у наредном примеру заснива на молским трозвучима са додатим тоновима, без функционалних односа, па самим тим тешко одредиве тоналне гравитације. Стиче се утисак да сваки од њих представља једну тоналну сферу која се испољава у првом реду кроз лествичне импулсе вокалне деонице. Музички ток креће се кроз тоналитете који остају непотврђени, у улози тоналних боја једног уистину пасивног израза и прихватања судбине (Коштана: „да се сушим, гинем, венем!”). Низање молских акорада у хроматском терцном односу (од т. 3/293) нужно изазива асоцијацију романтичарског медијантног кретања по великим терцама (ге – ес–ха (~цес) – ге) са затварањем октавног круга, те се у том смислу музички ток може објаснити само у тоналитету ге-мола: t – sm> – smd<. Будући да се недвосмислени тонални центар ге-мола појављује тек кроз четири такта, ово тумачење остаје аналитички условно, са потенцирањем медијантне контрастне боје као музичко-драматуршког

ефекта. Заоштравањем психолошког конфликта хармонски ритам се драстично убрзава илуструјући „дамаре” уплашеног и несрећног Коштаниног срца. Ради се о музичко-драматуршки изузетно конципираној епизоди, која претходно описано медијантно кретање користи као основни концепт развоја, коришћењем секвенце као основне полуге тематског развоја. Драматика нараста у градационом луку малотерцијних тоналних односа усмерених навише, у циљу степенастог конфликтног развоја и приказа: ге – бе – дес – е – ге. Драмској тензији доприноси и драстично убрзање хармонског ритма, вертикална полиритмија и нарочито психолошки активна хроматика у највишим оркестарским деоницама. Прве четвртине унутар триолских група у деоницама челесте и клавира чине хармонске стубове, са непроменљивим акордима молске тонике и дурске субдоминанте. Трећи стуб у ге-молу доноси хармонију VI ступња коју у наредним тоналитетима замењује дисонантни акорд прекомерне субдоминанте. На другим и трећим четвртинама триолских група смењују се углавном пролазни акорди прекомерних трозвучних структура, као чиниоци тоналне разградње, у звучно префињеној, дисонантној напетости у динамици *pianissimo*. Због изостанка гравитације у виду одређеног функционалног односа, тоналитети бе-мола, цис-мола и е-мола могли би се условно схватити као врста необичног проширења тоналне сфере ге-мола, (видети завршни сегмент у наредном примеру). Међутим, пулсација двоструког педала у овим тоналитетима указује на њихов „статус” тренутних тоналних сфера у које се модулира отвореним или латентним хроматским преокретима, уз могућност енхармонског презначења помоћу прекомерних трозвука.

Пример 48 (*Циганска махала*, т. 7/291)

Stoj.

ko te pogleda, sa - mo te vi - di, reč - ti ka - že,

f: III⁶ D⁷ +III⁶ D⁷ +III⁶

Stoj.

to ga je majka u crni povoj po - vi - ja - la... Zubima ću da ga rastrgam!

fp *dim.*

292

♭⁶ II⁴ III⁶ D⁷ 6

(parlando) Stojan: Koštana: Stojan (trza nož)

Ne - ću! A?! Ne - ću! Za - što ku - da da be - gam? Zar me ti ne voliš?

fp *sfz*

(VII⁶) f⁷ VI gis:s

(cis: s)

Piu grave *f*

Ne, Stojane! Ne u - bij - me! Lju - bim te i molim! Neznam

ff *ff*

gis: VI⁷ t² VI⁷ t² II⁷ t²

(VI⁷)

Koš. *Bol - nasam, nesmem! Nemogu! A šta ja mogu!*

rit. a tempo

p p ff sfzp f

calando

II₇ II₁₂ VI II₃

Koš. *Ja, ciganka, ciganka! U Banju, ... u selo ... tamo je moje, tamo*

calando

f sfzp p mf

293

II₃₋₆ D: II₇ T² a: t D₄

Koš. *namokru zemlju na go-li kamen da sedim, da se sušim, da ginem, venem!*

poco rit.

pp

SS (S) es: t sm

(g: t) sm smd

a tempo *poco più*

Košť. *A* kod te - be ne - ču, ne smem! Ne mo - gu! Zar

pp

sm⁶ smd) g: t S⁴ D⁷ (VI) D_{II} ^{b:}III DD

Košť. iz so - be da ne i - zi - djem, zar sa - ma da se - di - m? dvo - rim? ču - tim?

pp *pp*

t S⁴ D⁷ (s) cis: III D_{II} DD t S⁴ D⁷ (s) D_{II} ^{e:}III DD

Košť. tr - pim? gle - dam u me - se - či - nu? A

pp

294 t S⁴ D⁷ (s) D_{II} ^{g:}III DD t⁴ III⁶ VI⁴ VII⁶

meno, tranquillamente

Košt.

noć du - bo - ka me - se - či - na i - de, gre - je,

II⁴ 6 VI s⁵ II⁴ VI⁷

Прокомпоновани развој музичке драме условио је низ модулација заснованих на смелој и вештој модулационој драматуршкој логици у условима релативно традиционалног тоналног мишљења, али лабилне функционалности. Коњовић често модулира у складу са захтевима драмског тока, односно када је то у циљу музичке драматургије: описивања развоја карактера, душевног стања или пак потцртавања контрастних емоционалних сфера протагониста. Као важно изражајно хармонско средство, модулација као Коњовићу служи не само за откривање најмањих смисаоних нијанси изговорених речи и фраза, већ и оног неизговореног, проосећајног, у првом реду немира и конфликта. Њихова улога да појачају драмски израз, подстакну, подвуку, нагласе психолошке промене ликова и њихов развој иде све до откривања слушаоцу најтананијих психолошких импулса протагониста. Будући да се еволуција ликова и развој њиховог емотивног света, те најделикатније промене осећања тумаче и остварују брзим модулационим прелазима, можемо закључити да су „емоционално” и „тонално” нераскидиво повезане категорије и да емоционалне представе налазе адекватне тумаче у тоналним сферама, заправо емоционално-психолошко-тоналним сферама ликова на сцени.

Претходно је поменуто Коњовићево често модулирање кроз тонику циљног тоналитета као принцип који је Мусоргски поставио за један од својих хармонских норматива. Овај поступак предвиђа да се тоналитет у који се ушло кроз његову тонику, афирмише бар накнадно у успостављању релација наредних акорада према „улазној” тоници, конфронтираној претходној тоналној равни.

Идентификацију тоналног центра посебно отежавају случајеви брзих, континуираних модулационих прелома и тоналних представа ове врсте, када испољавање тоналних особина на релацији дисонанца–консонанца изостаје као битан део и чинилац хармонског идиома, директно условљен драмским тренуцима тешких душевних преживљавања јунака, њихових унутрашњих конфликта, сумњи и борбе. Овакво потенцирање хармонске напетости и тоналне нестабилности у музичкој драматургији представља и реализује психолошку напетост трагичних ликова и открива конфликтне, протестне ударе свести, у чему се огледа Коњовићево мајсторство психолошке анализе и ауторске интроспекције.

Конечно, не можемо а да се не осврнемо на проблем емоционално-семантичког значења тоналности, које Коњовић једним делом користи у *Коштани*. Појашњавајући „изражајно-психолошки значај и дејство” тонских родова, Деспић наводи молска „обележја мекоће и нежности, тамнијих, често суморних ’боја’, по изразу туге, бола, клонулости, или пак неспокојства и драматичне напетости” (Деспић, 1997: 105). Истовремено, Вашкевич (Вашкевич, Николай Львович) истиче као драгоценост теоријски рад белгијског композитора Геварта (François-Auguste Gevaert) о емоционалном колориту дурских тоналности, критикујући његов став да је „изражајност молских тоналитета мање разноврсна, тамна и не тако дефинисана” (Вашкевич, 2006, 19–21). У том смислу, сетимо се упоредне табеле коју Деспић даје у књизи *Контраст тоналитета*, са приказом колористичког виђења само дурских (!?) тоналитета од стране врхунских композитора „са изразитим смислом за музичке боје” (Деспић, 1989: 13), какви су били Римски–Корсаков и Скрјабин. Вашкевич даље закључује да „без сумње, попут дурских, и молски тоналитети поседују конкретне индивидуалне квалитете” и даје предлог њихових карактеристика (Вашкевич, 2006, 20–21). Конечно, сасвим оправдано, и Деспић и Вашкевич различит колористички смисао тоналних боја молских тоналности у односу на дурске условљавају зависношћу од осталих параметара музичког говора, односно изражајних средстава.

3. 7. Целостепеност

У концепту оперске драматургије Петра Коњовића, у изразу драмске, тј. људске истине животних конфликта и душевних преживљавања, значајан

хармонски фактор изражајности представља специфични звучни свет и колорит целостепености, као снажан ресурс емоционално-психолошког набоја. Очигледно је драматуршка природа целостепене лествице, примењене са мером и укусом врсног драматурга Коњовића, стекла снажан изражајни потенцијал у профилисању психолошких конфликта, емотивних градација и довођења до кулминација музичко-драмског тока – управо због свог контраста монополистичкој тоналној хармонији опере у целини. Милојевић наводи да Коњовић „у партитуру уноси значајне акценте”, посебно када „у тренуцима понирања у душевни живот јунака до несвестице од страшног заноса, до крика рођеног у души окованој патријархалном средином, искоришћава тоналне слободе до атоналности” (Милојевић, 1933: 75-76). Међутим, не помиње да се такви акценти као музичко-психолошки врхунци у сенчењу драмског подтекста, остварују пре свега применом целостепености којом композитор понире у душевна стања, већ негацију тоналне логике види у „одбацивању склапања и везивања акорада на бази строгог стила, на бази принципа сродности (или несродности)... с обзиром на... тоналитетско средиште. У тим тренуцима”, пише даље Милојевић, „у музици више не постоје традиционалистички јасне контуре, али се место њих појављују ефекти једино моћни да изразе комплексна душевна стања” (Ibid).

Целостепена лествица дели октаву на шест великосекундних ћелија, са два лидијска тетраорда у синафи на средини октаве и три тонски различита тритонуса у њеном оквиру, чиме тритонусна конфликтна интонација бива посебно наглашена, без тоналног идентитета. Говорећи о законитостима звучног доживљаја секундног интервала у вертикалној организацији тонова, руски теоретичар Мазел наводи „антагонизам у истовременом звучању”, те „’нехармоничност’ секунде”, која „не само да дисонира...већ производи утисак трења..., општу некомпатибилност” (Мазел, 1972: 109-110). Заснован на великим секундама као зрнима изражајности, Коњовић ће непосредни уметничко-естетски ефекат квалитативне тонске структуре целостепености уградити у општи стваралачки принцип креирања и профилисања интензитета емоција, те крешенда унутрашњих конфликта протагониста, строго је подредивши општој драматуршкој замисли.

Коњовић ослобађа квалитет експресивно-чулне вредности целостепеног звука кроз лествично-звучне особине у различитим видовима испољавања и примене: у вокалном говору истицањем тритонусне интонације, у оркестарском парту од хоризонталних пасажа до прекомерних трозвука и тврдоумањених четворозвука из чије опоре звучности дисонантност нараста до целостепених вишезвука, те смењивањем таквих сазвучја у формирању емоционално-колористичких сфера. Као фактор вокалне драматургије целостепеност од пет тонова, са наглашеним тритонусима д-ас и гес-ц, јавља се већ на почетку опере у Васкином солу, при сестринском разговору у бризи за братом, потцртавајући психолошки подтекст речи „често крв легне!”. Ради се о сегменту музичког тока претходно тонално чврсто утемељеног у Це-молдуру, где тоналну стабилност услед педалне основе не нарушавају ни оркестарске прекомерне и тврдо умањене интонације у наставку дијалога (т. 6-8/39), а које ће у емоционалном драмском таласу Станине забринутости – сада за мајку, наслојавањем тонова довести од прекомерног трозвука до акорда целостепене доминанте од шест тонова.

Пример 49 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 1/39)

The musical score for Example 49 consists of several parts:

- Vocal Line (Vaska):** The melody starts with a tritone interval (D4-A4) and includes lyrics: "s pesme nje - ne će - sto krv le - gne! Ja - oj, Vaska,". It features a fermata over the first measure and a dynamic marking of *f* (forte).
- Vocal Line (Stana):** The melody continues with lyrics: "ja - o! E - to za - to, maj - ka ce - le no - či se - di, - nit uz - di - še, - nit". It includes dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) and *dim.* (diminuendo).
- Piano Accompaniment:** The piano part features a tritone pedal point (D4) and includes markings for *rall.* (ritardando), *a tempo*, and *poco piu* (poco più).
- Orchestral Parts:** The Violin (*Viol.*) and Horn (*Cor.*) parts provide harmonic support, with dynamic markings of *fz* (forzando) and *mf*.
- Chordal Notation:** The bottom of the score shows chord symbols: C: T⁽⁷⁾, D⁷, T, II², VII⁴_D, D⁴, D³, D³, 7, c: t, III⁶, II², DD², D³, DD².

pla-če! Sa-mo se-di ce-le no-ći se-di!

II²C: VI> - VII³D - CD

Као драмска личност чија опијеност Коштаном изазива конфликт у свести јунака на сцени, Стојан ће бити повод и за емотивне конфликтне рефлексије Хаци-Томе, које ће свој највернији израз наћи у целостепености. У изградњи речитатива са прекомерним трозвуком, умањеном септимом и прекомерном квартом очигледна је семантика љутње на сина, која кроз смену дисонантних сазвучја целостепеног порекла (тврдоумањени четворозвук, прекомерни трозвук) прави израз добија у целостепеној доминанти, са психолошким секундним хоризонталним нијансирањем и тритонусом у вокалном језику. У моменту појаве хоризонталног целостепеног низа запажа се акорд квинтног порекла (гес-дес-ас-ес, т. 3 наредног примера) чија два нижа тона (гес-ас) јесу део целостепености, међутим два виша тона (дес-ес) припадају другој целостепеној лествици, а у датом моменту као да представљају вођице за најбитнији тон у том такту – тон де. Нарастање речитативног унутрашњег конфликта доводи до целостепености чија специфична акустичност преводи музички ток у нови тоналитет, а психолошко-емотивно нијансирање напетости наставља се кроз динамичну, брзу смену тоналитета и изразиту улогу прекомерног трозвука и тврдоумањеног четворозвука.

Пример 50 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 14/41⁵²)

The musical score consists of two systems. The first system includes vocal parts for Hadži Toma, Gradjanin III, Gradjanin I, and Gradjanin II, along with a piano accompaniment. The lyrics are: "I on - to?! - I on ko i dru - gi! q - vi da - ni ne pro - dju! Mladost, ludost! Sveti da - ni o Bo - že o -". The piano part features complex chords and a bass line with figured bass notation: $g:III^4_4$, $-DD^3$, III^6_2 , D^2 , VII^2_D , D^9_5 , $-DD^4_3$.

The second system continues the vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are: "Mla - dost, lu - dost. Gradjanin III A zar ja ne bejah mlad? Bejah možda gluh? slep? sakat? pro - sti lu - di da - ni! Bo - ga mi jest!". The piano part includes a Clarinet part and continues with figured bass notation: CD , $b: s$, II^3_3 , VII^3_3 , D^7_f , DD^5_5 , D^7 , III^7_7 , $-DD^7_7$, D^7 .

Емоционални врхунац израза душевног бола Коштане, када она увиђа да је само средство за забаву у рукама других, фиксиран је путем целостепености („Зар нисам и ја човек?“). Заоштреност целостепених хармонија у наизменичном смењивању два целостепена система откривају могући узор у импресионистичком бојењу са циљем појачања драматике и уз умањени квинтакорд у вокалној деоници са ипак функционално одређенијим значењем – воде у нову тоналну сферу прокомпонованог развоја драме и очевог резигнираног одговора („Циганка... Чочек, а не човек“).

⁵² У клавијском изводу и оркестарској партитури не постоји партитурна ознака бр. 42.

Пример 51 (У кућерку Коштанином, 1/III)

III Koštana (pribere se)
 Al od ko-ga be-žim? I za-što? Ta što sam ja? Ko sam?
 (bači se na krevetac jecajući)
 Zar ni-sam i ja čo-vek? Grkljan f Ci-gan-ka,
 sf pp

c: t⁷/₄ d⁴/₂ t d t d⁷/₆ d⁴/₂ II t⁶/₄

-DD² III⁴/₄ VII⁴/₃ CD¹³ b: II⁶/₅ D VI⁷/_{DD} d⁷/₄ t -d⁷

Целостепеност заправо увек изниче из тоналних платоа путем примене акорада непотпуног целостепеног састава: прекомерног трозвука, а пре свега тврдо умањеног четворозвука, али и тритонусне интонације у вокалном писму опере – када се остварују „дуга поља” целостепеног звука, која могу али не морају бити допуњена до потпуног састава тонално-дезинтегришућих секундних структура. Тако ће из ембрионалног секундно-септимног вида целостепеност израсти до тврдоумањеног четворозвука на II ступњу (у обртајима) као хармонско-психолошке подлоге Коштаниног сола у тренутку схватања бесмислености живота („Па докле овако? Зар свима роб? Понизна, послушна!”). Дуго трајање дисонантног акорда релативизује функционалну карактеристичност и гравитациони потенцијал, истичући колористичко-експресивно обележје и дејство. Описани акорд ће тек након осам тактова трајања добити функционално разрешење у D⁶₅ посредно потврђујући тонални утисак, али је тонална сфера есмола довољно испољена кроз бикорд DD+t и учесталу појаву тона ес у оркестарској и солистичкој деоници. Додатну сугестивност производе мелодијски покрети у гласу произашли из целостепености: прекомерна кварта и мала секста

који у интеракцији са лајтмотивом фатума, као зле коби која прати хероину до краја опере, нарочито потенцирају афективност (в. пример 35).

Емоционални таласи Коштаниног болног проживљавања трагичне судбине доводе до „експлозије осећања” на судбинској речи „сама”, уз силазни скок октаве који потенцира узбуђеност. Повишени емоционални тонус сценског тренутка појачан је тврдоумањеном звучношћу прекомерног терцквартакорда. Функционално релативна одређеност дисонантног сазвучја након психолошке паузе, „преводи” музички ток у емоционално-психолошку сферу ес-мола, чија ће тонална оријентација, захваљујући истакнутим ниским педалним тоновима тонике и доминанте бити сачувана, упркос убедљиво драматичном завршетку слике. Наиме, са доласком ес-мола наилази и лајтмотив фатума са дискретним звуком целостепености који се кроз линеарни ток појачава. Моменат када Коштана на себи осети Асанову руку („Ко је то?”) изазива у њој страх и ужас који постају импулс за целостепене фатумске лајтинтонације и вокалне тритонусе („а, ти си”), и за парландо говор као снажан драматуршки чинилац ужаса и избезумљености, а потпуно у складу са Коњовићевом гвозденом драматуршком логиком и оперском естетиком да у опери треба певати само када се заиста пева. Портаменту у интервалу прекомерне сексте (т. 5) у тренутку препознавања Асана у мраку и наставак вербалног изражавања Коштане приликом бежања из куће, отискујући се од „неутралног акорда” (Мосусова, 1971: 159) у хармонији доносе цео низ паралелних фигуративних сазвучја у изражајно-динамичком замаху и својеврсни бикордски дуализам тонике и целостепене доминантине доминанте, који се као конфликтна интонација на различите начине прелама (појачана непотпуним III⁷ као задржичном хармонијом пред тоником), истичући напетост и недореченост све до завршног такта. Хармонска бојења појачавају психолошки набој и као да стварају утисак двосмислености лествичне подлоге између лидијског дурмола и лидијског мола који односи превагу, дајући специфичан звучни колорит драмској радњи (в. пример 71).

У последњој слици, Коштани ће ипак бити понуђен спас од трагичне судбине. Празнина у Стојановој души након Коштаниног одбијања да пође са њим, драматуршки генерише чисте кварте и квинте у солу и целостепеност у оркестарској вертикали. Хармонски обрт целостепеног петозвука и четворозвука

на полустепеном растојању, дакле кроз конфликт две једине могуће варијанте целостепених скала, посебно наглашава смисао текста „беше моје”; међутим, тонални центар, претходно установљен, остаје сачуван. Наредни талас пораста напетости доноси дуго трајање тврдоумањеног четворозвука чију целостепеност појачава његова секста кроз безобзирност оркестарског остината који постаје изванредан „партнер” дубоко несрећном душевном преживљавању јунака на сцени. Пажњу привлачи полустепени дисонантни сукоб вокалне деонице (тон ге) са терцом тврдоумањеног четворозвука (тон гис) (Коштана: „венем? Кажи ми”) у циљу динамизације звучне напетости и унутарњих противречности лика. Ритмичка слика је, такође, у служби музичке драматургије када Коштана пркосно одговара Стојану, појачавајући суровост и хладноћу израза Коштаниних речи „Никога нисам волела и никога нећу да волим”. Стојанов уздах долази на лајтмотиву фатума и два акорда целостепеног типа изградње: $\bar{D}^{7+6} - \bar{DD}^4_3$ (т. 16–17), у којима је збирно садржано девет тонова хроматске лествице, док Стојан „одлази као убијен”. Суровост остината у тврдоумањеном четворозвуку (\bar{DD}^2) наставља се кроз Полицајину безобзирност опхођења према Коштани и њеној судбини (безвредности њеног живота). Због предуге целостепености, велики радијус тонике остаје сачуван пре свега истицањем I ступња у вокалном солу и оркестарском басу (кроз покрет VI – ⁰VII – I), те доминанте кроз меланхоличну деоницу обое (I – V – I), са происхођењем описане дисонантности у t^9_5 (или t^5_2), када је Коштана „готова” да пође (у солу: V – I).

Пример 52 (Циганска махала, т. 7/295)

Stojan (vikne u scenu) *Mar - ko! I - di i ob - ra - duj maj - ku, i kaži joj: "beše moje" A ti,*

molto *mf* *fz*

Bcl. Cor.

d: t DD \bar{D} \bar{DD}^4_3

Moderato un poco piu giocoso Koštana (*parlando*)
 ka-ži mi, da li si me bar kadgod vo-le-la, te da znam, zašto da ve-nem? Ka-ži mi! Ni-sam!

MENO
 p Cor. pp
 (pizz.) (s)

Stojan (odlazi kao ubijer)
 Nikoga nisam vo-le-la, i niko-ga neću da vo-lim! Oh... Oh!

f Cor.
 Ped. 6 Ped. 4

(ulazi Policaja) Policaja (u scenu)
 Daj - te ko - la! br-zo, a o-na, ako samo pisne kamdžijom ću

Ob. f

Коњовић је у целостепености видео најпогодније хармонско драматуршко решење за опис тренутка мајчиног очајања, беса и немоћи, у којем ће судбоносно проклети Коштану. Заоштравање израза и овде ће започети дискретним појавама прекомерног трозвука, са хроматском модулацијом као илустрацијом новог емоционалног таласа пред саму клетву. Уз поновљену сугестивну вокалну конфликтну тритонусну интонацију у супротним смеровима у обраћању Богу, тврдоумањени четворозвук на II ступњу води у изградњу нових целостепених интонација („О Господе! Чиме те Господе наљутих? Кога оговорих? Које лоше помислих?“). Музичко-психолошко бојење и нијансирање кроз двоструке вођичне тензије ка тоновима целостепених акорада додатно доприноси афункционалности која води у тоналну дезоријентацију. Из звучне слике тоналне неодређености,

анакон драмске паузе која додатно доприноси отварању тоналних путева, успоставља се нова тонална гравитација. Заправо, као једно од обележја композиционог метода Коњовића у *Коштани*, запажа се употреба целостепености у циљу преласка музичког тока у други тоналитет, односно као својеврсна „замена за традиционални процес модулације” (Деспић, 2002: 369). Наиме, целестепена *a priori* функционалност „брише’ слушну оријентацију на дотадашњи” (Ibid, 370) тоналитет припремајући појаву нове тонално-психолошке равни сложене емоционалне драматургије (в. пример 38).

Сложеност сценско-психолошког подтекста у одломку приказаном у наредном примеру илуструју хаџијине преке речи („Син ми лежи болан. Мртав нека је!”), у хармонији праћене сукобом два тврдоумањена четворозвука у класичној функционалности, те плагалним разрешењем четворозвучне „симетричне” дисонантности у тонику. Може се стећи утисак да је, уз мноштво вокалних тритонуса, управо целостепеност та која на уверљив начин може дочарати сукоба оца и сина, те нови ниво психолошког стања „жала за младост” са новом целостепеном звучношћу друге варијанте овог низа, доводи до губитка тоналне основе (Хаџи Тома: „Жену! Немам! Никад је нисам ни имао”!), водећи из поља целостепене тоналне неизвесности директно у успостављање нове тоналне сфере. Иако је фон целостепене доминанте још увек присутан, музичка текстура са мелодијски изразитом темом у деоници виолончела, сугерише А-мелодијски дур (т. 7–8 примера), који, међутим, остаје без потврде јер музички ток води у ха-мол.

Пример 53 (*У кући Хаџи-Томе*, т. 3/172)

The musical score for Example 53 is presented in a three-staff format. The top staff is for the vocal line of Stana, with lyrics "skloni se! skloni se u kuću!" and "Oh, ne, to, Ga-zdo!". The second staff is for the vocal line of Hadži Toma, with lyrics "sin mi le-ži bo-lan. Mrtav neka je!" and "A-vaj zar si-nu smrt? Ži-va ti". The third staff is for the piano accompaniment, featuring a bass line with figured bass notation (e.g., e: DD⁴, D⁴, DD, DD⁴) and a treble line with a *fp Tromb.* marking. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

The image shows a musical score for two songs: "Stana" and "Hadži-Toma".

Stana: The vocal line (treble clef) has lyrics "ja majko, skloni se u kuću, skloni se ispred o-ca!". The piano accompaniment (grand staff) includes markings like "riten.", "piu sost.", "pp", and "Arpa gliss.". Chord symbols below the staff are $e: DD^2$, Fd^7 , and $\sharp III^9$.

Hadži-Toma: The vocal line (treble clef) has lyrics "Nikad je nisam ni i-ma-o, Maj - ku, majku sam i-ma-o, al". The piano accompaniment (grand staff) includes markings like "sulpp", "Vcl.espr.", "m.d", "dolcissimo", and "Bcl.". A rehearsal mark [173] is present. Chord symbols below the staff include $h: t$.

Након наговештаја целостепености тврдо умањеног четворозвука и прекомерног трозвука у наредном примеру, тврдоумањени акорд у традиционалном облику терцквартакорда доминантине доминанте добија разрешење у октавни педални тремоло доминанте у судару са умањеним септакордом на IV повишеном ступњу. Описана бикордална ситуација наилази у тренутку тоналног преокрета што посебно подвлачи психологију и сложеност сценске ситуације – наговештај трагичне судбине јунакиње (Салче Коштани: „Коса ти се замрсила”). Коштанине резигниране речи („нек се мрси”) проузрокују целостепеност као експресивно-колористички ефекат у пратњи и губитак тоналне оријентације, упркос истицању педалног окружења и тремолне претензије тона ц као центра. Иако условни оквир тоналности постоји, тек ће појава лајтмотива фатума (такође целостепеног принципа изградње), уз тритонусне интонације у Коштанином солу увести у условну тоналност коју присваја тон це.

Пример 54 (Воденица у селу Собина, т. 8/105)

Magda (prilazi Koštani)
 Pe- vaj kće - ri, i - ma i

Salče (Koštani)
 ba- ba da bak - šiš da!
 Ko- sa ti se za- mr - si- la!

Nek se mr- si!

A jeli, te- tka šta je to ta - mo? Gora?

Chord diagrams:
 fis: s>
 II³
 III⁶_{VI</sup>}
 t III
 DD³
 CD
 cis: d t VII⁷_{VI</sup>}
 VII⁷_{VI</sup>}
 t D CD
 CD
 c: t DD²
 III⁶ DD²

Гравитациона сила тоналног средишта у целостепеним епизодама условљена је целим контекстом музичко-драмског тока и спрегом са осталим

музичко-изражајним елементима. У композиционом поступку често се уочава да чак и када се на моменте залази у сферу атоналног, тонална нит ипак постоји, ма колико она била звучно и функционално ослабљена и аналитички условна. Примена целостепености у музичкој драматургији на начин да она – парадоксално – представља снажно средство тоналне динамике, само на једном новом, другачијем, модернијем принципу, сведочи о Коњовићевом високом композиционо-хармонском умећу. Целостепене интонације представљају упечатљив фактор лирско-психолошке драматургије са конкретним смисаоним значењем, изражавајући развој карактера и психолошке подсвести ликова.

За реализацију расположења и стања јунака на сцени Коњовићу није била потребна „квантитативна аргументација” (Мазель, 1972: 315) целостепености. Напротив, адекватан уметнички ефекат Коњовић постиже умереном применом препознатљивог целостепеног звука као извора повишене драмске енергије и акумулиране емоције људске истине. Као покретач и симбол душевних преживљавања и емоционалних представа, необична звучна слика целостепености води у аутономију експресивног, у епизоди негације тоналне логике са значајним акцентима, где се аутор не поводи за једном речи, већ, откривајући комплексан унутрашњи свет протагониста, доследно прати логичну линију и развој драмске радње.

3. 8. Хармонски колоризам у остварењу уводне атмосфере слика и интерлудија

Хармонску компоненту проткану колористичким ефектима у смислу импресионистичког дочаравања почетне атмосфере, налазимо у уводним тактовима свих шест слика. Такође, звучне слике оркестарских интерлудија *Собина* и *Кестенова гора* потцртавају улогу хармоније као звучног експресивно-колористичког увода у драмску радњу, мотивски и драматуршки најављујући будућа сценско-психолошка дешавања. Постављену тезу о вези архитектонике почетака слика и интерлудија са поетским елементом и програмношћу илустроваћемо са неколико примера који ће потврдити композиторов суптилан осећај за обликовање полазне атмосфере слика.

У првој слици, – *Ускрс у кући Хаџи-Томе*, изостају импресионистички валери пре свега због недвосмислене фолклорне материје са снажним мелодијским, али и играчко-ритмичким потенцијалом почетних тактова уводне музике, пре него што „у собу улети читав збор [веселих] девојака”. Овде бисмо могли уочити и удаљену сродност Коњовићевог са Бизеовим поступком у обликовању почетне сцене. Реч је о одређеном ступњу сличности између слика раскошних боја различитих локалних колорита: празничног амбијента на Севилском тргу у *Кармен* и ускршњег празника у старом Врању, у *Коштани*. Сликање колорита и амбијента драмске радње Коњовић остварује тематским материјалом типично народног призвука у мешовитом такту $3/8 + 2/8$, који (треба да) представља звучну слику *Ускрса у кући Хаџи-Томе*. За почетни мотив слике, односно целе опере, Коњовић је изабрао удаљену варијанту почетног мотива Коштанине песме *Стамено, мори*. Упоредимо ли иницијалну мелодију са ослонцем на V ступњу и повратком у њега преко скретничног окружења VI и IV повишеног, као и завршетак тротактне фразе на терци дурског тонског рода, генеричка веза два мотива постаје очигледна. Коњовић чак задржава хармонизацију повишеног IV ступња у мелодији умањеним четворозвуком повишеног II и његово разрешење у тонику, но метричка трансформација игре (уз задржан почетни тродел!) и колористички украсни трилер пикола у највишем оркестарском регистру дају мотивском материјалу песме нови сјај и самосталност. Звучну монументалност уводног одсека Коњовић остварује и снажним акордским сукцесијама које у акордима скретнично-задржичног карактера прате највишу мелодијску линију. Уверљивост израза интензивирана је високим регистром у коме се материјал излаже, у фортисимо динамици са јасном и недвосмисленом афирмацијом тоналног тежишта А-дура. У односу на наредне слике, импресионистички утицај је овде најмање испољен, због пулсирајућег народног ритма и фолклорног карактера; ипак, импресионистички елементи су и овде присутни, превасходно у типу заступљених акорада. Ради се о великом доминантном нонакорду као једном од обележја колористичког израза, у основном облику и обртајима, али и тоници са додатом секстом. С друге стране, претежна дијатонска хармонизација са истакнутом молском улогом меке боје VI ступња, у различитим варијантама варљивог обрта ($D^9_7 - VI$, $D^{14}_{65} - VI$ или $VI^7 -$

VI⁶), као и плагални обрти са почетака слике представљају део хармонског реинтонирања народне хармоније, укључујући и алтеровани акорд DD. Интеракцијом ових акорада са алтерованим акордима II_< и III_{III} Коњовић даје изванредан пример прожимања музичког језика карактеристичног за представнике националних школа романтичарске епохе са новијим западноевропским стилским наслеђем. То је био пут који је и Петра Коњовића уврстио у изразите представнике модерних праваца израслих на традицији националних школа у 20. веку. И док се описани иницијални мотив музичке драме, проистекао из песме *Стамено, мори* јавља још два пута у опери⁵³, већ овде можемо запазити мелодијски материјал будуће „теме” *Велике чочечке игре* у највишем гласу акордских линија у т. 3–4/1 и т. 6–7/1.

Пример 55 (*Ускрс у кући Хаџи-Томе*)

PRESTO, BEN MARCATO

A: T VI II^{<7} T S T VI II^{<7} T S T D^{<9} VI D^{<14} VI^{<6}

T^{<7-6-5} D^{<7} VI VII^{<7} VI^{<6} T^{<7-6-5} 5-6-7-8-7 DD^{<4} III^{<6} III T^{<5-6-7-8-7}

⁵³ Први пут се јавља пред атмосфером у *Собини*, (т. 1/79), у делу који завршава дељењем овог мотива и понављању његовог првог субмотива, као и пред завршетком прве слике, у т. 8/100D, проширен својеврсним „одговором”. Наредна појава наилази од т. 4/J са „одговором”, затим од т. 8/100M, такође са „одговором” и распадом мотива, водећи заједно са другим субмотивом лајтмотива весела у брз, упечатљив фортисимо завршетак прве слике.

Већ почетак друге слике – *Собина*, реализован је у типично импресионистичкој атмосфери прозачне текстуре. Над дугим педалним тоном доминанте акорда t_4^6 а-еолског модуса, потенцирани квалитет квартног звука у највишем регистру виолина (е-а-де) у хармонској вертикали проузрокује додатну дисонанцу осамостаљене кварте. Тонско сликање природе и одзвука окретања точка и саме воде у непосредној близини сеоске воденице Коњовић остварује музичким развојем више оркестарских слојева. У том смислу занимљиво је тумачење Б. Буловић која у тоничном трозвуку са додатом квалтом види „улогу фона (’ноћ обасјана месечином’)... ритмички једноличном понављању тона а у деоници ксилофона” (’окретања воденичког точка’), квартални тремоло легато виолина и остинатна фигура челесте (’шуми и плуска вода’), хорални мотив хорни (празник је-Ускрс)” (Буловић, 1988: 221). Колористичко светлуцање додате кварте и треперење тремола као колористички чинилац прате градицију лајтмотива туге из „Мокрањчевог мотива” *Црни горо* из *Једанаесте руковети*, модално обојеног у прожимању еолског и дорског модуса, све док се у т. 4 примера не појави VI ступањ у виду дорске сексте и не разреши звучно-аналитичку дилему (в. пример 73б).

Почетак треће слике – *У кући Хаџи-Томе*, представља пример колористичког третмана хармоније, али без статичности једног акорда као што је то било у претходно описаној слици. Поред слободног низања претежно четворозвучних структура, музичка визија амбијента Хаџи-Томиног дома подразумева извесну колебљивост музичког тока у узастопном осциловању модалних центара де – а – де – а. Како истиче Н. Мосусова, описујући атмосферу, „тужну, потиштену мелодију доноси обоа, а прихвата енглески рог. Употребом дрвених дувачких инструмената подвучен је оријентални штимунг” (Mosusova, 1971: 164). Додајмо овде да звук дрвених дувача доприноси атмосфери злослутности посебно у контексту упорне синкопиране ретардације ритма (т. 2–5/162; т. 9/162–т. 1/163), док према речима исте ауторке „узнемирене шеснаестине... праћене прекомерним трозвучима..., стварају осећање тескобе и nelaгодности” (Ibid., 164). Колористичка својства хармоније у почетној осмотактној фрази са периодичним понављањем препознају се у низању дијатонских акорада у слободном редоследу. Поступно кретање у паралелним

терцама највише оркестарске линије, поред мелодијског тежишта на основном тону полуумањене звучности II^7 доноси низ случајних сазвучја у оквиру којих модални дурски VII и молска доминанта испољавају (модалне) асоцијације ка де-еолском модусу. Тек случајни акорд D^7_6 са неklasичном поставком сексте у басу и његова хармонска веза са II ступњем указују на потенцијалну доминантну функцију која се опет, колористички „утапа” у субдоминантну сферу. Импресионистичка целостепена звучност садржана је у основном облику тврдоумањеног четворозвука чији елиптични хармонски обрт са новом доминантом представља подлогу за изванредан реалистички драматуршки детаљ. Реч је о убедљиво третираном „гласу Салебџије” који допире са улице као део свакодневице са карактеристичним изразом. Само формирање вокалног израза септимног интервала првог акорда, те слободни покрет ка целостепеној сексти, у тренутку елиптичног преокрета са завршном скретничном задржицом (еф у е) уверљиво сведочи о минуциозности Коњовићевог реалистичког поступка.

Пример 56 (У кући Хаци-Томе, т. 8/У8)

Andante piu mosso 162

The musical score consists of two systems. The first system is for piano, featuring three staves: Treble Clef (Ob.), Bass Clef (Cor.), and Bass Clef (C). The piano part includes dynamics like *pp*, *ff*, and *dim.*, and a triplet in the Cor. part. The second system is for voice, titled "Glas Salebdžije:(iza scene)", with lyrics "Sa- lep!- vri - je vru - će!". The vocal line has dynamics *f*, *pp*, *mp m.g.*, and *(p)*. Below the piano part, harmonic analysis is provided for both systems.

Harmonic analysis for the first system:

d: II $\overset{7}{\text{}} \overset{2}{\text{}} (\overset{2}{\text{e}}\text{VII}) \text{s} \overset{2}{\text{}} (\text{D}^7) \text{II} \overset{7}{\text{}} \text{d} \overset{6}{\text{}} \text{s} \overset{2}{\text{}} (\text{D}^7) \text{a:} \left[\begin{array}{c} \text{t} \\ \text{s} \end{array} \right] (\overset{2}{\text{e}}\text{VII}) \text{II} \overset{7}{\text{}} \overset{2}{\text{}} \text{III}$

Harmonic analysis for the second system:

II $\overset{2}{\text{}} (\overset{2}{\text{e}}\text{VII}) \text{II} \overset{7}{\text{}} \overset{2}{\text{}} \text{III} \tilde{\text{D}} \overset{7}{\text{}} \overset{6}{\text{}} \text{d:} \left[\begin{array}{c} \text{Ds}^7 \\ \text{D}^7 \end{array} \right]$

GL.S. (Pozornica pretstavlja dve sobe. Desno, veća, koja je deo sobe iz prve slike: levo, manja, pobočna soba. Obe sobe rastavlja u sredini zid s prolaznim vratancima, zastrvenim ćilimom.)

Cor. ingl.
pp
Zastor

pp *3>*

D — II 7 (°vii) s 2 (D⁷) II 7 s 2 (D⁷) t — 6 4 S. 2 VI a: II 7 + III

GL.S. *f* Sa - lep, — vri - je
(Stana ugasi sveću, iznosi je pa se ponovo vraća na prstima pod prozor.)

dim. *pp* *poco piu* *m.g.*

II 2 (°vii) 7 III — D⁶ 9 7 3 14 5

Почетак четврте слике – У кућерку Коштанином, одликује тонална неодређеност. Иницијално истицање тона ха којем се као други тритонусни пол додаје тон еф, представљају упоришта за аналитичко сагледавање тоналне оријентације. Међутим, поменута тритонусна релација има обележје колористички осамостаљене дисонанце, без тежње ка разрешењу. Четири узастопне кварте у линеарном узлазном кретању ефикасно бришу тоналну асоцијацију на претходни а-мол и везу субдоминантног тритонуса са доминантним четворозвуком. Истицање звучне вредности квартног кретања (т. 3 примера) успешно негира традиционалну тоналност и одлаже афирмацију почетног тоналитета. Међутим, од таквог „атоналног” и афункционалног квартног кретања, оркестарска линија средњег гласа (т. 3 примера) уводи у тоналну површину де-мола у свој недоречености, неисказаности и шире узев – неодређености. Узлазним дурским тетрахордом типичним за мелодијски мол (а-ха-цис-де) (т. 3) и силазним молским тетрахордом (ге-еф-е-де) (т. 4) формира се потенцијална тоникализација тона де, док тон еф с почетка слике добија смисао терце тоничног трозвука, остајући наглашен и истакнут у највишој оркестарској

линији све до т. 8. Фактура је динамизирана умерено брзим шеснаестинским кретањем које ствара утисак високог интензитета драмског набоја. Композитор успева да дејством „случајних” дисонанци и одлучним ритмом нагласи и наговести драматичан след догађа и предстојећу психолошку драму хероине. Према речима самог Коњовића, то је слика тренутка пре но што се „врата ... нагло отворе и, као без даха, Коштана улети у своју собицу.... Оставши сама, она се ломи од пркоса и плаче од бола, беса, неког мутног страха и слутње... Отуда је у овој сцени дијалог између оркестра и Коштане схваћен као разговор између свега онога неизрецивог, потсвесног и ње, овакве нервне и ломљене каква је пред нама” (Коњовић, 1947: 114). Овде је наведен само део композиторовог схватања и описа ове сцене.

Еманципација дисонанце примарна је хармонска вредност ове епизоде, где колористички третман вертикале подразумева појаву шестозвучне целостепене доминанте као дисонантне звучне вредности „по себи” која у снажном контрасту са консонантним трозвуком у који се разрешава, остварује један вид хармонске динамике (т. 5, 7–8, 10). Разрешавајући молски трозвук доживљава се као довољно стабилан да буде тонално упориште у ширем смислу, тим пре што се ради о тоници де-мола, чиме почетне тоналне асоцијације бивају потврђене. Целостепену звучност носе трозвучне, али и четворозвучна структура означеног VII ступња која води у лајтмотив фатума и сферу ес-мола, типичну за емоционално-психолошке представе унутарњег конфликта и очаја.

Пример 57 (*У кућерку Коштанином*, т. 9/205)

Moderato assai con moto

The image shows a musical score for Example 57, consisting of two systems. The first system is for piano (p) and the second is for flute (Fl.). The tempo is marked 'Moderato assai con moto'. The piano part has dynamics 'pp' and 'p'. The flute part has dynamics 'sfp' and 'p'. Below the piano part, there is a harmonic analysis: 'a: II', 'D', and 'd:(t) VII t'. Below the flute part, there is a harmonic analysis: '..... CD¹³', 't', '(Dii — II —) t', and 'VII t'.

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system features a treble and bass clef with a dynamic marking of *p* and the instruction *simile staccato*. Below the staff, there are performance markings: (S) t. CD¹³ t. (Ds) II. The second system includes a *molto cresc.* instruction and performance markings: II⁹ VII (II) CD¹³ t. CD¹³ t. The third system shows a *p* dynamic, a sixteenth-note figure with a '6' above it, and a *sfz poco sost.* instruction, followed by a *ff* dynamic. Performance markings below include S⁶, es:III⁶ II⁷, and II⁶LDM.

Основно средство muzičke ekspresije i kolorizma sa početka pete slike – *U Mitkinoj kući*, predstavljaju čiste kvinte u paralelnim kretanjima, što je još samo jedan primer Koňoviñevog udaľavanja od klasičističke harmonske tradicije. U izboru ovih sredstava kompozitor je prepoznao izdahan izvor kontrastnog izraza i kolorističkog niñansirañja. Primena hromatskih kvintnih paralelizama neminovno „uvlači” slušaoca u atmosferu „pijanog jutra”. Prazne kvinte pripadaju krugu sredstava pogodnih za simbolično slikañe ništavila, besmisla, ili prema rečima H. Mosusove „bescilñnosti, pustoši, razočareñja” (Mosusova, 1971: 165). Kompozitor-dramaturg Koňoviñ to vrlo dobro zna i funkcionalizuje ih u nameri za originalnim ostvareñjem realističke tonske slike. Paralelizam praznih hromatskih kvinti snažno protivreči tonalnim funkcijama tako da se tonalna oriñentacija tek uslovno naslućuje. Tonalni centar se ističe tek asocijativno, kroz slabe relacije koje se mogu uspostaviti

између басових тонова или пак квинтних веза. Такође, као чинилац формирања тоналног тежишта долази истицање одређеног тона у басу, посебно ако се ради о педалу: тонови еф и це (т. 1–3 примера), а затим тон бе (т. 6–11). Тумачење у це-молу може се сагледати из препознатљивог хармонског односа у молском тоналитету IV – V – VI, у континуитету V – VI – IV, док акорд тумачен као DF⁷ звучно одговара прекомерном квинтсектакорду VII_D, након којег би се очекивала доминанта це-мола као недвосмислена потврда понуђеном аналитичком тумачењу. Но, акорд DF дат је у облику нонакорда са очигледном колористичком улогом и звучно-теоријски не одговара свом енхармонском еквиваленту. Иако је почетак одломка означен у це-молу, педална квинта еф-це би се само теоријски могла тумачити као будући структурни темељ према бе-молу (чинећи његову доминанту), али би се ова интерпретација довела у питање и због описаних хроматизованих квинтних паралелизама који измичу функционалном одређењу. У даљем току примера Коњовић у пуном импресионистичком маниру избегава појаву „чисте” тонике и потврде тоналитета употребом дисонанци, непотпуног тоничног нонакорда, те дурске тонике са додатом секундом и потврдом тоналног центра тек плагалним обртом: $s <^{+4}_3 - t$ (т. 9, 11).

Пример 58 (*Пијано јутро*, т. 9/XXV)

Allegro molto sostenuto

Harmonic analysis of the score:

c: s — d — VI — p — d⁵ — VI — s³ — DF⁷ — bIII⁶ — VII⁴_{D3}

VII⁴_D (D) — P⁴ — 6 — t⁹(ds) — II² — II²_{LDM} — I — DS⁹ — s⁺⁴₃ — t

The image shows a musical score for a string quartet. It features a bassoon (Bcl.) and a violin (Vc.) part. The score is in a minor key and includes dynamic markings like "molto espr." and "p". The bass line is marked with fingerings and includes a tremolo section. The upper staves show complex rhythmic patterns for the woodwinds.

Сâm композитор је шесту слику музичке драме – *Циганска махала*, оценио као „спремање за жалосну свадбу... сву у штимунгу резигнације, одрицања” (Коњовић, 1947: 116). Играчке одлике карактеристичног наглашеног ритма троделног метра најављују долазак сватова, истовремено делујући маршевски одлучно, непоколебљиво, као долазак неизбежне судбине и Коштанине казне. Постепено нарастање звука и оркестарско-инструментална градација иду у прилог овој хипотези, у порасту атмосфере ишчекивања, предосећања трагичног расплета – губитка једне младости и одсуства наде у достојан живот. Консеквентно понављање квартног остинатног баса с променом нагласака тонике и доминанте динамизира музички ток, доприносећи утиску суровости и неумољивости судбине. Чињеница да је, посегавши за једноставним средствима импресионистичких одлика успео да оствари атмосферу високог психолошко-драмског интензитета, афирмише Коњовића као једног од великих мајстора модерне музичке драме у 20. веку. При обликовању почетне атмосфере призора Коњовић се опредељује и за тремоло ефекат у деоници виолина, као и за експонирање лајмотива туге – тог доминантног мотива који одређује основни емоционални план завршне слике. Коњовић из хармонско-музичког вокабулара издваја тремоло виолина, али и лајмотив туге као експресивно средство преовладавајуће емоционалности. У једноставној дијатонској хармонизацији хаеолске модалности, кретање ка преовладавајућој субдоминантној сфери у широком хармонском ритму, са упадљивом применом четворозвука главних и споредних ступњева (t, s, VI i VII еолски), – све су то средства која уверљиво доприносе изразу туге, сете. Цигани чују „музику свадбене поворке” – трагичан судбински исход је све ближе.

Пример 59 (Циганска махала, т. 9/Ј)

Allegro vivace, ma non troppo

Gr. C.
Tamb.
pizz.

h:

Zastor

277

fp fp pp Timp.

278

Obi

7 VI s

Male, niske kolibe. Nigde zelenila, samo gola zemlja s nagomilanim pepelom uglja uokolo; na motkama razapeti konopci, po njima obešena poderana odeća i prljavo rublje. Iz daleka se čuje muzika svadbene povorke.

Kurta:

Cig. Kmet:

I - du! I - du! Sva - to - vi! Ču - ti - te!

279

s⁷ VI VII⁷ s VI

Колористички третман хармоније у функцији осликавања атмосфере може се пратити и у оркестарским интерлудијима опере. Устрепталу атомосферу радосног узбуђења композитор у интерлудијуму *Собина*, између прве и друге слике, композитор постиже уз помоћ мотивског материјала лајтмотива лепоте и животне радости (в. пример 62, т. 1/100). Ширина природног амбијента у којем се слика одвија сугерисана је једноставношћу дијатонског хармонског плана, док се свечаност атмосфере појачава звуком труба у народном духу. Осећај идиличности

је постигнут, но нов темпо *Vivace* и играчки ритам са тимпанском пулсацијом воде у нови развој.

Прелудиј пред шестом сликом, – *Кестенова гора*, у ха-еолској модалности представља елегичну слику са нагласком квартног интервала у контексту туге. Израстајући на подлози задржаног, а затим фигурираног педала као статичне звучне површине, префињеним динамичким и инструменталним, а пре свега хармонским нијансирањима композитор остварује недвосмислено импресионистичку атмосферу. Еолски обојена једноставна хармонизација са чежњивим задржичним тоновима, плагалним обртима и еолским обртом VII – t, чиниоци су интимне композиторове визије „Кестенове горе”, док етапни развој тематизма у снажној градацији као да указује на судбинску снагу „големе, пуне, тамне горе”, чија зла коб прати Коштану још од друге слике (в. пример 73ц и 73д). „Драматика овог става је супротност лиризму и резигнираности у интерлудију *Собина*” према речима Н. Мосусове (Mosusova, 1971: 165), док за П. Стефановића представља „истински доживљај нечег тамног, дубоко кобног... нека пропаст, беспуће... драма природе и зле коби човечанства, транспонована у језик музике” (ured. Đurić-Klajn, 1963: 345).

На крају овог одељка можемо закључити да се важан део стваралачког начела композитора односи на остварење адекватне драмске атмосфере на почетку оперских слика и интерлудија помоћу наглашеног утицаја колористичке хармонске улоге. У том смислу, тонална неодређеност, модалне боје и испољавање квартно-квинтних призвука, имају важну улогу у Коњовићевом стваралачком концепту.

4. ДРАМАТУРШКА ФУНКЦИЈА ЛАЈТМОТИВА

Поред главне улоге принципа који омогућава семантичко откривање емоционалног садржаја музике, лајтмотиви и лајтхармоније имају важну конструктивну улогу и у музичкој фактури, понављањем интонационог материјала повезујући и учвршћујући различите елементе форме.

(Акулов, 1978:73)

4. 1. Третман лајтмотива, осврт на литературу

Значајан фактор музичке драматургије *Коштане* Петра Коњовића представља мрежа лајтмотива као водећих музичких тема (*Grundthemen*) које потцртавају или наглашавају неке од основних идеја дела, репрезентују различите нијансе развоја конфликта, драме и друге композиторове замисли. Под лајтмотивом се у раду подразумева „тема, или нека друга кохерентна музичка идеја, јасно дефинисана тако да задржи свој идентитет у модификацијама наредних наступа, чији је циљ да представља или симболизује лик, објекат, место, идеју, стање ума, натприродну силу или било коју другу компоненту у драмској радњи” (Grove Music). Уколико је у лајтмотивском „изразитом, сликовитом мелодијском обрту” (Штейнпресс и Ямпольский, 1966: 266) као „карактеристичној музичкој мисли” (Перичић, Сковран, 1966: 25) изражајни акценат на акорду или акордском редоследу, – „образац лајтмотивске примене карактеристичне хармоније” добија значење лајтхармоније (Деспић, 2002: 214). Техника лајтмотива и лајтмотивски метод П. Коњовића истражују се кроз анализу мелодијске структуре и хармонског језика, принципа обликовања и развоја тематизма чију трансформацију у типичним ситуацијама не само оправдава, већ захтева наратив и карактеризација, односно драмски контекст. Лајтмотивске формуле у *Коштани*, поред структуралне и драматуршке, имају значајну архитектонску улогу у повезивању различитих слика опере и обезбеђивању уметничког јединства дела. Поред тога, идентификација лајтмотивске „навигационе” улоге у перцепцији слушаоца води до утврђивања специфичности и сложености лајтмотивске примене, као Коњовићевог развојног принципа музичке драме и односа ствараоца према референтној вредности Вагнеровог, и система уметности осталих оперских композитора.

Коштана је слика народног живота старог Врања, реалистичка лирско-психолошка драма са неразвијеном спољашњом радњом, али потцртаним драмским акцентима, лична драма у неколико планова, која на моменте добија социјални смисао. Радња се одиграва у атмосфери свечаног ускршњег дана, жала за младости и неостварене љубави, резигнацији тужних судбина. Очигледно је за остварење музичке архитектонике и разумевање преплета свих нити које учествују у изградњи композиције, Коњовић посегао за употребом лајтмотива као тековине европске опере. С друге стране, унутарњи живот и људска драма ликова Коњовићеве опере, као примарно романтичарске стилске детерминанте, условиле су и резултирале употребом лајтмотива кроз које се психолошки свет оперских јунака и њихова карактеризација, – пре свега Коштане, профилишу у мери контролисаног строгом реалистичком логиком и афинитетима Петра Коњовића.

У остварењу музичке драме, Петар Коњовић третира лајтмотиве, пре свега, као инструментално средство помоћу којег дозираним симфонијским принципом прожима оркестарско ткиво. Са изванредним осећајем мере и укуса композитор је добро промишљени лајтмотивски систем усмерио ка представљању одређених ликова, маркирању и карактеризацији значајних драмских ситуација и психолошког подтекста, са снажном и јасном асоцијативном улогом у перцепцији слушаоца која нужно остварује непосредни утисак. Перцептивној представи доприноси и изразити, пре свега хармонски, а затим и мелодијско-ритмички вајарско-рељефни садржај мотива, који се одмах бележи у свести слушаоца и лако памти. Тако пажња слушаоца бива фокусирана на најважније емоционалне драмске тренутке и ситуације. Јасноћу драмске ситуације и душевног преживљавања јунака не доводи у питање ни редак лајтмотивски контрапункт коришћен за постизање локалних драматуршких климакса. Континуитет музичке радње и монолитност конструкције остварени су кроз чврсте унутрашње везе лајтмотива који органски израстају из првог лајтмотива као основног музичког језгра, због чега је след и прелаз мотива једног за другим природан, а програмска замисао логично остварена.

У прегледу који следи покушаћемо да расветлимо све специфичности лајтмотивског система Петра Коњовића и принцип лајтмотивске драматургије композитора кроз разноврсне модификације мотива у зависности од драмског

контекста, сценско-психолошких ситуација, асоцијативног подтекста и симболичких представа и порука. Анализа полази од већ познатих ставова и запажања музиколога и музичких теоретичара, уводећи одређене измене и предлог нових лајтмотива са циљем њихове класификације и остварења потпуног прегледа лајтмотивског система музичке драме *Коштана*.

У анализи лајтмотива полазимо од запажања Н. Мосусове која у *Коштани* издваја: „први, основни лајтмотив [који чини] нуклеус целе опере, [други, који] представља познату народну песму *Црни горо* из Мокрањчеве XI руковети [и као трећи]: ’тема фатума’, како га је назвао композитор” (Mosusova, 1971: 156-158). Представивши веома прегледно лајтмотиве у изворном облику као и разноврсне видове њихове модификације, истакавши и генезу другог мотива на линији Мокрањац –Коњовић, ауторка се даље не бави конкретизацијом њихових преображаја, драматуршки условљених и оправданих различитим сценским ситуацијама, као ни детаљним образлагањем хармонског садржаја лајтмотива – аспеката који чине неке од основних циљева нашег истраживања. Наведене лајтмотивске комплексе преузимају Катарина Томашевић, назвавши други и трећи мотив – „лајтмотивом ‘Црни горо’ и лајтмотивом Фатума” (Томашевић–Јовановић, 1983: 67), као и Татјана Марковић. У првом лајтмотиву К. Томашевић види језгро „карактеризација атмосфере и менталитета људи старог Врања, ... на бази другог мотива – теме *Црни горо* ... унутарњи свет ... којем припадају Миткетова ’жал за младос’, Коштанине стрепње, узалудне наде, страховања” (Томашевић–Јовановић, 1983: 67), те наводи основне етапе његове спроведбе, заједно са лајтмотивом судбине који диференцира у односу на претходне мотиве по његовој симболичкој функцији и скромнијем музичком развоју. Т. Марковић пак на основу другог текста Н. Мосусове, где ауторка први лајтмотив назива „главном темом... која симболизује лепоту и животну радост”, тему фатума – „судбинским лајтмотивом”, а цитат народне песме *Црни горо* – „лајтмотивом жалости због пролазности младости и лепоте, ... темом резигнације” (Мосусова, 1968: 8–9), одлази корак даље дајући лајтмотивским језгрима називе: „мотив лепоте и животне радости, мотив судбине, мотив резигнације и тумачења садашњег тренутка” (Марковић, 2007: 452). У класификационом прегледу лајтмотива нашег рада прихваћен је значај и значење поменута три лајтмотива, с

тим што је у оквиру првог, главног лајтмотива извршена диференцијација на лајтмотив лепоте и животне радости и лајтмотив весеља чије увођење предлажемо, а на чије тумачење, поред музичко-драматуршких параметара, указује и увид В. Перичића у тематизам интерлудијума *Собина* са „контрастом између атмосфере ускршње ноћи (мотив сординираних труба на треперавом фону тремола – пример 87а) и бучног, распојасаног весеља у хаџи Томиној воденици (87б)... [-] опречна расположења музички повезана путем тематског јединства... са истим мотивским језгром” (Перичић, 1969: 179).

Иако примарни фокус рада Снежане Николајевић не представљају лајтмотиви, ауторка на изванредан начин допуњује претходно наведену лајтмотивску слику увођењем новог мотива – „музичко ткиво које даје лик Хаџи-Томе” (Николајевић, 1997: 37), који у нашој систематизацији добија назив Хаџи-Томиног лајтмотива, а који Н. Мосусова види као „прву појаву првог лајтмотива, али у измењеном виду” (Мосусова, 1971: 160). Међутим, Николајевић нигде не наводи постојање првог, основног лајтмотива лепоте и животне радости, иако је он нуклеус из кога се све рађа, из кога све настаје. Такође, мотив који „треба да карактерише Коштану – онакву каквом је види и како је схвата њена околина” (Николајевић, 1997: 37) нема ритмичко-мелодијску изразитост, нити потврду драматуршког значења. Ауторка овде очигледно превиђа да Коњовићева гвоздена драматуршка логика профилисање Коштаниног лика упечатљиво остварује управо кроз певање и контекст песме. Истовремено, тематски мотив од четири шеснаестине који у нашем раду добија значење новог лајтмотива – лајтмотива конфликта (забринутости сестре и мајке због Стојана), Николајевић даје у примеру бр. 6 свог рада дефинишући га као „лајтмотив – тему судбине, фатума” (Николајевић, 1997: 40) иако са правим лајтмотивом судбине, превасходно хармонског обележја и дејства, нема никакву музичко-тематску, ни семантичку сличност.

4. 2. Лајтмотив лепоте и животне радости

Експозиција лајтмотива лепоте и животне радости неочекивано, као продор уличног амбијента (ознака у партитури „на улици вика, галама, пуцањ”), прекида разговор Хаџи-Томе, Арсе и грађана о Коштани у првој слици. Светла визија у

виду лаких, прозрачних дијатонских акорада са трилером на лежећем фону доминанте представља рефлексију слављења живота и атмосферу народног веселја, свечаности ускршњег дана, слику природе, у ширем смислу слику народног живота за Ускрс. Веома упечатљив по хармонској једноставности трозвука главних ступњева Ас-дура, лајтмотив одликује релативизована функционалност коју ствара хармонски обрт D – S, уоквирен тоником и завршетком на VI ступњу. Лајтмотив је метрички подељен на два дела омеђена тактицом у троделном метру, односно условном поделом на субмотиве, и то T – D, и S – T – VI. Изражајност хармонског следа лајтмотива омогућава његово тумачење као лајтхармоније лепоте и животне радости, која у горњој линији акордског комплекса (прве виолине, флауте и пиколо) носи препознатљиви мелодијски цртеж узлазне секунде и терце па силазне секунде и терце. Сукцесивно понављање лајтмотива, а затим само његовог другог дела представљају хармонску палету живописних дијатонских боја у којима препознајемо извесну националну обојеност и народност опере која се од првих тактова развија као један од идејних планова опере.

Пример 60 (*Ускрс у кући Хаџи-Томе*, т. 6/63)

The musical score consists of three staves. The top staff is for the vocal line, with lyrics: "E - no ih! E - no ih! Sa - blju,". The middle staff is for the first violin, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings *ff* and *fff*. Below the piano staff, a harmonic analysis is provided: "As: T D — S T VI T D — S T VI S T VI S T VI".

Композитор ће почетак сцене пред Катину појаву испунити управо лајтхармонским свечано-химничним изразом радости и живота, мекоћом и нежношћу једноставних дијатонских акордских стубова. Музичко-драматуршка функција лајтхармоније сада је различита од досадашњих јер је у првом реду

конституент атмосфере наступајуће ноћи и мистицизма природе. Слика „треперења” месечине која се пробија у собу, прозрачност фактуре и једноставна лепота хармонске дијатонике одишу лиризмом и животним полетом. Сликарско-тонални валер животне радости композитор поново конципира у Ас-дуру, са пасторалношћу призвука труба, хорни и кларинета, који се испод лежећег тремолирајућег гласа виолина на доминанти истичу у излагању лајтхармоније. Енергичан израз присутан у претходном примеру у такту 3/8 замењен је прозрачнијом фактуром сањарске природе у сложеном такту 4/4. Карактеристично осминско кретање акорада лајтхармоније задржано је, са изузетком синкопе током трајања доминантног акорда, чиме потцртана тежња за нагласком овог акорда постаје експлицитна. Фактурно варирање лајтмотива доноси варирање акордских облика и појаву мање стабилних сазвучја квартсектакордалног типа. Наредне две, узастопне појаве лајтхармоније доносе измену метричког положаја и ритмичког трајања другог акорда који више није доминантни трозвук, већ најпре VII трозвук (друга појава), а затим четворозвук (трећа појава) истичући романтичарски поступак хармонског варирања. Хармонска формула лајтхармоније D – S „ублажена” обликом сектакорда субдоминанте (прва појава) замењује се њеном варијантом заменика VII – II, која због терцне сродности акорада (потенцијалног терцног наслојавања II трозвука на VII) али и метричко-ритмичког положаја као да се „утапа” у VII ступањ (друга појава). Трећа појава лајтхармонског редоследа доноси јаснији вид „обрнутог” следа функција: VII – S. Напред наведено хармонско образовање заједно са „некласичним” обртом III – T⁶ као хармонске замене за T⁶₄ – VI⁶₄ (у првој и другој појави лајтхармоније) недвосмислено упућује на модално хармонско мишљење, док четворозвучна форма VII ступња додатно указује на градацију коју композитор остварује усложњавањем хармонског варирања.

Пример б1 (*Ускрс у кући Хаџи-Томе*, т. 2/58)

*Andante sostenuto
molto tranquillo*

Scena je prazna. Noć. Kroz baštu mesečina probija u sobu.
Na ulici se stišao šum.

f: ppp

As: D

T⁶ D S⁶ T⁶ VI⁶ S⁶ VI⁶ S

VII^6 $II^{(2)6}$ $T^6 VI^6$ VII^3 $S^6 III T^6$ S^6 $T^6 6$

Интерлудијум *Собина* почиње идиличном атмосфером лајтхармоније лепоте и животне радости у тријумфалном и оптимистичком колориту Ге-дура. Тонични педал тимпана којем се придружује лежећи глас виолина на доминанти формирајући двоструки педал, – уводе у кодирану дијатонску колористику лајтхармоније. Изражајни акордски низ доносе трубе, у најпрозрачнијој фактури мотива до сада, праћеног једино поменутиим виолинским тремолом. Након специфичног обрта варљивог застанка $D - S^6$, наставља се дијатоника благим варирањем основе у низу секстакорада ($S^6 - III^6 - T^6$) другог субмотива, који се понавља уносећи нову измену завршетком на VI^6_4 , уместо потенцијално очекиване тонике, продубљујући хармонску слику исијавањем тајанствене недоречености.

Пример 62 (*Собина*, т. 1/100)

$G: T$ D $S^6 III^6 T^6 S^6$ $III^6 VI^6 VII^6 6$ D T

У даљем току опере, након лајтмотива весеља органски насталог из лајтхармоније лепоте и животне радости (о чему ће бити речи касније), гудачки корпус и део дрвених дувача доносе други субмотив лајтхармоније у Еф-дуру (т. 3/100). Промена у хармонизацији у смислу појаве DS преоријентише тонални центар ка Бе-дуру са појавом лајтхармоније у извођењу труба уз пратњу виолина, хорна и фагота (т. 11/100A).

Кроз неколико тактова лајтхармонија ће се јавити још једном, у Гес-дуру поново у извођењу труба, сада *con sordino*, што указује на Коњовићев избор светлог и продорног звука овог инструмента као лајт-тембра који се везује за лајтхармонски израз лепоте и животне радости. Импресионистичкој атмосфери пак нагиње третман пратње у тремолу гудачког корпуса и ксилофона као дела савременог оркестра, док је Коњовићев избор трубе за остварење лајт-тембра и локалног колорита можда повезан са примарном улогом овог инструмента у оркестарским саставима врањанског краја, задржаном до данашњих дана. У сложеном такту 6/4 на први субмотив лајтхармоније $T^6 - D$, надовезује се исти акордски израз другог субмотива из претходног примера ($S^6 - III^6 - VI^6_4$). Понављање другог субмотива доноси измену последња два акорда ($S^6 - T^6_4 - VI^6_4$), док ће у наредном понављању тек завршни VI^6_4 бити „зачињен” пролазном фигурацијом акордске кварте. Треће хармонско варирање као одјек другог субмотива је осмишљено без хармонских обрта, односно мотив силазне секунде и

терце се одвија само на тоничном фону испод тремолирајуће педалне квинте у високом регистру, док четврто варирање подразумева ортографску измену у Фис-дуру са изменом облика акорада и увођењем VI ступња у облику четворозвука (S – T – VI⁶₅)⁵⁴.

Пример 63 (Собина, т. 7/Б)

MODERATO assai

The image shows two systems of musical notation. The first system features a xylophone part in the upper staff and three trumpets (3 Trbe con sord.) in the lower staff. The xylophone part consists of a series of eighth notes, while the trumpets play chords. Below the first system, the chord progression is given as: Ges: D, T⁶, D, S⁶, III⁶, VI⁶₄, S. The second system continues the xylophone and trumpet parts. The xylophone part has a 'dolce' marking. The trumpet part includes a 'Cor. Ing.' marking. Below the second system, the chord progression is: T⁶, VI⁶₄, (T), S⁶, III⁶, VI⁶₄, (T), D. There are also some smaller markings like [7] and <D> below the chords.

⁵⁴ У сплету народних инструменталних мелодија симфонијског развоја *Собине*, акордске и мелодијске интонације лајтхармоније јавиће се више пута, понекад трансформисане у већој мери услед измењеног мелодијског рељефа највише линије акордских прогресија у Бе-дуру и раздвојености два субмотива интерполираним фигуративним акордом III⁷ са додатим тоновима: уместо узлазног терцног интервала који спаја два субмотива дат је секстни интервал. Први субмотив хармонизован је је T – D⁷ са задржичном ноном, док други субмотив доноси акордску прогресију S – T⁴₃ – VI⁷ (т. 6–8/100G). Очигледнији наступ лајтхармоније лепоте и животне радости наилази у наредним тактовима (т. 3/100H) хармонизован T – D⁽⁹⁾ (сазвучје се може тумачити као бикорд D+II) – S⁶ – T – VI² са дисонанцом на тоници насталој услед квартрних асоцијација у нижем регистру. Затим се други субмотив дословно понавља да би у инструменталном развоју његова наредна појава у Ас-дуру донела хармонизацију S⁶+D – T са додатом секстом – II⁷ са додатом квартом, уз потцртавање акустичке вредности секундних односа. Као оркестарско платно над којим се одвија разговор Хаџи-Томе, Миткета и Коштане, лајтхармонија ће се током развоја драме јавити пред песмом *Стамено мори*, као својеврсни симбол снаге лепоте и животне радости, преваге над хаџијином строгошћу (т. 11/134 – т. 3/135). Као део музичко-сценског развоја излагање лајтхармонских интонација у Дес-дуру и Ас-дуру прати модификација првог субмотива услед тренутног модулирања у наведене тоналне сфере, док у односу на хармонизацију другог субмотива у Дес-дуру: S – T⁶₄ – VI, други субмотив у Ас-дуру са дословним понављањем доноси акорде S – III⁶ – VI осликавајући преображај Хаџи-Томиног лика.

The image displays two systems of musical notation for piano and voice. The first system features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The bass line includes chords labeled T^6 , $Fg.$, $\frac{6}{5}$, and $II^{\frac{6}{4}}$. The second system shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The bass line includes chords labeled $D^{\frac{5}{4}}$, T , $\sim Fis:S$, T , and $VI^{\frac{6}{5}}$. The top system of the second system includes a vocal line with notes and slurs, and the text *Poco piu con calore* and *f* is present.

Појава лајтхармоније лепоте и животне радости, приказана у наредном примеру, иницирана је страственим Стојановим речима „Уста ми изгореше” упућеним Коштани у *Собини*. Пратећи нежан дијалог двоје младих, лајтхармонија, поред животне радости овде симболизује и љубав. У троделном метру $9/8$, блага меланхолична звучност остварена је хармонским варирањем у Ас-дуру које садржи измену првог акорда тонике у VI ступањ, појаву доминанте као септакорда на месту другог акорда, а пре свега тонике као четворозвука у другом субмотиву који се понавља. У узастопној појави лајтхармоније други субмотив доноси акорде $T^{\frac{6}{4}}$ са додатом секстом и $S^{\frac{6}{5}}$, настале као производ благе еманципације вокалне мелодијске линије од оркестарског хармонског слоја: у односу на басов тон акорда $T^{\frac{6}{4}}$ вокална мелодија доноси нону (секста квинтакорда), док у односу на басов тон VI ступња вокална мелодија доноси малу сексту градећи у вертикали $S^{\frac{6}{5}}$. У хармонском варирању наредне узастопне појаве лајтхармоније композитор, сада већ можемо рећи у складу са стваралачким мишљењем, одлази корак даље уводећи акорд $VII^{\frac{6}{5}}$ уместо доминанте у првом субмотиву и $III^{\frac{6}{4}}$ са додатом квартном (у вокалној деоници септима у односу на бас) (други субмотив) или D_{VI} уместо тонике (понављање другог субмотива), чиме се нарушава дијатоничност лајтхармонске основе.

Пример 64 (Собина, т. 9/122)

Koštana: (samo Stojanu)
mp Bo-le-stan si? Da ne svi - ra-mo i ne pevamo vi - še! Za-što?

Stojan
 Daj da te ubijem!

Mitke
f Sal - će, sta - ra di - di - jo! Vi-diš li mo-re

As: VID⁷S T⁴VI S T³VID⁷ S T⁶₄(S⁶) VI D³ VIVII⁶S⁶ III⁴VI⁶S⁶ D⁶VI S⁶ 7 (T³)II

Необичан пример лајтхармоније лепоте и животне радости, са акцентом на контрастној „молској” боји нове звучности акордског низа у ес-дорском модусу и атмосфери коју остварује, наилази са евоцирањем песме *На сред село* и сећањем на пулсацију живота у младости. Тренутно расположење старог хаџије услед асоцијације песме на младост замениће жал и чежња за прошлим данима („Ох, камо је сада, да ми она чиста, бистра, капне...”). У троделном метру 9/4, лајтмотив почиње другим субмотивом, са продуженим и синкопираним последњим акордом, а потом, када се јави и први субмотив, промењена је ритмизација другог акорда који овде губи акцентуацију, скраћен је и више пролазног типа. На тремолу тоничног трозвука као лежећег гласа у највишем регистру који сам по себи уноси извесну узбуђеност, експонира се други субмотив са плагалним, архаичним дорским обртом S – t⁶₄. Композитор „спаја” други и трећи акорд из оригиналног вида лајтмотива у један акорд различитог облика (t⁶ – t⁶₄), што је омогућено задржавањем препознатљивог линеарног силазног терцног корака, сада на терци и основном тону истог акорда. Изградњи сукцесивне лајтхармонске текстуре: t⁶ – II⁶ (први субмотив) – S – t⁶₄ (други субмотив) која је у другом фактурном слоју праћена тремолом, прикључује се, као „погрешан” темељ, – октавни педал на

субдоминанти као једноставан али драгоцен елемент савременог акустичког израза. Укупан звучни утисак вишеслојне фактуре са бикордалним ситуацијама и повременим еманциповањем солистичке деонице од акордске подлоге на специфичан начин боји музичко ткиво у складу са сетним расположењем актера због пролазности живота. Символизовање животне радости наставља се понављањем лајтхармоније са варираним почетком без првог акорда који је апсорбован луком трајања у завршни акорд претходно описаног излагања, по принципу сродном уланчавању. Инсистирање на особеној модалној плагалности (t – II – S – t⁶₄⁶) означава ново излагање лајтхармоније на коју ће се, на исти начин, надовезати још један наступ са ретроградно апсорбованим почетком првог субмотива. Међутим, сада други субмотив доноси значајну хармонску трансформацију у виду акордске прогресије S – M – III, са силазним хроматским мелодијским покретом горњег свода акордског низа. Трансформација долази као музичко-драматуршки одговор чежње за младошћу (на тексту „на ово старо... чело...”), док се хроматски низ дурских трозвука као зачетак пасуса дуриускулуса (*passus duriusculus*) брзо прекида јер ће Коштана убрзо запевати тражену песму.⁵⁵ Појава медијанте, иначе ретка у хармонском језику *Коштане* детерминише се као пролазни хроматски акорд између субдоминанте и III ступња чиме се остварује битна промена у заострењу хармонског израза.

Пример 65 (*У кући Хаџи-Томе*, т. 1/179)

Hadži Toma

vo - da...! Oh, ka - mo je

es-dorski: t S t

⁵⁵ Двослојност музичке фактуре са тоником у тремолу гудача која се повремено подудару са тоником у осталом делу оркестарског апарата условио је предложени начин обележавања у хармонској анализи.

sa - da, da mi o - na či - sta, bi - stra kapne gle tu na o - vo sta - ro

t II t II S t II S t II S M III

Лајтхармонију лепоте и животне радости композитор ће применити и код Миткетовог сећања на младост. Лајтхармонија долази као експресивно-психолошка реакција на помен речи „песма”. Очигледно да моћ коју песма има у свести несрећног јунака усмерава тонални план ка музичко-психолошкој мутацији из цис-мола у високи, сјајни Цис-дур, као један од последњих призива лепоте и сећања на срећне дане. Суптилно преливање дијатонских сазвучја VI⁶₄ – D (први субмотив) – S⁶ – T⁶₄ – VI⁶₄ (други субмотив који се сукцесивно понавља) на лајттембру трубе остварено је испод лежећег фона доминанте. Очигледна је измена првог акорда лајтхармоније где је композитор изабрао ређе примењиван хармонски обрт VI – D, још са нестабилним обликом квартсектакорда првог акорда. Наставак Миткетовог речитатива праћеног оркестарским звуком који доноси мотиве из *Собине*, са потцртаним секундним, али и квартним сазвучјима и гудачког тремола уводи у изразиту вокалну мелодијску лајтмотивску интонацију лепоте и животне радости од узлазне секунде, терце и силазне секунде и терце (т. 7/215). Она се у дотадашњем току опере први пут јавља целовита у вокалу, долазећи као вапај несрећног јунака (на текст „Коштан, ту песму”). Раздвојеност субмотива паузом у солистичкој деоници праћен је тоналним преокретом из дес-мола у ес-мол, док у тематизму виолончела препознајемо контуре лајтмотива туге. Хармонизација другог субмотива лајтхармоније лепоте и животне радости доноси потпуно аутентични обрт s – D – t са очуваним лајтхармонским рељефом компактног акордског израза, мада ритмички варираног кроз пунктуализацију.

Пример 66 (Пијано јутро, т. 8/214)

Mitke

Gr-ne-ta svi - ri, dajre se čuje i pesma. I toj ne pesma već glas sa - mo

sfp

cis: II⁶ (VII₃¹²) D t Cis: VI⁴ D S⁶ T⁴ VI⁶ T⁴ VI⁴

Mitke

mek, pun glas — sladak glas ko pr - vo de-vo-ja-čko mi-lo-va - nje i ce-li - va-nje.

poco sost.

215

Ped. ⁷tr. ten.

D - VI⁷ T

Mitke

a tempo

(morendo)

Pa taj glas i-de smesečinom se le - pi, treperi, i na mene kao melem

sfp

pp

dolce espr.

Ob. Cor.

p *Cor.*

Va

Ped. ⁵tr.

S⁶ F⁷ t⁴

Mitke

PIU MOSSO

na srce mi pada. I Ko - štan, tu pe - smu, to vre - me da mi

Trb.c.s.

PIU MOSSO

Trp.

dim.

p

Vc.

p

9
7
5

6

7

4

s

~des: II⁷ t

es: d s

D⁽⁷⁾ t

S⁶

t

II_{BM} d

4. 3. Лајтмотив весеља

Музичко обликовање овог лајтмотива проистиче из основног тематског нуклеуса опере – лајтхармоније лепоте и животне радости. Развојни ток драме доноси нови појавни облик основног лајтмотива, при чему се открива велико Коњовићево композиционо умеће у процесу трансформације лајтхармоније, као кључног елемента тог мотива. Лајтмотив весеља у мелодијско-ритмичком смислу органски произилази из другог субмотива лајтхармоније, а сродност се препознаје кроз очигледан, дослован идентитет хармонских склопова и интервала највише линије оркестарског гласа у другим субмотивима (половинама) два лајтмотива. Сличност њихових хармонско-мелодијских црта условљена је и драматуршки, са више него чврстом смисаоном везом, јер се лајтмотив весеља природно јавља по излагању лајтхармоније лепоте и животне радости и представља логичан наставак и развој сродних емоционалних сфера и атмосфере на сцени. Први субмотив лајтмотива весеља пак носи генеричку сродност са упечатљивим синкопираним акордима из *Велике чочечке игре* који воде порекло из песме *Донеси, море, Маре*, представљајући својим репетираним акцентима снагу и моћ младости и весеља. Н. Мосусова сматра да дистинкција овог лајтмотива од лајтхармоније лепоте и животне радости није довољна да би се идентификовали као посебни мотиви, сматрајући их двема варијантама истог мотива са ритмичким изменама

(Мосусова, 1971: 156–157). Међутим, лајтмотив весеља, иако недвосмислени дериват лајтхармоније лепоте и животне радости и њен својеврсни исход, кроз сасвим диференцирани, нови карактер, брзи темпо и играчки ритам 9/8, се музички и драматуршки ослобађа генеричког „претка” и добија значење самосталног лајтмотива. Наиме, пасторалну прозачност лајтхармоније замењује снажан, примаран енергични мотив играчког типа, те поменута, очигледна промена карактера и музичког израза, али и улоге која се од симболизовања атмосфере преобликује у широке представе народног весеља, што представља главни разлог и основу за препознавање и дефинисање овог лајтмотива као новог. Заправо „контраст између атмосфере ускршње ноћи (М. М.: први лајтмотив)... и бучног, распојасаног весеља у Хаци-Томиној воденици (М.М.: други лајтмотив)”, са препознавањем „тематског јединства [у виду] истог мотивског језгра” уочен је већ у теоријском увиду В. Перичића, иако аутор разматра само тематизам интерлудијума *Собина* (Перичић, 1969: 179). С обзиром да је лајтмотив весеља локалног типа и значења везан за *Собину*, са појавама након првог лајтмотива, различитост два лајтмотива лако ћемо издвојити и препознати њиховом компарацијом (в. пример 62). Овде снажно контрастан темпо *Vivace*, метар 12/8 и фактура пратње упечатљивих удара тимпана са двоструком педалном квинтом (од т. 7/100), доводе до секвентне разраде друге половине лајтхармоније (т. 8/100), све до уобличења новог лајтмотива весеља (т. 10/100). Током претходно поменуте секвентне разраде, материјал другог субмотива добија нове хармонизације које иду од повећане улоге плагалних односа: $S - T^5_3^6_4$, $S - T - VI^6_4$, ка проширењу субдоминантне сфере: $SS - S - II$, $s_{II} - II^5_3^6_4$ и њеног бојења четворозвучним структурама: $s_{II}^7 - II^7 - VII^7$, до необичног истицања доминантне сфере: $T - III_{III} - III$. Описани развој води у динамички наглашени лајтмотив весеља (*ff*), формиран након почетне осминске паузе понављањем субдоминантаног акорда у заустопном синкопирању, са тематским кореном из песме *Донеси, море, Маре* (први субмотив). На описани, формално-изражајно јасан иницијални импулс, наставља се тематизам другог субмотива лајтхармоније лепоте и животне радости хармонизован једном од њених претходних хармонских варијанти $S - T^6_4 - VI$ (други субмотив) формирајући нови лајтмотив весеља. Као одговор или прецизније речено допуна, поменути лајтмотив се секвентно понавља са

ритмичким ударима хармонизованим II ступњем (I субмотив) и обртом II – T_4^{6+6} – VI (други субмотив). Треба напоменути да се лајтмотив весеља углавном јавља у описаном пару излагања и његове „допуне” са мелодијском линијом највиших акордских тонова која након понављања има силазне покрете секунде и терце (излагање), односно након понављања терцни корак навише, а затим секундни и терцни у супротном смеру („допунско” излагање). Наравно да је ово само једна фаза весеља, опијености актера и њиховог заноса. Са развојем драме сцене весеља ће попримати нове фазе које ће врстан психолог-драматург Петар Коњовић представити једном убедљивом, реалистичком сликом укусног сплета народних мелодија.

Лајтмотив весеља јавља се као конституент музичког тока у *Собини*, чинећи са другим народним мотивима и лајтхармонијом лепоте и животне радости препознатљиви амбијент (*Собина*, т. 4/100К). Музички стимулуси доприносе снажном сценском фактору делујући изазовно, као да позивају на игру, весеље, са доминантним, илустративним ударима ритма који освајају. Лајтмотив се одликује израженим националним цртама врањанске средине не само кроз дијатонику, већ пре свега у препознатљивом играчком ритму који увек наступа са променом темпа, увек са троделном јединицом бројања (3/8, 9/8, 12/8, 18/8). Интересантна градација сценског весеља развојем овог лајтмотива полази од снажних синкопираних ритмичких удара који се отискују од субдоминанте Фис-дура (први субмотив) са акордским следом S – III⁶ – VI (други субмотив), односно II ступња (први субмотив „допунског” излагања) и низа II – III⁶ – VI⁷ (други субмотив „допунског” излагања). Иако би, у почетном сагледавању, хармонизација мотива у овој епизоди могла да се поистовети са T – L – III унутар Ха-дура, тумачење у Фис-дуру условљено је претходним тоналним током, где је овај центар био недвосмислен. Међутим, хармонско варирање узастопне појаве наредног пара лајтмотива управо доноси тоничну конотацију првог акорда, али и у новим тоналитетима Д-дура и Еф-дура: T – VII⁴₃ – III⁶, односно на басовом темељу за терцу ниже VI – VII⁶₅ – III у другом субмотиву допунског излагања. Наглашени хроматски тонални прелом у Де-дур остварен хармонским обртом једнакотерцних акорада, доноси екстатичне ударе лествичних акорада који ритмичком енергијом и хармонско-тоналним релацијама освајају посебну

експресивну вредност. Након два такта прелаза у којем се асоцира тонално колебање на релацији дур-истоимени мол, наредно експонување лајтмотива указује на двосмисленост тоналне подлоге нијансиране узлазном хроматиком у средњем регистру (од тона цис). Тумачење према Еф-дуру ипак односи превагу услед аналогног места у претходном Де-дуру, те субдоминантног тритонуса у наредном такту. Следи „уливање” у варирани народни мотив тематизма из увертире.

Пример 67 (*Собина*, т. 10/С)

Allegro vivace

ff

f sfz

staccato

f

Fig: S _____ III⁶ VI II _____ III⁶ VI⁷ D: T _____ VII⁴ III⁶

VI _____ VII⁶ III D. (T t) (T t)

(D) _____ F: T _____ D² III⁶ (S) VI _____ VII² III S [T] S⁶ II² T_+ DS⁶ S⁶ VII⁷ T

(d: III _____ D³ d⁶ (v) t _____ II² _____ d: B: T] S⁶ II² T_+ DS⁶ S⁶ VII⁷ T

Драматуршки оригиналан поступак који најављује будуће појаве лајтмотива весеља у *Собини* представља чињеница да је тај мотив Коњовић дао већ као пратњу разговора протагониста на сцени, пред саму најаву одласка људи у *Собину*. Овде музичко-психолошка и ритмичко-мелодијско-хармонска релација лајтмотива весеља верно осликава сценски тренутак када у веселој гомили Арса

угледа свог брата Миткета у тренутку заноса и подсећања на младост („Ено га! Мој Митке!“). Синкопирани акордски удари на субдоминантном акорду првог лајтмотива у Ас-дуру, уступају место акордима доминантне функције VII⁶₅ и D⁹₇ у „допунском” излагању. Дијатонско нијансирање другог лајтмотивског субмотива S – T⁶₄ – VI или II – III⁶ – VI у „допунском” излагању, слабљењем функционалности у хармонском обрту D⁹₇ – II води у нови вид хармонизације VII⁶₅ – D_{VI}7 – VI који чак ни упорним понављањем не успева да „пребаци” тонално тежиште у сферу VI ступња⁵⁶, углавном због одсуства директног разрешења тона е у потенцијалну тонику (еф). Описану епизоду са назначеним потпуно аутентичним обртима у еф-молу, обележава прожимање паралела Ас-еф. Тоналним бојењем паралела контрастних тонских родова, композитор постиже карактеристичну хармонску слику која се разликује од осталих појава овог лајтмотива, вероватно услед непосредног надовезивања лајтмотива Полицаје са кварталним структурама које додатно релативизују тоналну гравитацију.

Пример 68 (*Ускрс у кући Хаџи-Томе*, т. 4/66)

As: S T⁶_{VI} VII⁶ D⁹ II III⁶ VII⁶_{D_{VI}} VII⁶_{D_{VI}} VII⁶_{D_{VI}} VII⁶_{D_{VI}}
 f: II⁶_{D⁷} t II⁶_{D⁷} t II⁶_{D⁷} t II⁶_{D⁷} t

Лајтмотив весеља налазимо приликом Полицајиног монолога-жалбе Арси о немоћи да успостави ред, јер када пошаље пандура „он изврне пушку па и сам с њима заседне”. И док секундно-терцна интонација друге половине лајтмотива весеља прати поменути одломак, као рефлексију изговореног текста, изванредан музички драматург П. Коњовић појачава енергични набој лајтмотивом весеља

⁵⁶ Овде је скривена потпуна аутентичност јер акорд VII⁶₅ у датом контексту логично може бити протумачен кроз променљивост функције као II_{VI}⁶₅.

којим на симболички начин шаље поруку слушаоцу о снази музичког весеља пред којим свака сила и репресија подлегну. Као и у претходном примеру проширење тоналитета доводи до прожимања паралелних тоналних сфера, али овде предност дајемо тумачењу тоналног иступања због недостатка сугестивног басовог покрета из претходног примера (иако га у највишој оркестарској линији замењује мелодијски покрет а: VI–D–t), као и јасне доминанте Це-дура која заокружује епизоду. На другом тактовом делу т. 6/73 тон еф у басу је задржица која добија разрешење наступом новог акорда, док је на првом тактовом делу следећег такта тон е у басу неразрешена задржица. Оваква хармонска ситуација настаје због истовремене појаве друге половине лајтмотива весеља: аугментиране, октавно удвојене у басу и поновљене осминске пулсације у обоама: еф–е–це у т. 6–7/73. Драматуршко лајтмотивско нијансирање се наставља, те на поновљеном тексту „Што могу ја” додатно илуструје моћ лајтмотива, док као одговор наилази први субмотив лајтмотива као неприкосновени тумач узрока Полицајиног стања и основне идеје опере (пример 69а). У наставку музичке драме тренутак вертикалне ритмичке полиметрије и супротног кретања упорних стакато четвртина на једноставној хармонији D⁹ илуструју психолошки ефекат Полицајиних речи у Хаџи-Томиној свести. У Хаџи-Томиној деоници скривено је дат лајтмотива весеља у моменту његовог уздаха („Их синко!”), док веома трансформисани лајтмотив животне радости у оркестру (т. 2–5/77) и вокални одјек лајтмотива весеља у Полицајиној деоници „Па шта ће тек тамо да настане!”, воде у суверен одговор оркестра у виду експонирања лајтмотива весеља (пример 69б).

Пример 69а (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 7/72–1/742).

The musical score for Example 69a consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in bass clef, 3/8 time, and features the lyrics: "on iz - vr - ne pu - šku pa i sam snji - ma za - se - dne. Što mo - gu ja". The piano accompaniment is in treble and bass clefs, 3/8 time, and includes dynamic markings such as *sfz*, *mf*, *fz*, and *f*. A fermata is placed over the piano part at measure 73, with an 8va marking above it. Below the piano part, a harmonic analysis is provided: C: VII⁶ II⁶ III⁹ D⁹ T II_{VI} VI D VI⁶ VII⁶ (a: III⁶ D t s). The analysis includes a boxed-in section for the final chord: (a: III⁶ D t s).

Policaja

sam? Šta mo - gu ja?

Gradanin I *f*

Go - vo - ri šta je?

Gradanin II. III. *f*

Ob.

74

II_{VI}⁴ (III_{VI}) VI⁶ II_{VI}⁷ III_{VI} VI⁶ (S) T VII_{VI}⁵ D_{VI}⁶

II_{VI}⁴ (III) t⁶ II III t (VI) t II_{VI}⁵

Пример 696 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 8/54–5/55)

Policaja

2 4 H. Toma Policaja

tvoj sin o - de sKošta - nom u So - bi - nu! Ih sin - ko! Pa

pp cresc. ff

77

c: D⁹ T_{VI}² S_{VI}⁶ VI VII⁷ VI²

Policaja

(odjuri)

šta će tek ta - mo da na - sta - ne! O - doh ja!

fz f ff

8va

78

VII_{VI}² T VII_{VI}⁶ T_{VI}⁶ VII_{VI}⁵ VI_{VI}²

4. 4. Лајтмотив судбине

Карактеристичност примене лајтмотива судбине лежи у чињеници да он не подлеже развоју кроз оперу, већ као судбинска музичка визија фиксира пажњу на Коштанину трагичну судбинску предодређеност. Почетна узлазна или силазна секунда лајтмотива указују на тематску сродност са првим лајтмотивом, са којим има и последичну везу као судбинска формула, док као тема-симбол, остаје статичан са непроменљивим изразом и значењем кроз оперу. Музичка природа лајтмотива судбине пре свега је хармонског обележја и дејства, са психолошко-перцептивним смислом акорда-удара. Ради се о акордској структури тврдоумањеног четворозвука на II ступњу „симетричног” по склопу. Овакав утисак произилази услед специфичности ритма и уливања шеснаестинског тона, двозвука или прекомерног трозвука у дисонантни акорд дужег трајања, најчешће тврдоумањене симетричне структуре. Функција трагичног предзнака у симболизовању несрећне судбине хероине остварује се индивидуализмом звучности дисонантног акорда који својом појавом реактивира експресивни моменат, а управо његова изолованост од музичког окружења динамизира описано значење и драмски ефекат. Будући да је мелодијска компонента секундарног значења у односу на хармонско, са наглашеним дисонантним акордима који подвлаче карактер пропасти и безизлазности, постулирано фатумско зрно добија значење лајтхармоније судбине. Неизбежност трагичне судбине овде се намеће као резултат социјалне неједнакости и судбинска казна за ону која се дрзнула да буде „човек, а не чочек” и наруши строге друштвене конвенције враћанске средине тог доба. Немогућност остварења среће и трагичан крај Коњовићеве хероине блиски су Вагнеровој концепцији драме, међутим, друштвена неравноправност и неправда која из ње проистиче, те оперска компонента теме-фатума сродни су концепцији Чајковског и његовим оперским судбинским темама, чиме се може успоставити паралела са словенским узорима. Овде је заправо судбина, фатум из словенских опера као једна од основних идеја Коњовићеве опере спроведена и драмски и музички врло доследно, симболично увек сигнализирајући прогон и будућу казну несрећне Циганке.

Коштанина судбина наговештена је већ при завршетку прве слике, у разговору Циганке Заде која у зору треба Коштани да направи враџбину и Кате

која је куне („њу да Бог да, сунце више невидело, и не огрејало!“). Хроматика у оркестру и пасаж који „илуструје обртање сита“ (Мосусова, 1971: 158) уливају се у ембрионални вид лајтмотива судбине са силазно секундном задржицом у највишем оркестарском гласу (тон а у гис) на задржичном акорду тонике са додатом секундом и разрешењем у дисонантни прекомерни четворозвук III ступња. Тонална нестабилност проузрокована претходним брзим смењивањем тоналитета, хроматика и контуре малог дурског четворозвука на II ступњу, као да припремају наговештај лајтмотива судбине, који се на аналогном месту наредног такта понавља на тоничном акорду. Описане хармонизације „прототипа“ лајтмотива судбине су апсолутно дијатонске у односу на остале његове појаве у опери јер ће са развојем драмског тока, симболична „најава“ судбине попримати разноврсне дисонантне нијансе. Услед оргелпункта, али и потцртане двослојности фактуре долази до интересантних хармонских ситуација, где нпр. прво сазвучје у т. 1 можемо условно тумачити као бикорд састављен из тонике у доњем и D^7 у горњем слоју, док прво сазвучје у т. 2, узимајући у обзир и педални тон на III ступњу (тоничној терци, односно I ступњу дурске паралеле) може представљати нонакорд доминантине доминанте са ноном у басу као некласичним видом акордске форме (видети следећи пример). С друге стране, колебање терце у горњем слоју аис–а–аис није без последица на укупну звучност, посебно ако се узме у обзир дисонанца прекомерне октаве тона аис у односу на педални тон а, што појачава експресивност и драматичност тренутка пред бацање сита и лајтмотивску симболику трагичне судбине.

Пример 70 (*Ускрс у кући Хаџи-Томе*, т. 9/88).

Andante non troppo
pp
tranquillo

89

fis: t D^7 DD^7 III 7 t^6 7 9

Иако је можда било места да се пре прве појаве лајтмотива судбине, овај мотив најави у тренутку разговора Хаци-Томе и Арсе о Коштани („Што се не уда?! Силом!“) наговештавајући њену судбину, Коњовић, као врсан драматург то не чини, одлажући његову примену за симболички битнији драмски моменат. Међутим, неће пропустити да у идиличној, веселој атмосфери са почетка *Собине*, након излагања лајтмотива животне радости, дискретно уметне далеко асоцијативну судбинску једногласну пунктирану мелодијску интонацију (видети т. 6 у примеру 62) са семантичком поруком да и у тим срећним тренуцима весеља, пулсације енергије и живота, за Коштану нема спаса. Као судбинска асоцијација, наговештај лајтмотива судбине јавља се такође на консонантном тоничном трозвуку у виду двогласног мелодијско-ритмичког судбинског предзнака у паралелним секстама (т. 6–8/98) у тренутку Катиног страха за синовљеву судбину (в. т. 13–15 у примеру 81б).

Прва појава лајтмотива судбине и симболична порука Коштанине фаталне судбине, наступају као израз злослутног одговора оркестра на Коштанине резигниране речи („Нек се мрси“) (друга слика, т. 4/106). Целостепеност води до губитка тоналне оријентације из које искрсава лајтмотив судбине целостепеног типа тврдоумањеног трозвука у који уводи велика терца на полустепеном растојању. Прелив жестине трагичне семантике још је изразитији у понављању лајтмотива са прекомерним трозвуком који хроматски уводи у исти тврдоумањени четворозвук, сада нижег регистра, чиме композитор у свеукупном контексту остварује нову нијансу судбинске симболике (в. пример 54).

Пред сам завршетак треће слике, у сценском тренутку високе психолошке тензије када Хаци-Тома тражи пушку да убије сина, Коњовић не пропушта да лајтмотивом судбине потцрта моменат Катиног изрицања клетве. Доминирајући целостепени принцип изградње описане епизоде појачава се лајтмотивом судбине у виду привидно доминантног обрта два тврдо умањена четворозвука који се сукцесивно понавља управо на тексту („Проклета циганка“). Лајтмотивска целостепеност као препознатљиви кôд фаталне судбине сугерише да је Коштана заиста проклета и да само треба сачекати испуњење клетве и реализацију њене трагичне судбине (четврта слика, т. 5–6/193).

Тематско језгро фатума у функцији музичко-психолошког удара фаталне судбине има важну градивну улогу у четвртој слици. Лајтхармонска формула судбине прати Коштанину исповест рушећи све снове и могућности за срећу. Као јасна пресуда и асоцијативна представа судбинске неизбежности, лајтмотив судбине ће се јавити са драматски упечатљивим акцентима у тренутку неизмерне Коштанине туге и излива емоционалности. Брза модулациона фреквенца са тоналитетима без потврде, лајтмотив туге у оркестру и емоционални таласи, преображени лајтмотив туге у солистичкој деоници („А хоћу своја да сам!“) и вокални израз у великим интервалима сведоче о тешком душевном преживљавању јунакиње. Секвентна излагања лајтмотива туге од почетка примера (скоро у сваком такту) нијансирају елегичну емоционалност водећи у осветљење це-тоналитета дорском бојом. Тонални план по силазним секундним целостепеним корацима: це – бе – ас – е (са прескоченим тоналним „коракотом“ фис-мола) експресивни је чинилац емоционалног динамизма. Развој води до Коштаниног крика са кулминацијом на тону цез када пожели да буде „сама“, али као оркестарски одговор долази лајтхармонија судбине. Ради се о тренутку промене тоналног центра у ес-мол који наилази неприпремљено, управо кроз дисонантност хармонског обрта мотива судбине $^{+}III^6 - II^7$ на маркираном педалу доминанте. То појачава његову изолованост од околног ткива и поред неразрешености дисонанци чини јаснијом спону са симболизовањем судбине. Узастопни наступи лајтхармоније судбине у нижем и одмах затим у вишем регистру, попримају израз готово смртне неумољивости и хладноће. Дисонантност прекомерног секстакорда слива се хроматски наниже, а затим и навише у нову дисонантност тврдоумањеног четворозвука као непотпуну целостепеност симболишући неумитан удар судбине. Лајтхармонија је сада још изражајнија са дужим трајањем другог акорда – пропаст је неминовна, узалуд су све жеље и борба.

Пример 71 (У кућерку Коштанином, т. 7/XXIV)

Listesso tempo
 Koštana

f
 A ho-ću svoja da sam! Svo-ja! Slobodna!

sfz piu agitato

mf
 Sla- sti,

p

stra- stil Sa- ma!

c: s t s d II 4₇

II $\text{b: VI}_6^{\text{d}}$ VII t_6^2 D as: s Ds⁷ s⁶—4 2 Ds²

t D 7 t h: s d e: t II 7₄

Koššana *fff* (osetiv Asanovu ruku, trgne se prestrašena.)

Sa ma! Sa ma ho-ću da sam! Ko je to?

ff sf:p sf:p

DD es: III II DD

Koššana (mračno, s užasom)

A ti—si! Ti! Ne! Od-la—zi! Il ne ti!

ff cresc.

XXV

III DD III DD t II_{LDM}

Koššana (pobegne iz kuće) (Kao za nečim otehim, Asan ispružio ruke za njom, drhtavim usnama - kao da bi da progovori...)

Ja ću!

Molto sostenuto ff> Corni unis.

t DD DD t DD

На самом крају опере тремоло шкртог, редукованог оркестарског педалног унисона прати Миткетове суштинске речи као општи закључак опере („Човек је само за жал и муку здаден!“). Тешка психолошка стања протагониста приликом расанка и израз снажне судбинске неумољивости доноси упечатљива лајтхармонија судбине реске боје целостепеног петозвука на II ступњу. Концентрација још једног тона целостепене лествице, – сексте судбинског акорда, појачава естетско негативни семантички смисао лајтхармоније. Фаталистичко безнађе и очај додатно су подцртани тоналним преокретом у сферу апсолутног хроматског односа силазног полустепена (ес - де). У де-дорском модусу (т. 9/308–10/309) душевно страдање и бол несрећне јунакиње преносе трагични акценти лајтмотива туге у динамичким контрастима (т. 5/309) и интонације туге из *Кестенове горе* на којима композитор изграђује умирући закључак опере. А затим као тачка, испуњење проклетства и свих досадашњих наговештаја зле судбине – злокобан звук лајтхармоније судбине у истакнут ниском регистром означава коначни фатални исход. Музичка драма завршава смањивањем инструмената оркестра, диференцирањем инструменталних група, у изражајном декрешенду, импресији туге, резигнације, безнађа и благе неисказаности, недоречености.

Пример 72 (Циганска махала, т. 5/308)

Policaja *f* 3 Salce (dotrcala) *f*
 Po-la - zi! Če-do! Če-do mo-je!
 ff *f*
 d: t
 (Salce se baca na zemlju i gorko plače) Koštana (hladno) Ču - ti sta - ra!
 p *p*
 (Koštana se polako penje u kola koja polaze)
 ff *pp* *p* 310
 t II t
 (Kola okružena pratnjom, sviračima, pandurima, lagano se kreću putem u selo Banju) (Zastor se polako spušta)
p *f* *pp* *f* *p*
 t III⁶ II⁴ III⁶ VII⁷ t (s) t

Петар Коњовић је логиком и вештином искусног драматурга одредио довољну меру и оквир естетске примене лајтхармоније судбине. Кондензација музичке симболике са судбинским подтекстом и смислом подсећа слушаоца на неминовност, са интенцијом да дугим дисонантним звучањем произведе перцептивну рефлексију пропасти, безизлазности, чак језиве злослутности. Зато као језгро изражајности мотива фатума композитор користи углавном тврдоумањену четворозвучну интонацију, са акцентом на карактеристичној целостепености типа акорда, што је, дакле, у служби истицања непроменљивог

усуда. Куриозитет своје врсте представља чињеница да се судбинска тврдоумањена интонација гради на II ступњу, те да је лајтхармонија, без обзира на специфични хармонско-акустички ефекат, увек јасно препознатљива, мада у функционалном смислу релативизирана.

4. 5. Лајтмотив туге

Идејно-емоционалну срж опере чини преплет осећања туге, патње и чежње; стога лајтмотив туге има веома значајну драматуршку функцију у преношењу стања несрећних протагониста. Његов развој указује на широку амплитуду тужних емоција које иду од тихе туге до потресне жалости, бола, трагизма и резигнације. Излагањем лајтмотива композитор кристалише емотивна стања кроз психолошко и дескриптивно нијансирање, док у четвртој, а посебно шестој слици, путем симфонијске разраде у оркестарском парту, исказује много више од изговорених речи актера на сцени. И овде заправо долазимо до семантичко-симболичког мелодијског цртежа две узлазне кварте са силазним великосекундним „уздахом” у симболизовању тужног, жалобног, у неким моментима потресног осећања трагичности.⁵⁷ Трагање за извором води нас до песме *Црни горо* из Мокрањчеве XI руковети и лајтмотива туге у Христићевој опери *Сутон*. Извршимо ли компарацију тематизма сопранске деонице Мокрањчеве песме *Црни горо* (Пример 73а) са изразитим тематизмом с почетка друге слике (Пример 73б), а пре свега тематизма првог одсека интерлудијума *Кестенова горо* (Пример 73ц), долазимо до закључка о чврстој мелодијској сродности тематских материјала. Мокрањчеву мелодију као архетип туге Коњовић прерађује *grosso modo* „упрошћава, своди на основне мелодијске елементе, да би тиме постигао дубоку трагичну ноту” (Mosusova, 1971: 157). Истицање Мокрањчевог примордијалног квартног мотива у контексту туге Коњовић продубљује у другом одсеку *Кестенове горе* (Пример 73д) и тако добија емфатичну арабеску у облику претходно поменуте две кварте са силазном секундом парадигматично изражавајући тугу. Идентични лајтмотивски линеарни образац туге употребљава у својој музичкој драми *Сутон*, насталој шест година

⁵⁷ У даљем току рада под лајтмотивом туге ћемо подразумевати управо описани тематски материјал, док ћемо под термином „интонација туге” подразумевати мелодијски корак узлазне кварте и силазне секунде, дакле без првог интервала кварте који би лајтмотив чинио потпуним.

раније – Стеван Христић (Пример 73д). Међутим, принцип рада са лајтмотивом и свеукупна атмосфера нормирају дијаметрално супротни принцип музичко-драматуршке обраде и значења осећања туге и свеукупне атмосфере: код Христића је туга приказана и фино нијансирана у виду сетног осећања у пролећно предвечерје, а код Коњовића пак, у снажним развојним градацијама од сете до судбински потресног бола, патње, незнања.

Пример 73а (*XI руковет*)



Пример 73б (*Воденица у селу Собина, 13/P*)

*Andante tranquillo,
ma un poco con molto*

Two systems of musical notation for piano and bass. The first system includes the tempo marking *Andante tranquillo, ma un poco con molto* and dynamics *mf* and *espr.*. The second system includes the dynamic *simile*. The notation features triplets, slurs, and fingerings. Below the staves are diagrams showing the fingering for the left hand, with numbers 1-5 and 6+.

Пример 73в (Кестенова гора, т. 3/А)

molto espress. e sempre pp

h: t

t

II

t VII t

Пример 73г (Кестенова гора, т. 3/Б)

espress.

sempre ppp

h: t s 4 3 t 4 VI s⁽³⁾ t

Пример 73д (Сутон, т. 1/48)

Pavle *Piu largo*

Te mi - le tvo - je ru - ke ne pre - du vi - še zla - to

48 p

cis: III II⁶ t

Експресивне вокалне интонације лајтмотива туге налазимо већ у Станином речитативу са почетка прве слике, у моменту када забринута за брата, говори о Коштани („у њеном грлу чудна је снага”) (Пример 74а). Овај вокални образац туге има директне сличности са вокалним лајтмотивом туге у Павлиној деоници (*Сутон*) приказаним у примеру 73д. Ритмичко варирање у смислу пунктуализације произилази вероватно из Станиног конфликтног немира који прожима осећање туге.

Вокални лајтмотивски структурални звучни израз туге осликава Катино осећање због синовљевог стања („Зашто синко толико мајку...”) (Пример 74б). У сценском тренутку Коштаниног раздраживања Миткета песмом, несрећни протагониста ће бесан сагледати тугу живота којим живи. У соло деоници најпре се истиче изразита квартна интонација туге између I и IV ступња, а затим се формира ритмизовани лајтмотив туге као рефлексивна повишеног степена емоционално-психолошког набоја, који ће довести до помисли о самоубиству. Иако педална фигура баса пре упућује на ес-мол који као да благо провејава, описана епизода коју окружује тонална основа ас-мола, доноси модално ас-дорско бојење. Тиме се постиже архаични израз сете несрећног јунака (Пример 74в). Дискретну вокалну интонацију активног квартног интервала у изражавању туге налазимо и у Хаци-Томиног речитативној деоници у тренутку испољавања његовог „жала за младост” (Пример 74г), док у наредној епизоди интонација туге убедљиво доминира и у вокалној деоници и у оркестру. Тако ће симболичка асоцијација „големе, пуне, тамне горе” у Коштанином речитативу изазвати тугу са извесном дозом страха, који ће током речитатива вокалну интонацију Коштанине туге модификовати из чисте у прекомерну кварту. Скривена симболика „тамне горе” ће и у Магдиној деоници „произвести” две тритонусне интонације као изванредан пример композиторовог вокалног драматуршког нијансирања. Потенцирање квартног интервала у квази остинатном мотиву у линији баса са почетка примера доноси пентатонску звучну асоцијацију, коју након балканског мола (т. 4/107) замењује дорска модална основа, што указује на битну улогу хармонског нијансирања у осликавању све сложенијих психолошких превирања и атмосфере (Пример 74д).

Пример 74а (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 9/33)

Stana

p

ča - ri! U nje - nom gr - lu ču - dna je sna - ga!

sfz

fis: D² III t⁽⁶⁾ (6) d⁶ II^{BM}₃⁴

Пример 74б (У кући Хаџи-Томе, 3/194)

Kata

Poco piu

Za - što sin - ko, što to - li - ko maj - ku... šta je maj - ka

p

sfz

fis: II⁶ III⁽⁵⁾ t⁵ II⁶⁻⁵ t⁷ II III⁶₅

Пример 74в (Пијано јутро, т. 7–10/228)

(Koštana posmatra Mitka zažarenih očiju, zadovoljna što ga je razbesnila)

Mitke

sempre poco *a poco*

I - sti - na je! Mi - to, cr - ni Mitke, da si be - kri - ja, sa - mo se po me - ha - ne lu - njaš

3

as - dorski: t

Пример 74г (У кући Хаџи-Томе, т. 5/175)

Hadži Toma

ni dra — go da ne će-kam, i ne mi-lju-jem, da mladost za-ko - pam, i za-ko-pah-je.

mf *ppp* *mf* *ppp* *fpp* *Corni*

A: T DS⁹ d: D⁹ t II⁷ D⁴

Пример 74д (Воденица у селу Собина, т. 10/106)

Koštana (uzbudena) Magda

Je li to ta go - le - ma pu - - sta, ta - mna go - ra? Da,

Magda Koštana *espress.*

kće - ri! A - la mi - ri - še go - ra! A je li to — ta, tetka, go-ra,

pp *pp* *3 Tr. c. sord. Fl.*

c: t (s⁷) 9⁷ II⁷ d t 6

II⁷_{BM} DS⁹ S⁷ (III — t — II) t⁶ II⁶₄ t⁶ (II⁶) 6 (II⁶)

На крају четврте слике пораст емоционалности скоро до екстрема остварен је тоналним супстратом тешко одредиве припадности. У порасту таласа психолошке напетости динамизирани испрекиданим „говорним” паузама, Коштанин потресни речитатив изграђен од тритонусних и полустепених интонација („Јер док су сви око мене, ја сам им роб”) постепено осваја звучни дијапазон доносећи лајтмотив туге (четврта слика, т. 9/XXIII). Испољаване туге појачава се секвентним развојем и етапама од чак десет оркестарских појава лајтмотива у наредних седам тактова. Наглашавање интимног израза хероине у музичком току манифестује се брзим променама тоналитета са наглашеним тоновима лајтмотивског језгра у динамичком нијансирању и чежњивим вапајима („Сласти, страсти! Сама!”) који у највишем солистичком регистру воде у експресионистички крик (тон цез о којем је већ било речи) и кулминацију слике (в. пример 71).

Текстура шесте слике опере која представља „спремање за свадбу”, – како сведочи сам композитор, „сва у штимунгу резигнације, одрицања” (Коњовић, 1947: 116) проткана је управо лајтмотивом туге као снажним чиниоцем музичке драматургије.⁵⁸ Прожимајући оркестарско ткиво са вокалним говором хероине, лајтмотив туге континуирано обележава нијансе Коштанине емоционалности, а нарочито избија у први план у сценском тренутку Коштаниног изласка из колибе у којој је чувају „да не побегне”. Сам Коштанин излазак доноси тонални прелом из ха-мола у дубоко тамну боју ес-мола, са излагањем лајтмотива туге (прве виолине) уз „вештачки” имитативни одјек друге квартне интонације (хорне). По завршетку лајтмотивског излагања у виолинама (тонови бе-ес-ас-гес), лајтмотив се проширује додавањем новог материјала у т. 1–2/283 (тонови гес-ас-бе-гес-ас-ес) који произилази из експресивне сфере Мокрањчевог мотива „Црни горо”. Континуираном секвенцом лајтмотива туге и описаног принципа за кварту навише Коњовић конкретизује и појачава изражајни смисао бола и патње, док варирањем описаног проширења лајтмотива као да осликава различите емоционалне нијансе. Величанствени оркестарски филигрански вез на материјалу

⁵⁸ Н. Мосусова пише да током слике „доминира тема *Црни горо*” која са осталом музиком симболизује „идеју пролазности, жала за младост... и чежњу за идеалом, никад достижним” (Mosusova, 1971: 166), док Б. Буловић у односу на драмски ток диференцира „варијанте почетног мотива песме *Црни горо*” (Bulović, 1988: 302).

лајтмотива туге приказује Коњовића као мајстора оркестрације и префињеног укуса за инструменталне боје у улози музичке драматургије. Сложена противречност душевних преживљавања јунакиње доводи до глисандног уздаха и вокалних модификација интонација туге услед Коштаниног протеста и ужаса због намењене судбине. Размишљање о Асану као мужу у музици праћено је хармонско-тоналним бојењем у виду акорда d^7 и модулације у бе-мол, док експонување лајтмотива туге, сада у квазиполифонизираним дијалогизирању флуата и виолина потцртава нова етапа туге и очаја, са истицањем мотива у Коштаниној деоници које води до болног уздаха („Ох!“). Одблесци истог лајтмотива дати су у оркестру као изванредном музичком партнеру Коштаниног психолошког стања очаја („гризе руке“) и немоћи, чиме композитор истиче доминацију туге пред трагичним крајем.

Пример 75 (Циганска махала, т. 11/282).

h: t
es: d
III
D⁵₅
t

283
Cor. espr.
t
III
t
t⁽⁶⁾
t
t⁷
s

Koštana
(izlazi iz kolibe)
Oh!
Zar ja?

as: t^S (VII⁷ t)
VII⁷
t
II⁷

Koštana

ta - mo? Za A-sa-na?! U se - lo? U Ba - nju?

b: Π^7 t^7 s⁷ D⁷ II 7

Koštana

Ta-mo? Zar ja nje-go-va? A-sa-no-va? A on moj muž?

Fl. *espr.* 284 Viol. *espress.*

sempre pp

D⁷ t D⁷ t D⁷ t

Koštana (Kmetu)

Oh! (grize ruke; kad smotri kmeta, prilazi mu besno) Šta ćeš tu? Ko-ga će-kaš?

Π^7 s Π 7

Лајтмотив туге суверено доминира оркестарским звуком и у тренутку опраштања Коштана и Миткета преносећи својом трагичном снагом обострано осећање туге. Класичарски осмишљен тонални план модулирања ка тами, по једнаким квинтама наниже (де-ге-це-еф), композитор реализује двоструким појавама лајтмотива. Препознатљиве силазне „јецајуће” задржичне интонације сваким тоналним „померањем” прерастају у широку представу неизмерне жалости. У уобличавању душевних конфликта протагониста, лајтмотив ће се још

једном у континуитету (седми пут!) јавити секвентно за кварту навише, али сада са измењеним принципом хармонизације у Ес-дуру, где тонални однос не прати интервал секвенцирања. Пратећи Миткетове резигниране и сурово реалистичке речи о црној судбини која Коштану очекује, лајтмотив боји тугом оркестарско ткиво до самог краја опере.

Пример 76 (Циганска махала, т. 5/302–5/303)

Mitke
(mahnuo rukom)

Go-re je vi-so-ko, a do-le, tvr - do! To je, Koštana, pi - sa - no, su -

- de - ni - ce ti do-su - di - le, E-to, do - šli su da te vo - de, da se venčaš,

i i - či ćeš, venčaćeš se! Svir - ke će da ti svi - ra - ju, pesme će da ti pe - va - ju.

pp p

d: VI 7 II² s ← 6 g: t II s (< s<)

s d c: III⁶ III⁶ t

303 sostenuto

t g: VI⁶ II⁶ t f: II (II) 9

Широком разрадом лајтмотива туге у шестој слици боји се целокупна завршна атмосфера опере, чиме овај мотив у драматуршком смислу постаје симбол Коштаниног бола, несрећне судбине, резигнације и разочарења условљених строгим и неправедним друштвеним догмама.

4. 6. Лајтмотив Хаџи-Томе

Појава новог, изразитог тематског материјала прилично убедљиво приказује лик „импозантне патријархалне фигуре” (Коњовић, 1947: 110) срдитог Хаџи-Томе – имућног, патријархалног, строгог и сујетног човека заслепљеног од беса, бојећи музичко ткиво прве слике. Прва експозиција Хаџи-Томиног лика остварује се помоћу упечатљивог једнотактног мотива који добија значење новог лајтмотива љутитог хаџије. За дочаравање Хаџи-Томиног лика, његовог гнева и срџбе због синовљеве опијености Коштаном и одсуствовања од куће, композитор посеже за избором дисонантних акорада без разрешења који остварују карактеризацију неуравнотежености и звучну напетост. Дисонантне интонације делују претећи, симболизујући музички портрет узбуђеног трговца и његов експлозивни карактер. Избор акордских изражајних средстава пао је у првом реду на тврдоумањени четворозвук и прекомерни трозвук који у интеракцији са строгим, одсечним, наглашеним осминско-четвртинским покретом у фортисимо динамици, остварују израз оштрине, озбиљности. Нагла тонална промена директно повезана са почетком излагања мотива, појачава суморно расположење, уз тоналну оријентацију која ће уследити завршетком на доминанти д-мола. Узаstopно следе још две појаве лајтмотива, сада са израженијим инсистирањем на неразрешеним алтерованим акордима доминантне сфере (DD , VII_D , II_D). Хаџи-Томин бес нараста и његово стање карактерише једнотактни лајтмотив у тек наговештеном ге-молу. Изразу беса „придружују” се дисонанце његовог вокалног говора што доводи до кулминације сценског одломка и појаве целостепености, која у том тренутку ефектно дочарава агресивну слику психолошког стања протагонисте. Њена дисонантна звучност преводи музички ток у бе-мол, где се психолошко сенчење Хаџи-Томиног карактера продубљује кроз тематски развој лајтмотива на новој тоналној равни еф-мола. Секвентне тоналне контуре лајтмотива у новом бе-молу, које указују на брзе промене нестабилних тоналних

сфера, заокружују слику љутитог хаџије и његову прву појаву. Последње описани двотакт секвентно поновљеног лајтмотива у тоналној релацији еф-мол – бе-мол, са циљем сликања расположења протагонисте, јавиће се у наставку речитатива, са измењеним интервалом секвенцирања у тоналном односу еф-мол – це-мол (т. 2–3/43).

Пример 77 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 10–19/41)

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 10-19) features vocal lines for Gradanin I and III, and a piano accompaniment. The vocal parts have lyrics in Latin script. The piano part includes markings for 'Archi' and 'ff'. The second system (measures 20-30) features vocal lines for Hadži Toma, Gradanin I, and Gradanin II, and a piano accompaniment. The piano part includes markings for 'Corni', 'sempre marcato', 'sfz', and 'fp'. Below the piano part, there is a detailed harmonic analysis with Roman numerals and figured bass notation.

Gradanin I: *Agitato e risoluto assai*
Sve će to da br - zo pro - de!

Gradanin III: (Hadži Toma ulazi s tri gradanina, srdit i ljut.)
Da pro - de, da bogme!

Hadži Toma: Ja! Da - ja! I on to?!

Gradanin I: Ne-moj to-li-ko! Mladost, lu-dost!

Gradanin II: Ma nemoj hađzija! To-li-ko!

Gradanin III: Znaš da ni - kom mesta ne - ma dok o - vi da - ni ne produ!

Harmonic analysis:
C: T
d: DD III⁶ III⁴ - DD² ³/₄ ⁵/₄ III⁶ DD⁷ VI² II⁵ + DD⁶ D (DD⁴)
II⁶ III⁵ ³/₄ DD⁷ t² D² DD⁷ II⁶ DD⁶ 2
g: II⁷ D¹⁴

Hadži Toma
I on, ko i dru - gi! Mla - dost, lu - dost.

Gradanin II
Sve - ti da - ni, o Bo - že o - pro - sti lu - di da - ni! Bo - ga mi

Gradanin III
Bo - ga mi

ff sfz sfz f

Clar.

3 3 3

5 5 5

DD⁴ III⁶ D² VII² D³ DD⁴ CD

A zar ja ne be - jah mlad? Bejah možda gluh? slep? sakat? Te me ni je - dna nepogleda, ni

jest!

mp *rall.* a tempo *deciso* f

b: s II⁴ VII⁴ D⁷ f: DD⁶ III⁶ DD³ D⁷ D³ b: DD⁴ III⁶ DD² DD⁴ D

Док прву појаву бесног хаџије на сцени најављује његов лајтмотив, приликом његовог доласка у Собину у другој слици када се он обраћа Магди („резигнирано, као у сећању”: „Магда моја, воденица моја!”), Коњовић се драматуршки оправдано не опредељује за овај исти мотив. Међутим, када „опази Стојана кога су дотле скривали”, који се „отима да се сукоби с оцем”, развој драмске, психолошке напетости и срцбе нараста до размера гнева („Па кад је све то моје, шта ће ово овде?! Пушку!”) те у оркестру „проговора” бес и љутња симболизовани лајтмотивом овог лика. Музички ток са појавом лајтмотива прелази из бе-мола у тамнији ес-мол манифестован обртима DD – D, уз понављање лајтмотива. И док су у овим појавама преовладавали мали дурски и тврдоумањени четворозвук, у две наредне појаве, услед нијансирања суровости израза доминира прекомерни трозвук, чиме се тежи асоцијацији на конфликтни сценско-психолошки лик („Пушку! Све да побијем, Све да запалим!”). Може се

уочити као правило да је свака појава Хаџи-Томиног лајтмотива уведена тоналном променом, чиме се истиче његов значај а интензивира драмски ток у прелазу из тематике која није обележена овим мотивом.

Пример 78 (Воденица у селу Собина, т. 7/138)

Hadži Toma (malo resignirano, kao u sećanju) (Opazi Stojana koga su dotle sakrivali, mada se on otima da se sukobi s ocem.)

mf Ma - gda mo - ja, vo - de - ni - ca mo - ja! Pa - kad je sve to mo - je,

Piu sostenuto martellato

calando *f*

b: II⁶ D² 7 es: DD⁶ III⁶ DD² 7 DD⁶ D III⁶

Hadži Toma

šta će o - vo ov - de?! Pu - šku! Pu - škumi daj!

fp *ff* *Cor.*

DD⁷ D⁷ d: VII⁶_D

Magda Hadži Toma

Ga - zda! Ga - zda! Pušku! Sve da po - bi - jem, Sve da za - pa - lim!

[139] *f* *Cor.* *mf* *fp* *sf*

III⁶₄ DD² 4₃ III⁶ II² III⁶₄ II³ III⁶ II³ III⁶ II³ III⁶

Индивидуализација стања беса протагонисте кроз лајтмотивуку остварена тематском ћелијом са препознатљивим карактером и доминацијом, представља

успешну слику психолошке карактеризације. У описаној сцени Хаџи-Томин лајтмотив се јавља последњи пут јер ће дејство Коштанине песме утицати на еволуцију лика, па чак и до његовог укључивања у извођење песме (истина, невешто), што сведочи о префињеној детаљизацији Коњовићеве драматургије. Интересантно је да Мосусова претходно појашњени лајтмотив види као „прву појаву првог лајтмотива, али у измењеном виду” (Мосусова, 1971: 160). Нема сумње да је лајтмотив Хаџи-Томе у мелодијском смислу дериват лајтхармоније лепоте и животне радости, прецизније речено горња линија акордског следа лајтмотива Хаџи-Томе проистиче из горње линије лајтхармонског склопа. Међутим, величина интервала није идентична, а нови, сасвим другачији ритмички израз, избор сазвучја, карактер, драматуршка функција и смисао, дају му недвосмислени значај новог лајтмотива. Николајевић, пак, лајтмотив Хаџи-Томе означава као „музичко ткиво које даје лик Хаџи Томе” (Николајевић, 1997: 37), са илустративним циљем приказа његове „аутократске самовоље, строгости и тврдоће”. Треба истаћи да само порекло лајтмотива беса из језгра мотива животне радости (који се јавља касније), открива дубоку смисаону везу мотива и даје одговор на потенцијалне недоумице, јер разлог Хаџи-Томине љутње води до његовог сина који, уживајући у животној радости и младости која је прати, проводи дане са певачком дружином.

4. 7. Лајтмотив конфликта

Изражајно-смисаона суштина музичко-симболичког језгра лајтмотива конфликта, везаног искључиво за прву слику опере, односи се на спектар психолошких значења немира и узбуђења Стане и Кате због Стојановог начина живота и опчињености Коштаном. Музичке карактеристике овог инструменталног лајтмотива су „нервозни” шеснаестински атаци на једном тону. Мотив представља ентитет од четири шеснаестине, у коме је истакнут квартни или квинтни силазни скок на тон који се, у стакато артикулацији понавља. Изражајна снага лајтмотива још је упечатљивија када се уместо једногласних шеснаестина, мотив јавља хармонизован, а психолошка колебљивост још ефектнија уколико се мотив понавља секвентно, после паузе, у временски блиском размаку.

Veћ prvi razgovor sestara praћen je poјavaма laјtmotiva konflikta kao Staninim treptaјima duše zbog brige o bratu i његоvom darivaњу Koštane. Usled porasta napetosti, јednoglasan, шesnaestinski laјtmotivски импулс brige прераста у laјtmotiv konflikta са великим терцама које у збиру чине дисонантну тврдоумањену четворозвучну интонацију. Понављање laјtmotiva konflikta са новим тврдоумањеним четворозвуком указује на потпуну целостепеност, која се јавља и у деоници солисткиње изражавајући стрепњу и отпор. Након два тврдоумањена четворозвука који граде условну функционалност, целостепеност вертикале, тритонусне интонације солисте и тритонусни laјtmotivi konflikta преносе сву тежину душевног преживљавања. Израстање а-мола из целостепености, са мелодијским laјtmotivом konflikta (а: V – I), води у хроматизоване силазне празне квинте које са прекомерним трозвучима и тврдоумањеним четворозвуком нарушавају тоналну гравитацију асоцирајући експресионистичку стилску сферу, док у ниском регистру laјtmotiv konflikta симболизује високи психологизам сценског тренутка. Експресивности тренутка доприноси и скривени лествични низ умањене лествице у басу који се отискује од VI ступња (е-де-цис-ха-бе-ас-ге) што у укупном збиру доводи до момента тренутне атоналности.

Пример 79 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 2/28)

The image shows a musical score for a scene titled "Stana" from the opera "Uscrs u kući Hađi-Tome". The score is in 3/4 time and consists of several parts:

- Vocal line (Stana):** The melody is marked "Pochississimo meno mosso". The lyrics are: "to-li-ki novac, što ka-žu da joj da-o! A ni-je! Ni-je to-li-ko Va-ska!". There are triplets and a fermata over the final note.
- Instrumental accompaniment:** Includes parts for Corni, Tr. c. sord., Ob., Cl., Cor., Vc., and Fg. The piano part features "dolce espr." and "stacc." markings.
- Harmonic analysis:** At the bottom, the chord progression is indicated as: a: D — m̃ (smd) — VII — CD.

Stana
Otkud mi to - li - ki novac kad o - tac u - vek sav so - bom no - si?

f
molto marc.
f
Animato
mf
fz
cresc.
ff Piano, Celesta

CD D (VI, _)

Stana
La-žu o - ni! La - žu!

Vaska
A on! Sto - jan! Brat naš da ne la - že!

mp
fz
sfz
sf
f

VI? (g: s: III 2) d: VI⁶ N⁶ D² DD² III⁶ DD 2 Red. $\frac{4}{3}$

Успелу слику и експресију Катиног немира, Коњовић остварује приликом њене прве појаве кроз специфичност целостепеног акустичног колорита тврдоумањеног четворозвука и прекомерног трозвука као градивних елемената лајтмотива конфликта. Смисаона суштина понављања дисонантности наведених сазвучја као идејног језгра лежи у нагласку све сложености психолошког конфликта и емоционалности актера на сцени. У тоналној сфери цис-мола, вокалне интонације прекомерне кварте представљају нови чинилац Катиног конфликта због сина заљубљеног у Циганку („Ој Господе! Што ми оволико досуди...”), те у интеракцији са таласом лајтмотива конфликта који следе (чак шест) остварују изузетан сценско-психолошки тренутак. Пажњу привлачи

Коњовићева брига о детаљима садржана у чињеници да лајтмотив конфликта даје у оркестру искључиво пре и по завршетку солистичког парта, чиме заправо, реалистичком изражајношћу дочарава немир у души несрећне протагонисткиње који је прогони и бива покретачка снага у даљем току радње.

Пример 80 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 5/82–8/83)

Kata (ulazi nemirno, uzdišući) mp 3

Šta se od mo-je

espress. pp espress. molto espress.

cis: VI ⁴DD III⁶DD⁷ VII³ s⁷DD⁷ (III⁶) VI D t II^{3<}7 t

ku-će o-vo u-či-ni? Oj Go-spo-de! Štomi o-vo-li-ko do-su-di i pi-sa.

83

s⁷ II^{3<}7 t s⁷ D t II^{3<}7 t s⁷ t_d VI

(ulazi Zada) Kata: *mf*

piu mosso A-ma,

fz fzp fp fz fzpp

III⁶ II⁴ VI⁷ II^{3<} t III⁶ s⁷ II^{3<} t DD² D II²

Лајтмотив конфликта доминира у сценским тренуцима Катиног монолога и клетве сина, када се она „стресе и зауставља”. У оркестру „проговара” лајтмотив конфликта –разложен молски тонични акорд – али на подлози VI чинећи VI⁶₅ – затим је секвентно пренесен за квинту ниже на субодминантни плато (Пример 81a). Карактеризација Катиног лика наставља се кроз излагање лајтмотива конфликта у вокалној деоници (т. 1, 9 примера 81б), али и путем мелодијских интонација у оркестру (т. 3–5 примера 81б). У једноставној дијатонској оркестарској фактури овакав поступак на упечатљив начин илуструје Катино тешко душевно стање које се продубљује целостепеним звучностима VII_D и DD и тренутним губитком тоналног центра на аналитички условном акорду Fd^7 док вокална деоница сугерише ес-мол (Пример 81б). Управо на овом месту Коњовић даје наговештај лајтмотива судбине чији мелодијски дериват видимо у паралелним секстама (т. 5–6/98), потцртавајући на сугестиван начин сву сложеност психолошких превирања. Сам завршетак сцене обележен је хармонским колоризмом акорада слабије изражене функционалности са релативизованим тоналним упориштем, које се пре назире у вокалној деоници него у акордском контексту. Контрапунктски спој лајтмотива туге и његовог одјека у паралелним секстама са лајтмотивом конфликта у осликавању трептаја немирне душе који „судбински куцају” (т. 4–6/99), као и модална површина дорске основе и дискретно „светлуцање” кварте (т. 9–10/99), функционализовани су у циљу дочаравања слике специфичне чежњиве атмосфере у којој Ката у самоћи плаче. Звучно поједностављење и редукција броја тонова у лајтмотиву конфликта са краја слике, може се тумачити као резултат драматуршке разраде лика Кате: њен договор са Циганком Задом, најстрашнија проклињања Коштане, врачање, те молитва Господу, умирује њену бригу која није више у тој мери конфликтна, екстремна, да би била озвучена тврдоумањеним структурама.

Пример 81а (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 2/95)

Kata

te - be da Bog — da, da Bog — da... Oh,

ne, Če - kaj, Bob da mu ba - cim, da vi - dim, štami ka - že?

b: T² s̄ 6 - D⁷ 2 T² s̄ 6 - D⁷ 2 VI⁶ Timp. s II t Timp.

DD⁶ D 7

Пример 81б (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 4/97)

Kata (gleda u sito)

Ih, o - va me - se - či - na. Po - ste - lja mu pra - zna, put da - lek i

Kata (odgurne sito i skoči užasnuta)

kr - vav. Ne, Go - spo - de! Ne krv!

F: D⁹ C: T VI^v 7

VII_b 6 - DD⁴ es: II 7 III 7

Kata *velika pauza*

Mo-lim ti se Gos-pode, ni - štan-je-mu, ve-ć sve-na mo-ju gla-vu! Ne na nje-go-vu!

pp *Fl. Cl.* *pp* *pp*

Fg.

(c: s) DD⁴ D^[7c] (c: s) (7) 6

f: t

Kata *espress.* *tranquillo*

Sin - mi je, će-do! Što re - koh, da ne bude! U - sta mi

pp *Cl.* *Fl. b.* *Cor.* *99*

(c: s) DD (?) D_{II} D₇⁹ Fd⁷

Kata *LARGO*

ot - pa - la Bog da! U - sta što to iz -

p *pp* *pp* *Arpa Flag.*

Tromboni

Fd⁷ g - dorski: t

Kata *3* (place) *Zastor*

re - ko - še!

Ob. *per ... den ... da ... si* *100*

Tuba

t (s) (4) (4)

4. 8. Лајтмотив Полицаје

Појаву лика Полицаје на сцени као и антиципацију његовог лајтмотива, композитор најављује и остварује слојевитошћу фактуре у збиру наглашеног квартног начина изградње у вишем и терцног у нижем регистру. Истовремено, у средњем оркестарском слоју одјекују интонације лајтмотива веселја као дела уличне атмосфере и узрочног подтекста Полицајиног психолошког стања, док бас доноси одлучне наглашене кораке који у свеукупној текстури доприносе прожимању паралелних тоналитета. Слика Полицаје каквим га грађани виде причајући о њему и очекујући га („Ето га! Полицаја!”), грађена поменутом оркестарском квартном усмереношћу акорада доводи до уобличавања лајтмотива Полицаје (од т. 6 примера 82) са конструктивно-акустички снажно контрастном фактуром према основном току музичког ткива опере, аналогно његовом драмско-емотивном идентитету супротстављеном осталим ликовима. Примарну специфичност овог лајтмотива представљају хармонске везе квартних трозвука у чијем се горњем мелодијском ходу јавља молски тетрачорд: ес-дес-це-бе уведен квартним скоком (са интерполацијом истог скока у току самог низа) у доследним стакато осминским ударима поновљаних сазвучја. Драматуршки фиксирајући пажњу на моменат Полицајине појаве и бацања штапа у жељи да напусти службу јер не може да обузда омладину и друге грађане који учествују у „лумповању”, описан тематски материјал добија значење лајтмотива Полицаје. Иако је функционалност секундарна, потиснута и условна због квартног принципа градње акорада у првом плану, контекст хармонских обрта је тоналан: Ас – (ф) – бе – Ас, пре свега због дијатонике која уз сугестивне кораке баса чини стабилан елемент тоналне гравитације.

Пример 82 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 4/67)

(Sum se produzava, pa se stiša. Arsa i Hadzi-Toma gledaju, u čudu, jedan drugog. Policaja utrči u sobu zaduван i baca svoj štap pred noge Arsi.)

Gradanin I Policaja (baci štap)

Presto, ben marcato E - to ga! Po - li - ca - ja! E - vo ga - zdo,

Gradanin II Šta je bo - ga ti!

f: s d t s d t s d t s d t s d t II⁶ d t II⁶ d t

(As:II III VI)

E - vo ti štap, i slu - žbu i sve. Ja ti ne

mf *f*

II⁶ d t b:VI⁶ D²III⁶ II⁴ D²III⁴ s⁴ D²III⁶ VII¹⁰ t⁴ As:VI⁷ D VII⁷ D

mo - gu vi - še! I - dem

pp

VII⁷ D⁵ VII⁷ D⁹ Ds⁷ S⁴_{2/6}

Спој супротних музичких елемената квартног и терцног начина градње са једнообразним осминским ритмом у благој полиметрији униформише лик актера другачијег од осталих, који се не уклапа у основну идеју драме жала за младости,

туге и чежње. Чини се да је композитор желео да га представи са ауром безосећајности, уведеним у драму као елемент силе који ће извршити безобзирну пресуду друштва над Коштаном. Интересантно је да Коњовић само у мотиву Полицаје у целој *Коштани* користи очигледан квартни принцип изградње сазвучја, те се стиче утисак да и на тај начин жели да прикаже његову „раздвојеност” од света и главне линије драме. По својој унутарњој природи он је једноставан лик, скоро нималог значаја у драмској концепцији, те је могуће да је композитор синтезом супротних принципа у начину изградње акордике имао намеру да ослика безизражајни карактер човека који извршава наређења, али је потцртаним контрастом ипак остварио његову музичко-психолошку индивидуализацију. Лајтмотив ће се као изразита интонација јавити у току Полицајиног речитатива још једном, у трајању од три такта, овде без средњег слоја. Квартни метод конструкције у дијатоници релативизованог Ас-дура производи петозвуке и акорде са додатим тоновима Као компензација за недостатак средњег слоја, у континуитету ће уследити тематизам лајтмотива веселја, поново без препознатљивог језгра, чије ће вокалне интонације попримити Полицајин соло, каузално сугеришући корен проблема његовог стања.

Пример 83 (*Ускрс у кући Хаџи-Томе*, т. 6–8/74)

Policaja *sempre f*

je-dva ga do - ve-doh ku - ċi na - pi - o se iz - ne - o sto

fz *f* *fz* *f* *p*

As: VI_i II⁷ D⁶ II⁷ D I I T VII⁶III T D III VI D⁷III

Интересантно је да Коњовић неће искористити лајтмотив Полицаје као његов „идентификациони симбол” (Келдыш, 1947: 155) у шестој слици, у моменту извршења казне над Коштаном. Разлог за то налазимо у чињеници да, иако је он тај који треба да примени казну, драмски акценат је усмерен ка приказивању дубоко потресног жалобног Коштаниног стања, свеопште туге, трагизма и

резигнације, те су и примењени лајтмотиви – туге и судбине, – у драматуршко-психолошком смислу, логично добили примат.

Оствареним увидом у примену и треман лајтмотивских образаца у *Коштани*, можемо закључити да Петар Коњовић спроводи лајтмотивски систем на високом ступњу композиционо-драматуршког професионализма. Његови лајтмотиви представљају пунктове, језгра на које се аутор ослања као битне музичко-драмске ресурсе и музичко-психолошке сфере, али и импULSE развоја и битне карике драме, са прецизном улогом у семантичко-симболичком смислу. На основу семантичке диференцијације лајтмотива и њихове улоге кроз оперу, може се евидентирати следећа систематизација лајтмотивског система⁵⁹:

1. лајтмотив атмосфере:

- лајтмотив лепоте и животне радости у којем је садржана основна идеја дела

2. лајтмотиви стања:

- лајтмотив веселја – играчки мотив произашао директно из лајтмотива лепоте и животне радости

- лајтмотив туге

- лајтмотив конфликта

3. лајтмотив судбине као знак, симбол трагичне судбине главне јунакиње.

4. Мотив као идентификациони симбол неког лика:

- Лајтмотив Хаци-Томе

- Лајтмотив Полицаје.

Драматуршким преплитањем лајтмотива композитор у континуитету остварује музичку функцију креирања атмосфере која обавија драмски ток: тренуци играчког веселја, те животне радости и реминисценције на њу, смењују се са атмосфером туге коју генеришу стања несрећних јунака, – Коштане у првом реду, понекад тек наговештеном злослутном судбином која предвиђа трагичан крај. Лајтмотиви у *Коштани* прате, али и покрећу и усмеравају главну линију драмске радње, откривајући осећања и мисли протагониста и симболично

⁵⁹ Подела лајтмотива може се извршити и на основу интонационих обележја: на лајтхармоније и мотиве мелодијско-ритмичког типа, затим на основу употребе мотива и релевантности кроз оперу: на главне („три изразита лајт-мотивска комплекса доминирају” (Тomašević–Jovanović: 1983: 67)) и споредне (локалног типа и значаја), као и на основу њихове улоге у покретању драме: на драмски активне и драмски статичне лајтмотиве.

наговештавају будућа драмска дешавања. У одражавању кључних момената опере и наглашавања емоционалних драмско-психолошких кулминација, Коњовић се не служи полифоним једињењима мотива или пак тзв. мотивским легурама, већ у првом реду комбинованим низом лајтмотива који сликају сложеност тренутка и преносе узрочно-последичне везе догађања. Добро промишљеном „ауторском интроспекцијом” (Орлова: 1984: 165) композитор доследно реализује музичку драму, водећи рачуна о најмањим драматуршким моментима, уз трансформацију лајтмотива у зависности од сценске ситуације и тока драме. Коњовићева индивидуализација карактера ликова у првом реду креће од психологије протагонисте и његовог места у строгом патријархалном друштву и улоге у драми, у чему се може уочити директна веза са Мусоргским. Међутим, убедљиво профилисање његових протагониста не произилази само из „лајтмотивске драматургије” (Чернова, 1984: 7), већ и из убедљивих речитатива и ансамбала, затим хармоније као снажног изражајног средства у прокомпонованим деловима опере, те певачким одломцима који искључују лајтмотивске епитете. „Управо [та] разноврсност 'аспеката' доприноси откривању вишесложног унутрашњег света личности” (Друскин, 1952: 54).

Алтернацијом слика и сценских ситуација кроз оперу открива се снажан симфонијски таленат и мајсторство Петра Коњовића. Његови лајтмотиви углавном су експонирани у оркестру и у великој мери их чине превасходно хармонско изразити обрти, али и тада са упечатљивим мелодијским акцентима највише акордске линије. Он је попут осталих великих оперских композитора 19. и 20. века увидео и уважио драматуршке вредности лајтмотива и овладавши њиховим третманом, створио велику оперску форму са драмским јединством. Избегавши потенцијални шематизам и прекомерну комплексност система који би довели до засићености музике, оптеретили и нарушили њену перцепцију, Коњовић трансформисе музику и драму у реалистички емотивни доживљај. Такав музичко-драмски концепт у појашњавању специфичности природе ликова и драмског тока, та оригиналност и сложеност лајтмотивског система, води нас управо до индивидуалног система овог композитора, са њему својственим принципима и стваралачкој концепцији.

Иако чине њен битан елемент, Коњовићеви лајтмотиви не представљају основу музичке драматургије на начин као код Вагнера. Семантичка лајтмотивска језгра кроз оперу указују на његово избегавање сложене употребе лајтмотива и примене Вагнеровог екстремног система. Коњовићева суптилност и маштовитост у примени другачијег третмана лајтмотивске технике огледа се не толико у поступку лајтмотивске еволуције, колико у различитом концептуалном схватању музичко-поетске синтезе, али и идејно-естетском погледу према Истоку и композиторима националних школа, те садржајем дела битно различитим у односу на Вагнерове митолошке теме и антагонизам светла и таме. Због тога Коњовић, вероватно, употребљава лајтмотивски систем мање предвидиво од Вагнера, дискретно и мање техницистички, те самим тим и ефикасније у складу са Станковићевом темом. Попут других мајстора опере, и Коњовић је заузео одређен став према оперској уметности и естетским погледима Рихарда Вагнера. У „Звучној пластици текста” кроз Коњовићеве ставове, можемо назрети „изразито принципијелан антивагнеријански став, односно правац у сфери музичке драме... [који чине] Даргомижски, Бородин, Мусоргски, а негде на средини стоји Корсаков, ... [те] Јаначек... [и] Дебиси” (Коњовић, б. г.: 32). Условну сличност са Јаначеком налазимо у израстању лајтмотива из претходног као део универзалне музичко-драматуршке ризнице, уз Коњовићеву строгу логику драматуршко-смисаоних веза два мотива. Са Дебисијем га повезује примена лајтмотивске и интервалске симболике, оперски принцип да „треба певати само онда када је потребно” (Поповић–Млађеновић, 1997: 55–56), али и предавање протагониста судбини, с том разликом што Коњовић својим ликовима кроз лајтмотивску, понекад, болну емоционалност, удахњује живот.

Користећи лајтмотиве као ефикасно драматуршко средство, погодно његовој идејној замисли, и благо се ослањајући на вердијевске, а пре свега принципе композитора источне словенске школе – Коњовић исказује оригиналност у примени лајтмотивских образаца. Свесно избегавајући лајтмотивски систем једне *Саломе* од тридесет лајтмотива или *Прстена Нубелунга* од сто лајтмотива, он богатим лајтмотивским нијансирањима и варирањем афирмише основну идеју дела и осликава сложена душевна стања, полазећи од драматуршке тезе да се кроз оперу једна иста сценска ситуација или

идентично стање лика не може поновити. Коњовићев лајтмотивски систем од седам лајтмотива заснива се на једном језгру у чијој је лепоти и животној радости сконцентрисана основна идеја дела о пролазности живота и жала за младошћу, из којег као интонационог комплекса генерички израстају остали лајтмотиви. Коњовић је избегао потенцијалне замке система обимних размера на начин условно сличан Листовом монотематском принципу, обезвевивши снажно звучно јединство опере, упркос великом броју народних песама које би потенцијално могле довести до мозаичности.

У служби драме и музичког развоја, Коњовић лајтмотиве схвата и третира као деликатна средства – главне теме, као битне карике музичко-драматуршког развоја помоћу којих изражава идеју опере и локални драматуршки центар, кључне моменте драмске радње, користећи принцип крупног потеза, одакле се развијају нелајтмотивска симфонијска и вокално-симфонијска платна. Композитор ће тек у финалу, комбинацијом лајтмотива фатума и туге са експанзивном снагом симфонијског развијања, сигнализирати и нагласити сву тежину драмске ситуације и психолошких преживљавања, подигавши дубоким музичким изразом идеју трагичне судбине хероине скоро до бетовенских размера. На крају, скренимо пажњу и на то да од почетка опере, Коштана никада неће бити у привиду среће попут оперских јунакиња Чајковског. Она ће се у тузи, резигнацији и страдању, попут многих других хероина одрећи живота и прихватити судбину, не немо без протеста, али ипак без борбе која би донела нову интонираност музичке драматургије, а тиме и променила основну ноту Коњовићеве замисли.

5. ВОКАЛНИ ГОВОР – ЗВУЧНА ПЛАСТИКА ТЕКСТА

*Опера је стилска лабораторија људске интонације епохе,
у њој се обједињују у константном поређењу и супарништву,
при узајамном „неповерењу” ка емоционално-изражајним квалитетима
музичка и говорна интонација, као две супарничке ораторске школе.*
(Асафјев, 1976: 52)

5. 1. Теоријски постулат звучне пластике текста

Концепт интонације Асафјев образлаже као „’стање тонске напетости’, које условљава и ’вербални говор’, и ’музички говор’..., док су ’говорна и чисто музичка интонација – гране истог звучног потока” (Холопов и др., 2006: 561–562). Други руски теоретичар Л. Мазел наводи да је феномен интонације „добрио подробно осветљење и образложење... у радовима Б. В. Асафјева”, додајући у загради следећу опаску: „(мада не сасвим неспорно)” (Мазел, 1952: 12). Исти аутор наводи да „мелодија садржи, као своју неопходну основу, логички повезан низ музичких интонација – малих музичко изражајних честица..., [те] да би схватили природу мелодије, потребно је, пре свега, схватити природу музичке интонације...” (Ibid., 12); додали бисмо овде, – музичке интонације тако блиске вербалној! На сличним естетским позицијама, почев од музичке драме *Кнез од Зете*, гради свој вокални израз и Петар Коњовић. У српској музици доследно репрезентујући концепт музичког реализма, Коњовић свој вокални говор у опери *Коштане* обликује с јасном намером да вербални говор претопи у музички, и то пре свега у стилском маниру словенских националних школа, – руске и чешке. О томе сведоче и речи самог композитора: „у музичкој интерпретацији текста *Коштане* основна је карактеристика, да та интерпретација излази из музичке декламације нашег језика” (Коњовић, 1947: 110).

У расветљавању порекла овог композиционо-естетског принципа наведимо чињеницу да је током студирања у Прагу, али и приликом свог рада на положају директора Хрватског народног казалишта у Загребу, Коњовић имао прилику да се присно упозна са стилем и вокалном естетиком Мусоргског и Јаначека (*Leoš Janáček*), толико сродним његовом унутарањем стваралачком слуху и идеолошким назорима. Имајући у виду да је кроз целокупну историју музике

свака оперска реформа полазила управо од успостављања постулата односа текста и музике, не изненађује чињеница да је и Коњовић трагао у том смеру, тежећи вокалној декламацији типичној за поднебље које је својим реалистичким поступком желео да ослика.

Познато је да је у развоју руске оперске школе 19. века први комозитор који је поставио темељ реалистичком принципу формирања вокалног говора из вербалног био А. С. Даргомижски (Даргомыжский, Александр Сергеевич), с опером *Камени гост*.⁶⁰ *Реформа вокалног израза и речи* Даргомижског: „Хоћу да тон директно изрази реч. Хоћу истину!” (Даргомижски, 1922: 55) нашла је пун одјек у стваралачким афинитетима Модеста Мусоргског који Даргомижском чак посвећује једну песму, – *Успаванку Јеремушки*, са текстом посвете: „великом учитељу музичке истине”. (Ливанова: 1957: 187). Сродне стваралачке назоре и поглед на уметност двојице композитора потврђује сам Мусоргски: „...моја музика мора да буде уметничка репродукција људског говора у свим најсуптилнијим његовим нијансама; то јест, звуци људског говора, као спољни израз мисли и осећања, морају, без претеривања и усиљавања, постати истинита музика, верна или уметничка, високо уметничка. Ето то је идеал коме ја стремим.”⁶¹ (ред. Гордеева, 1955: 134). Интересантно је да ће управо ова два исказа навести и Петар Коњовић у свом чланку *Мусоргски и руска народна песма* (Коњовић, 1948: 131), препознајући у њима њему блиске и добро познате уметничке принципе, у којима се заправо огледала и његова сопствена вокална естетика и теорија „звучне пластике текста”, о којој ће још бити речи.

Високо ценећи дело Мусоргског, нарочито са акцентом на „интимном осећању руске речи и музичког израза у њој... који је звао истином” (Коњовић, 1948: 129), Коњовић још веће признање одаје Леошу Јаначеку у чијем психолошком реализму осећа „акценте изразитије чак него што их имамо у реализму Мусоргског” (Ibid., 143). Музиколог Пољакова (Полякова, Людмила Викторовна) наводи да је „почетком деведесетих година (М.М.: 19. века) Јаначек тврдио да је чешки језик „’носилац судбине чешке музике, зато што се у њему

⁶⁰ Одушевљен интеракцијом текста и музике, С. Кјуи пише: „Декламација у *Каменом госту* је врх савршенства од почетка до краја; то је кодекс, који вокални композитори треба да проучавају стално и с највећом пажњом” (ред. Гордеева, 1955: 63).

⁶¹ „Из писма М. П. М. Мусоргског Глинкиној сестри Л. И. Шестаковој од 30. јула 1868. године.”

одражава цела душа нације’.” (Полякова, 1978: 85). Иста ауторка пише даље о Јаначековом принципу „(...кратког мотива чија главна музичко-градивна ћелија – може бити интонационо блиска говорној мелодији)...”, те о његовој тежњи да „... у говору и у певању, у њиховој интонационој природи ухвати оно најбитније – психолошку искреност реализације осећања, мисли, кретања људске душе” (Ibid.: 85–86). Самом Коњовићу било је познато је и Јаначек, попут њега сâмог, био „скупљач и обрађивач фолклора...”, да је „проучавао говорне мелодије”, црпећи из богатог народног бића све „манифестације физичке и психичке, да из њих формира свој музички тон” (Коњовић, 1948: 146–147). Значајно је напоменути да је Коњовић прецизно био упућен у Јаначеков концепт *напевка*. О томе сведоче његове речи: „говорне флексије које у народном говору чује и бележи Јаначек, он (Јаначек, прим. М.М.) назива ’напевци’...”, дефинишући потом *напевак* као „мелодизовање говорене речи кад се она говори са изразом и кад је сасвим блиска томе да се фиксира артикулисаним гласовима (певањем) и тонским знацима (нотама” (Коњовић, б. г.: 34). У том смислу можемо говорити о јединственој стваралачкој тежњи ових композитора ка дубоко интимним, са свим врлинама и манама, манифестацијама, да се послужимо романтичарском синтагмом – „народне душе”: Мусоргског – руске, Јаначека – чешке/моравске и Коњовића – српске. У сваком случају, опере Мусоргског и Јаначека имале су одлучујуће важну улогу у Коњовићевој стваралачкој еволуцији, и то посебно у развоју музичког вокалног израза. За остварење Коњовићевог идеала реалистичке музичке драме Коњовићу је нужно морао поћи од особености вербалног говора – као еманације „истинитости”. У том смислу, Коњовићево „упијање и претапање” говорних народних елемената у вокалну мелодијску линију претендује и у потпуности у томе успева да народни говор и живот звуче „истинито”, најнепосредније могуће.

О стваралачким назорима и идеалима Петра Коњовића уверљиво се дознаје преко низа његових написа сакупљених у три књиге: *Личности* (1920), *Књига о музици* (1947) и *Огледи о музици* (1965). За разумевање његове вокалне естетике од највеће је, међутим, важности један необјављен, рукописни спис: реч је, заправо, о скриптама за предмет који је основао и држао на Музичкој академији после Другог светског рата – *Звучна пластика текста*. Драгоцен извор за увид у

Коњовићеву поетику чини и кореспонденција, посебно преписка са Јаначековим учеником, чешким диригентом и како га Коњовић још назива – драматургом, Здењеком Халабалом (Мосусова: 2002). Ево једног Коњовићевог виђења синтезе драме и музике у опери: „мислим да ће опера... бити стална пратиља драме доклегод загонетна ковитлања психе музичара-уметника буду тражила и налазила свој артистички израз у артикулисаној речи и њеном музикалном детерминисању кроз тон, звук, и ритам, у оквиру сценског збивања” (Коњовић: 1947: 105).

Говорећи о органској вези песничког текста са тоном као основним елементом музике, Коњовић указује на значај текста у композиционом концепту и процесу, тј. материји садржаној у њему, неопходној за развијање у „звучну пластику текста”. Појам „звучне пластике текста” композитор дефинише као „процес којим се немо, пасивно стање, у коме се песнички текст налази у својој правој (прим. М.М.: првој) фази кад се песнички текст немо чита, претвара у другој фази, када га говором оживљава, у стање живе, активне речи тако да мисаона садржина, као и сва друга уметничка својства тога текста, делује много снажније на слушаоца него што је случај са читаоцем у првој фази” (Коњовић, б. г.: 3–4). У говорној речи и тексту Коњовић осећа „безброј звучних нијанса” и препознаје садржане музичко-изражајне елементе ритма, мелодије, латентне хармоније и динамике. Даљи стваралачки поступак композитор описује у смислу диференцијације на акцентоване и неакцентоване делове текста који се „сливају у извесне ... ритмичке шеме чије је комбиновање један од најважнијих послова композитора”. У даљој изградњи звучног рељефа текста следи, према, аутору – мелодијске обликовање. Поставка композиторовог естетског канона о мелодијској висини полази од „средње линије говорне реченице чији је први тон интонативан; ту звучној пластици доминанте у скали одговара једна средња линија коју [Коњовић назива] доминантом или константом”. Спуштање те линије од константе наниже „ка релативној медијанти, а понекад... тоници”, у ретким случајевима „испод тонике” – Коњовић наводи као „пластику – логику говорне линије” (Ibid., 2–5), остајући пак неодређен према потенцијалном узлазном кретању исте линије.

Креирање вокалног говора диктирано је самом процедуром уметничке рецитације песничког текста или либрета. Начин на који то композитор остварује

је следећи: након правилне дикције – „правилног фиксирања граматичких акцената”, приступа се процесу „интонације”, где „наглашене и ненаглашене речи постају наглашени и ненаглашени делови такта”. Композиторским навођењем значаја „логичког, психолошког, емоционалног и колоритног акцента”, постаје јасан утицај експресивних интенција текста на мелодијску пластику текста. „Не форма”, – наводи Коњовић, – „него садржина песничног текста... мора да буде главни изајајни смер” у његовој обради, док „ритмичка линија добија идентичан вид са ритмичком осномом (М.М.: песничког текста) коју и композитор мора да изрази...” (Ibid., 5–27). Коњовић сматра „вокални став примарним”. За њега је вокални став „носилац фиксираних музичких елемената које смо добили звучном реализацијом самог текста”, на основу којих композитор гради „и инструменталну пратњу” (Ibid., 19). Из овако прецизно образложеног стваралачког поступка није тешко увидети композиторово изванредно познавање граматичких закона нашег језика: како књижевног, тако и народног. Интелектуалац ерудитског образовања, израженог афинитета и дара за књижевност и драмске форме, Петра Коњовића је красило и огромно позоришно знање и искуство, те његово мајсторство у либретистичком поступку и снажно развијен осећај за сценска збивања директно израстају на темељима које је још у младости почео да поставља са својим оперским првенцем – народном опером *Женидба Милошева*, а значајно надоградио током година студија у Прагу, где је имао прилике да се упозна и са најмодернијим тековинама театарске и оперске естетике.

Постулате Мусоргског и Јаначека о реалистичком психолошком изразу Коњовић прихвата у начелу као узор и путоказ, развивши до танчина теоријску поставку вокалног говора. Из заједничке уметничке базе успостављених музичко-изражајних средстава и техника, он предлаже реалистички принцип као „алат” за обраду текста у вокалним и вокално-инструменталним делима. Из тог разлога се Коњовић не може сматрати пуким подражаваоцем вокалног стила Мусоргског и Јаначека, већ као индивидуални, оригинални стваралац, следбеник сродних теоријских гледишта, али у његовом случају остварених на новом нивоу лингвистичких специфичности и правила српског језика. Ту, реалистичку линију композитор сагледава и као „изразито принципијелни антивагнеријански став, односно правац у музичкој драми” (Ibid., 32). Чување националних говорних

карактеристика у вокалном изразу он ће разрадити до детаља, – као словенску, истовремено и националну вредност стила и оперске естетике. Коначно, не можемо се а не запитати, зар Коњовићева сублимација вербалног у оперски говор не представља управо онај „минимум стилизовања” који је Милоје Милојевића препознао као „основну карактеристику реалистичке уметности” Модеста Мусоргског (Milojević, 1953: 102–103)?

Руковођен унутрашњом, дубоко увреженом тежњом ка досезању аутентично националног, Коњовић временом темељно и минуциозно успоставља сопствена правила обликовања вокалног изрази, као врло упечатљивог система вокалног говора, као особену, индивидуализовану и препознатљиву стилску одредницу свог укупног музичког језика. Скрипта *Звучна пластика текста* из које смо на претходним страницама наводили примере који илуструју композиторов стваралачки поступак, заправо представља текст за „тридесет лекција” намењених студентима Композиционог одељења Музичке академије у Београду” (Коњовић, б. г.: 1), тако да можемо претпоставити да је Коњовић претендовао да такав вокални језик буде битан елемент или једна од опција, обележја националног уметничког стила и будућих композиторских генерација. Транспоноване говора у музику у свим емоционалним нијансама, наравно не може бити у потпуности верно и фиксирано. Јасно је да ту постоји извесна произвољност која повлачи за собом слободу уметничког доживљаја речи, реченице, емоције, афекта, конфликта, смисла и значења, као и различитог схватања тонске „висине средње линије говорне реченице”, те интервалског спуштања исте „ка релативној медијанти или тоници”. Тако би један композитор реченицу започео нпр. од тона ге, а други од тона ха, један би „спуштање” ка релативној медијанти представио силазном квартном, а други, рецимо – силазном терцом. У сваком случају, изложени принцип представља, могуће је, и данас инспиративан, један од путоказа ка новим развојним етапама и преображају српске музике националног усмерења. На основу изложене теоријске платформе и следећи свој реалистички импулс у одређивању акцената и одмеравању тонских висина, – Коњовић формира вокални израз на основу лингвистичко-музичке граматике и емоционално-психолошког набоја вербалног говора, нудећи студентима и наслеђу својеврсни интонациони речник вокалног говора. Описаним

естетско-стваралачким начелима и вокалном формулом, у преношењу нијанси људског говора директно повезаних са најинтимнијим осећањима, Коњовић изражава живот у свим његовим психолошким импулсима и нијансама. Резултат је слушаочева непосредна перцепција и идентификација вокалних гласова, те не чуди недавна констатација Рашка В. Јовановића, приликом слушања опере *Селџаци* и његово довођење у везу „доследне примене... реалистички експресивне декламације... [са] „разумевањем сваке поједине отпеване речи, тако да се радња опере могла пратити без икаквих напора” (Јовановић, 2018: 35).

Иако многи аутори истичу Коњовићев реалистички принцип обликовања мелодије из говорене речи (Милојевић, 1933: 77; Цветко, 1963: 349; Перичић, 1969: 177; Мосусова, 1971: 153; Херцигоња, 1972: 7; Томашевић, 1991: 67; Николајевић, 1997: 36; Буловић, 1998: 153; Јовановић, 2018: 35) као препознатљиву особеност „квалитета сценског говора” (Томашевић, 1991: 67), његова разрада, илустрација са нагласцима, флексијама преведеним из говора у музику остала је без минуциозних анализа и погледа. Треба овде напоменути да има и оних аутора који у Коњовићевом реалистичком вокалном принципу углавном виде недостатке. Не спорећи теоријску поставку и „тежњу ка поштовању текста, ка ’истинитости’ музике више но њеној... ’лепоти’, Петар Бингулац се, на пример, пита да ли су Коњовићева вокална решења овог типа „сувише консеквентно примењена у пракси” (Бингулац, 1988: 139)? Одговор ћемо потражити и у транспозицији драмске радње опере *Коштан*, у којој уочавамо сталну смену речитативног декламационог стила са ефектном мелодиозношћу у народним песмама. Тај принцип контраста композитор реализује доследно, дакле не „сувише”, већ реалистички консеквентно. У томе се, између осталог, у Коњовићевом поступку огледају истинска дубина реалистичког израза, као и један од принципа вокалне естетике познатог западноевропског композитора антивагнеријанског става, – Клода Дебисија (*Achille-Claude Debussy*), – да у опери „треба певати само онда када је потребно” (Роровић–Младеновић, 1997: 55–56).

Апострофирајући речи Асафјева, други познати руски теоретичар Л. Мазель наводи да је „мелодија ’душа музике’,... зато што је она јасан приказ врхунског квалитета људског ’гласовног говора” (Мазель, 1952: 27). Услед присног стваралачког контакта с народним говором и његовом реализацијом у

реалистички вокални музички говор као квалитативни елемент музичке драме, Коњовић заправо реформише српску оперску вокалну декламацију у циљу пуног остварења народне, модерне опере, блиске словенском духу. При томе му је у првом плану постизање реалистичког профила музичких карактера и динамике емотивно-психолошких промена у развоју јунака. Слободни смо да приметимо да је, чини се, преоштра и неоправдана критика Николе Херцигоње који тврди да „док се код Мусоргског и Јаначека ипак истиче мелодија – носилац осећања као главни музички квалитет, Коњовић у први план ставља интонацију и ритам говорне речи...Тако мотиви”, – према мишљењу овог аутора, – „настали на основу мелодије речи не врше функције ’ћелије’ живог организма музике, него функцију делића ’музичког мозаика’”. Чини нам се да превиђајући драмску снагу Коњовићеве мелодизоване говорне речи као једне врсте изражајног квалитета, Херцигоња не узима у обзир чињеницу да када то радња захтева, у народним песмама, величанствене мелодије плене и очаравају као најмузикалнији део целокупног националног оперског стваралаштва. Херцигоња као да није био упућен у Коњовићев поетички став да „само истински уметник може и уме да осети дах и дух земље којим дише његов народ, народ у којем је он поникао” (Коњовић, 1947: 16), а Коњовићев вокални говор је управо то – израз истинског даха и духа земље, српског човека, народа, отаџбине. Произилазећи из латентног емоционалног тона говора Коњовићева вокална естетика одбацује свако мелодизирање, па и онда, ако се некоме чини да је „сувише примењена” или да „нема музички квалитет”, да је потенцијално сирова „као реч и недотерана реченица у устима сељака” (Коњовић, 1947: 48), она делује аутентично и непосредно. Коњовић је несумњиво у остварењу реалистичког израза Станковићеве драме успео у потпуности, остварајући јединственост уметничке форме и остајући доследан и уметнички искрено веран себи, идеалима националне уметности и, истовремено – сопственој стваралачкој слободи.

5. 2. Вокални говор Петра Коњовића

Речитативна декламација – као кредо Коњовићевог стваралаштва и доминантни означитељ његовог стила, завређује да јој се и овде посвети заслужена пажња. Композиторов поступак обликовања вокалне линије у зависности од емоционално-психолошког статуса ликова илустроваћемо на неколико примера.

Главна линеарна функција мелодије у тренуцима емоционалних узбуђења ликова на сцени, посебно Хаџи-Томине узнемирености, јесте конфликтни вокални израз психолошке напетости, у виду интервалског покрета прекомерне кварте или њеног еквивалента умањене квинте. Љут на сина Стојана што време проводи с Циганима, Хаџи-Тома, након хармонског обрта супротном класичном кругу функција $D^9_7 - P^6_5$, „проговара” прекомерном квартном на текст „Циганима”, и то на хармонској подлози полуумањеног четворозвука. Кроз музичку драму уопште, реч „Цигани” у вокалном говору често добија конфликтну формулу силазне прекомерне кварте (умањене квинте) са репетицијом последња два слога. Већ поређењем говорних и музичких акцената прва четири такта Хаџи-Томине деонице увиђамо њихову подударност и закључујемо да Коњовићев поступак „вајања говорне линије” подразумева да први, наглашени слог на мелодијској скали буде виши од наредних или поновљен са наредним слоговима, чиме се његов граматички нагласак верно апсорбује у вокалној деоници. Ради се о композиторовој доследној транспозицији израза вокалног говора, уз поштовање говорне логике са силазним интонацијама на крају речи. У својим монографијама посвећеним мелодији, Дејан Деспић и Л. Мазељ наводе поступно, секундно кретање као најчешћи вид мелодијског обликовања и један од најстаријих интервалских корака у историји музике; у њему се, према Деспићу, „одражавају норме и идеали одређеног доба и средине” (Деспић, 1986: 2). И Властимир Перичић у уџбенику строгог ренесансног контрапункта секунду назива „краљицом мелодије” (Перичић, 1997: 16), док Хуго Риман (Hugo Riemann) у свом речнику наводи поступно кретање као основну форму мелодијског кретања (Мазељ, 1952: 27). Природно је да се став и однос према мелодији мењао кроз историјске стилове, али у контексту Коњовићевог мелодијског фиксирања говорних интонација, секунда у складу са интонацијама обичне разговорне речи, има значајну улогу. Тако у таласастом кретању вокалног Хаџи-Томиног говора

лако увиђамо значај секундног кретања, међутим, претходно изложени теоријски постулати теорије о звучној пластици текста, – „логички, психолошки, емоционални и колоритни акценти” – објективно утичу на појаву кварталних и квинтних скокова као израза промене емоционално-психолошког стања. Приказану вокалну деоницу Хаџи-Томе можемо сврстати у очигледан пример Коњовићев „тонског оживљавања” текста либрета, са силазним интонацијама карактеристичним за упитне реченице (т. 3–4 примера), с тим што репетиција последње речи долази као резултат драмског протеста лика, прекидајући поступну силазну тенденцију вокалног говора.

На овом примеру имамо прилику да компарацијом акцената речи „дочекам” дођемо до закључка да композитор акцентује вокалну интонацију првог слога („до”) што се поклапа са говорним акцентом српског књижевног језика, али не и са врањанским дијалектом где акценат долази на другом ненаглашеном слогу шеснаестине ноте („че”). Без намере да отварамо расправу у смеру идиоматских особености, посебно ако узмемо у виду аналитички узорак оваквог типа, закључимо овде да Коњовићево вокално интонирање иде паралелно са флексијама српског говора, књижевног или неког другог, углавном онаквог каквим га је доживљавао композитор, што опет захтева посебно истраживање. Пратећа хармонска компонента мутацијом у истоимени мол доноси тамнији колорит као симболични израз психолошког стања солисте, док интензитет напетости појачава алтеровани акорд хроматског типа умањене доминанте у класичном обрту прекомерног терцквартакорда као подлога завршним упитним интонацијама. Нестабилност звука појачана је тремолирајућим лежећим фоном, али и редукованом фактуром пратње са динамичким ефектима *fp* (*p*). Понављање хаџијиног текста у вокалној деоници првог грађанина са конфликтним силазним, али и узлазним тритонусним интонацијама заправо представља потврду његових мисли, као болни ехо реалности. Психолошку напетост у континуитету рефлектује и Арсина вокална деоница, благо индивидуализирана латентним прекомерним трозвуком (a_1 -дис $_2$ -еф $_1$) на тонално нестабилном целостепеном оркестарском фону и опет са двоструком конфликтном тритонусном интонацијом. Вокалне интонације којима започиње ново питање („Зар на овај свети дан...?”) доносе врло ретку двосложну форму где након првог, метрички наглашенијег

слога еманципованог од хармонске подлоге као пролазна задржица, други слог доноси благи мелодијски нагласак компатибилан врањанском дијалекту, али пре свега у склопу логичног и емоционално-психолошког акцента нарастајуће емотивности узлазног интонативног таласа.

Пример 84 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 4/52)

H.T. *A sad ci-ga-ni-ma car-stvo do-šlo!*

H.T. *mf Pa zar ja to da do-će-kam?*

I Gr. *Arsa (H. Tomi) Piu moderato H. Toma*
Ci-ga-ni-ma carstvo došlo! Ma šta to zaboga? Zar na o-vaj

C: VII⁴ 7 D⁶ 7 II 5 D⁷

D mf dolce t⁽⁶⁾ 3 D⁴

I Gr. *fp mf dolce espress.*

CD⁽⁹⁾ III VII²

У наредном примеру, почетне уздржане вокалне интонације секунде и терце на, рекли би смо, средњем нивоу висине (тон a1), порастом психолошке напетости хероине композитор замењује болно лирским скоковима малих сексти у оба смера. Двосложне речи са говорним акцентом на првом слогу вокално су оживљене силазним скоковима чију величину интервала одређује тренутни емотивни набој (реч „видиш” – терца; текст „носе” – мала секста) или репетицијом тона. Овде, а нарочито у континуираној реплици циганског кмета можемо видети начин Коњовићевог коришћења триолске ритмичке групе као носиоца тросложних фразно-говорних јединица. У наведеном Коштанином речитативу који се развија на конфликтном акорду прекомерног трозвука мрачног колорита бе-мола, композитор од двосложне речи „како” и једносложне „ме” формира једну фразу коју ће ритмички, емоционално носити триола. Слично је са кметовљевом фразом „не чекам”, а нарочито са тросложном речју „убије” или „Коштана”. Кмет, који је у незавидном положају, под претњом да ће га „преседник убити”, одговара конфликтном интонационом формулом умањене квинте, припремљене тонално-емоционалном модулацијом у субмедијантни тоналитет (бе – фис~гес). Целостепени звук прекомерног трозвука појачава се додавањем нових дисонанци, постајући истовремено и моменат енхармонског преокрета. Интензивирајући напетост, овај акорд има симболичну улогу безнађа са разрешењем у квинтни акорд на тоници. Над њим се развија вокална реплика чији обим од велике ноне по себи казује о степену емоционалног набоја који Коњовић исказује. Ритмичка група квинтоле носилац је петосложне говорне фразе у мелодијско-емоционалном успону праћеном лиричношћу велике сексте, сада на новој емоционално-тоналној сфери еф-дорског модуса. На хармонском обрту великог доминантног нонакорда и тонике с додатом секстом Коњовић користи синкопу у вокалном говору као средство динамизма израза. На подлози тонике са додатом секстом вокална интонација тоничног тритонуса на речи „чувам” открива неугодни кметовљев осећај због насилне Коштанине удаје, коју делом и он мора да спроведе.

Пример 85 (Циганска махала, т. 6/284)

Музички нотни примерци за вокалну партию и пијано пратњу. Први примерак је у 6/4 такту, са динамичким наредбама *Piu agitato*, *sfz* и *ffz*. Други примерак је такође у 6/4 такту, са динамичким наредбама *f*, *mp* и *mf*. Нотни примерци укључују вокалне линије са српским текстом и пијано пратњу са динамичким наредбама и техничким знацима.

Вокални говор хероине у четвртој слици постаје наглашено експресиван, одређујући укупан психолошки набој слике. Коштанино психолошко стање у дубоко интимном, трагичном тренутку спознаје своје судбине праћено је не само проширењем дијапазона и високим интонацијама које се граниче са криком (у градацији: ас₂, бе₂, ха₂ и це₃; в. пример 53), већ и брзим регистарским сменама услед наглих скокова на тритонус, сексту и септиму (в. пример 35, од т. 10). Велики интервалски скокови израз су снажне напетости и болних преживљавања као део емоционалног живота лика на сцени и ефикасна интонациона енергија непомирљивих конфликтних импулса. Дуга поља тврдоумањеног звучног квалитета над којима се развија експресивна солистичка деоница са наведеним лирско-драмским интервалима, убрајају се у она, Коњовићу блиска и значајна

музичко-драматуршка средства. Истовремено, психолошке паузе у солистичкој деоници у оба примера такође остварују снажно дејство, док симфонијски третман оркестра додатно осветљава психолошко стање, осликавајући и најмање трептаје Коштанине измучене и очајне душе. Куриозитет своје врсте је да Коњовић и у оваквим тренуцима драмске тензије задржава у потпуности принцип звучне пластике текста, верно преносећи интонације говора у вокални израз. Обратимо ли пажњу на текст „испијену одбацују” (в. пример 35, т. 15–16) утврдићемо музичке нагласке на слоговима „је” прве, и „ба” друге речи, те долазимо до закључка да композитор не напушта реалистичко декламационо обликовање чак ни када солистичка деоница прелази у развијену речитативну форму. Мелодијско-ритмичка организација вокалног говора, са посебном пажњом на поретку речи, остаје нераздвојива од емоционалног тонуса вербалног говора и логике мелодијског развоја, диктирана непоколебљивом вокалном естетиком.

Већ сам почетак наредног примера након асоцираног затамњења тоналне основе пролазном асоцијацијом мутације, на варљивом хармонском обрту доноси текст „певате и играте”. Два глагола идентичне акценатске структуре композитор, међутим, третира метрички различито: у речи „певате” музички акценат је на првом слогу, док у другој речи синкопом и артикулационим нагласком преноси акценат на други слог и прави граматичку диференцијацију која доводи у питање тачност превођења говорне у музичку интонацију. Но, могуће је и да овај „искривљени интонациони превод” долази као симбол Станиног конфликтног стања, посебно ако узмемо у обзир наредни текст „а ја сама”, који открива њену различиту позицију у односу на другарице. Меланхолична вокална интонација мале сексте, те сукцесивна негација терце тонског рода на подлози молске тонике са „погрешно” додатом секстом у басу наглашавају реч „сама”, затамњујући звучно-психолошки колорит. У вишем оркестарском регистру израста инструментална антиципација будућег лајтмотива фатума, мелодијско-ритмички суштинска за његово формирање. Триолски ритам вокалних интонација (т. 5 примера) не представља само техничко решење тросложне речи („никога”) или фразе („у кући”), већ изражајно омогућава слободан музички развој, без шематских конструкција, изнад свега, – близак вербалном говору. Психолошки и емоционални акценат вокалну интонацију на текст „сама” потцртавају силазна чиста квинта као „тоника”, а можда и тон „испод тонике” у односу на „средњу линију” звучне пластике, – „доминанту или константу”. Истовремено, вокални

амбитус досеже до интервала ноне, а музички дијатонски ток лако прелази у паралелни де-мол као нову емоционалну сферу, на Коњовићу типичан начин, преко тонике циљног тоналитета. Текст „мајка” Коњовић ће нагласити конфликтном тритонусном вокалном интонацијом која означава брижност, док ће реч „бата” нагласити хармонским изражајним средством вишег степена, – тврдоумањеним четворозвуком доминантине доминанте, интерполираног између два акорда молске доминанте, као асоцијација на иступање у доминантну сферу. Пример завршава ритмичким групама квинтоле и триоле као драгоценим средствима реалистичке вокалне декламације и музичким акцентом на првим слоговима, чак са његовим пунктирањем у триоли као средство динамизације израза. Ради се о речи „долази” где би према врањанском дијалекту опет акценат био на средњем слогу. Хармонска вертикала читава акорд DD^7 у изражајно-динамичком крешенду, који добија гудачки тремоло као додатни елемент драматике и акордску нону као колористичко обележје, налазећи функционално разрешење у наредни акорд D^7 .

Пример 86 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 3/21)

The image shows two systems of musical notation. The first system is for the vocal part 'Stana' and piano accompaniment. The vocal line is in 3/4 time, starting with a quarter rest followed by a half note 'vi', a quarter note 'sve', and a quarter note 'pe'. The piano accompaniment features a treble and bass clef with chords and moving lines. Below the piano part, the harmonic analysis is given as: F: T — VI⁶ II^{b5} D⁷ VI.

The second system is for the vocal part 'St.' and piano accompaniment. The vocal line starts with a quarter rest followed by a half note 'a', a quarter note 'ja', and a quarter note 'sa'. The piano accompaniment includes dynamic markings like *pp* and *molto espress.* Below the piano part, the harmonic analysis is given as: S — t — D⁷.

St. *ni - gde ni - ko - ga u ku - ci ne - ma! Ni*

II 6 D7 d: VI t D 2

St. *o - ca ni maj - ke. O - tac be - san a Ba -*

D² II 5 t VI⁷ d II_{LDM}

St. *ta, on ni - ka - ko i ne do - ta - zi.*

d⁷ 6-5 II⁷ DD⁷ 9

Поред доследно примењене силабичности коју диктира вербални говор, у складу са говорним нагласцима, – последња два слога мелодијског завршетка сваке речи су на унисону или у силазном интервалском покрету. Осим акценатске подударности говорне и музичке интонације, Коњовићеву звучну пластику текста одређује и смисаони, емоционално-психолошки подтекст. Вокално наглашавање психолошких црта ликова огледа се у манифестацији конфликта у интервалском облику прекомерне кварте или умањене квинте, која потцртава и социјалну разлику Цигана у грађанског друштву Враћа, док интервал сексте добија сразмерно честу, али, ако не и доследну асоцијацију меланхолије, онда лиричности свакако. Интонационост, посебно „спуштање од константе ка тоници” добија различиту интервалску одређеност која зависи од сценске ситуације и драмско-психолошког стања ликова. У Коњовићевој музичко-емоционалној сублимацији вербалног говора повећање интервалских скокова и амбитуса речитативне фразе директно је повезано са повишењем емоционалног набоја и психолошког стања јунака. Интересанто је да у релативно скромној улози ванакордских тонова вокалних деоница које се углавном састоје из акордских тонова вертикале налазимо сличност између Коњовића и Мусоргског с једне и – Рихарда Вагнера с друге стране. Наравно, без преекспонираности хроматизације и без тенденције урушавања тоналитета. Коњовић у ритму види „најважнији елемент који даје мотиву виталитет, а који је изражен покретљивошћу музичке мисли тим што настаје израз и подела музичког акцента” (Коњовић, 1947: 27–28) и зато триоле и квинтоле, али и дуоле и квартоле имају важну улогу у природном преношењу норматива прозног говора у вокални. Упоредимо ли наведене закључке са „стилским обележјима музичког реализма” које наводи Војислав Вучковић, утврдићемо недвосмислено поклапање и у „зависности мелодије од линије текста”, „мелодијских интервала од садржине радње или текста”, „избора тоналитета и положаја гласа од драмске ситуације или психолошке радње”, те „зависност хармонског склопа од структуре мелодије..., драмске ситуације или психолошке радње” (Вучковић, 1955: 135). Осим тога, Коњовићев однос према мелодији и њена стилска еволуција у *Коштани* поклапа се са савременим тенденцијама 20. века, али не због модернистичке новине у негацији традиционалне мелодије и мелодијског мишљења, већ због композиторовог

афинитета и тежње за стварањем логичног мелодијског писма, блиског вербалном говору, у циљу реалистичности израза, где у појединим моментима досеже и елементе експресионистичког говора. У сваком случају, Коњовићева *Коштана* представља почетак новог, самосталног пута у српској оперској музици са оправданим циљем и задатком стварања велике народне опере, са сугестивним вокалним писмом у којем се огледају природност декламације, јасноћа и разговетност изговореног и проосећаног текста.

6. УМЕТНИЧКА СТИЛИЗАЦИЈА *ВЕЛИКЕ ЧОЧЕЧКЕ ИГРЕ*

Није довољно само експоновати мотив из сељачке, народне музике; проблем је у том докле додацује разрађивање свих латентних снага у њему, а да се увек очува органска целина.
(Коњовић, 1947: 29)

6. 1. Национална оријентација Петра Коњовића

Проблем развоја српске уметничке музике посебно је актуелизован почетком 20. века када различите генерације наших композитора постављају себи за циљ културни развој и укључивање националне музике у савремене токове европског, али и музичког наслеђа националних школа 19. и 20. века. У том смислу, поред Корнелија Станковића – „оснивача српске музике” (Коњовић, 1947: 70–80), незаобилазна је улога и значај родоначелника српске националне музичке школе – Стевана Стојановића Мокрањца, чији уметнички рад Коњовић оцењује као „једну од најчвршћих полуга у ланцу те еволуције” (Коњовић, 1947: 84). За инспирацију и примарну основу уметничког дела Мокрањац узима елементе из бескрајних фолклорних ресурса, „непатворене елементе наше пучке музике” на којима гради архитектонику својих дела са доследним ”циљем: проналажења и утврђивања онога што је типично у нашој народној музици” (Коњовић, 1947: 85). У народним изворима Мокрањац налази специфичну енергију новог, свежег и ефектног израза и остварује изразите обрасце „специфично наше” националне уметности, поставши тако узор потоњим стваралачким генерацијама, све до данашњих дана.

У новој фази српске уметничке музике Петар Коњовић (1883–1970) кроз неговање тих специфичних особености и одлике „саживљености с фолклором” (Коњовић, 1947: 26) наставља развојну линију националне музике, продубљујући је модернијим композиционо-техничким средствима, али задржавајући народни дух, ту националну нит и оријентацију коју рефлектује скоро сваки сегмент његовог стваралаштва. Иако у фолклорним елементима налази „изражајну вредност... [и] ’расплодну снагу’...”, Коњовић, попут Мокрањца, задржава објективан критички однос при њиховом избору, избегавајући скретање ка

„такозваном декоративном и патетичном национализму”. За њега фолклор „има важности само уколико је чист, уколико је задржао неизопачене вредности својих музикалних особина, које су настале негде у патријархалној примитивности, ... као психолошка манифестација чврсто уграђене једноставности човека из пука”. Даље Коњовић инсистира „да се утврди психолошка база и формална вредност фолклорног мотива... који настаје и долази без утицаја утврђених формалних закона музичке синтаксе и граматике, из ... неодређеног и неодредивог извора, а садржи у себи способност... да, оплодивши инспирацију, постане елементом ширег тонског моделовања и уобличавања”. Коњовићеву сличност са руском Петорицом, али и Стравинским и Бартоком откривамо у композиторовом схватању фолклора где „налази елементе сродне идејама и врењима у сопственој инвенцији”, спознаји и уметничкој стилизацији „непознатих и чудесно лепих пучких песама” (Коњовић, 1947: 23–53) и на вишем стваралачком нивоу, – инспирацији, односно „оплодни сопствене инвенције, музичког говора њиховим утицајем” (Деспих, 2002: 264). У том смислу Коњовић попут Мусоргског „фиксира народни дух” (Коњовић, 1947: 29) чинећи величанствени корак напред у уметничком задатку стварања и развоја „наше уметности”. Према речима аутора *Коштана*, „то није ни преношење мотива, ни имитација, него ту израз и облик народне музике постају композитору рођени, такорећи матерински језик” (Коњовић, 1947: 41) и неодвојиви део његовог индивидуалног музичког говора, препознатљиво нашег – српског.

6. 2. Музичко-драмска композиција *Велике чочечке игре*

О делу стваралачког процеса на најзначајнијем остварењу из свог опуса, музичкој драми *Коштана* (1931) сведочи сам композитор: „да је балкански јужнославенски фолклор способан да даде не само егзотику него и снажне и карактеристичне елементе чистом музичком, општим уметничким схватањима приступачном изразу, то треба да посведочи моја *Коштана*” (Коњовић, 1947: 109). Као новину у односу на претходне две опере, Коњовић сада локални колорит и народни амбијент опере употпуњује увођењем „балетског призора” (Перичић, 1969: 180), са низом народних песама и игара, – чочека као једног од традиционалних плесова јужне Србије и дела нашег музичког фолклора. У складу

са својим добро познатим схватањем музичког дела и потребом да га прерађује „све дотле док није уверен да је дело добило ону јасноћу какву упорно тражи идеја и основа из које је потекло” (Коњовић: 1947: 110) Коњовић ће у новој верзији *Коштане* (1940), на коју се односи наш рад, *Велику чочечку игру* преместити са почетка четврте на завршетак друге слике и извршити детаљан драматуршки увид и редакцију. Бавећи се „новом обрадом *Коштане*” Бингулац у *Великој чочечкој игри* „уз балет и певање хора”, примећује „једну целу паралелну радњу” коју композитор „саопштава... говором, узвиком, ускликом” чиме је Коњовић „у жељи да још јаче и још снажнијим средствима заостри драму – што чочечкој игри и песми, тако моћној, успелој и полетној музици, није било потребно – нагомилао и сувише изражајних средстава, која једна другим сметају место да помажу”. Међутим, иако се Бингулац у даљем тексту делимично ограђује наводећи да „можда добра режија и добра игра могу ову опасност да отклоне: али опасност сигурно постоји” (Бингулац, 1988: 127), он очигледно превиђа да се управо у таквом третману музичке драме и сцене огледа Коњовићев реалистички однос према музичкој драми. Музичко-драмским рељефом *Велике чочечке игре* успешно је остварена композиторова интенција у складу са оперском естетиком непрекидног, континуираног драмског тока, која поред мелодизације народног говора чини Коњовићев драмски идеал. Један од поступака којим наш класик то постиже јесте поменута „паралелна радња”, не дво-, већ вишеслојност сцене коју може постићи и њоме управљати, можемо то сада након детаљне анализе *Велике чочечке игре* слободно рећи, – само мајстор сцене и композиције, његова генијална, доследно реалистичка музичко-драматуршка рука. Зато апсолутно не постоји „неспоразум онога што се хтело рећи и онога што се рекло” (Коњовић: 1947: 111).

Велика чочечка игра позиционирана је као финална, ефектна кулминација друге слике и доноси снажан контраст претходном расположењу изазваном жалобном оријенталном песмом *Була млада*, али и штимунгу с почетка треће слике када се Стојан буди („Зора! Дан већ! Нећу ја дан! Њу! Уста њена хоћу”); хармонски ток усложњава се овде с циљем експресивне градиције и интензивирања музичко-драмског тока. *Велика чочечка игра* као интегрални музичко-драмски део опере састоји се из једне солистичке и чак осам

инструменталних и хорских народних песама и игара као логично повезаних нумера, али и драмски функционализованих вокалних наступа – нијанси обичног говора и речитатива који употпуњују оперску текстуру као други слој сложеног музичко-драмског тока.

У писму свом чешком пријатељу Халабали, Коњовић наводи да се „фразирање и цео ритам Велике чочечке игре изводи стакато у свим инструментима” (Мосусова, 2002: 70), вероватно због јасније артикулације музичких мотива у брзом темпу. Тако већ сâм почетак *Велике чочечке игре* промовише ритам као основни стимулус музичког тока који води ка низу фолклорних мелодијских релација у прецизно осмишљеном редоследу. У складу са композиторовим драматуршким принципом непрекидног развоја радње, док магична музика и игра чочека покрећу душевна превирања јунака на сцени, – пре свега Миткета, у другом музичко-сценском слоју Магда и Марко одвлаче Хаци-Томину пажњу од „Коштане и чочека”. У моменту када Митке, такође у парланду затражи од чочека „Бешње, још бешње” извођење, долази до снажне динамизације звука: оркестарски корпус бива појачан клавиром и гудачима, те ново излагање теме поред флаута доноси сада најистакнутије прве виолине и највиша мелодијска линија клавира. Врсан оперски композитор, Петар Коњовић је врло добро знао да би солистички речитативи били сувишни и покварили свеукупни музички израз сценског тренутка празничног амбијента – доминантне музике која слави живот.

6. 3. Уметничка стилизација *Велике чочечке игре*

Велика чочечка игра стилизована из певачких, инструменталних и играчких нумера ”сложених у праву симфонијску поему” (Mosusova, 1971: 163) представља сугестивну звучну народну слику са снажном националном оријентацијом. Слика почиње ударачким корпусом са улогом потцртавања карактеристичног ритма променљивих метричких подела које саме по себи исијавају фолклорни израз: 3+4+6+2/8 (у свеукупном збиру 15/8!). Бујност ритмичке пулсације у јасно израженом променљивом метру и дијатонско писмо са истакнутом улогом главних ступњева, а од споредних – III ступња у улози доминантне функције, чине тек стабилне архитектонске стубове широког симетричног развоја. Пасторална чочечка представа оркестра тројног састава (а

tre) započinje vrlo diskretnim nastupom timpana, kojima se na četiri takta razmaka pridružuju predstavnici instrumentalne grupe udarački: daire, mali doboš i na kraju veliki bubanj u svojevrsnoj instrumentalnoj i izražajnoj gradaciji. Značajni akcenti udarački sa sinkopiranim ritmom u taktu 6/8 daju snažan energetski potencijal i stabilan muzički uvod – zvučnu površinu za početak plesa, u početku samo muških igrača. Sledi ekspozicija „teme Velike čochčke igre” kako je naziva češki dirigent Zdeňek Halaaba (Mocusova, 2002: 68), поверене дрвеним дувачима са флаутама као носиоцима највише оркестарске мелодијске линије. Заправо се ради о тематизму песме *Донеси, море Море* која ће уследити у хорском извођењу као једна у низу нумера *Велике чоччке игре*.

Пример 87 (*Велика чоччка игра*, т. 6/156)

VELIKA ČOČEČKA IGRA

(Igrači, muški, počinju ples, udarajući, dogama ritam; Magda, da bi pogostila a malo i odvrtila pažnju Hadži-Tominu od Koštane i čočeka, obilazi oko njega, umiljavajući mu se i pozivajući ga da uđe, kao gosta, za čas u kuću.)

Allegro moderato assai

The musical score is divided into several systems. The first system shows the percussion part with a bass clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It includes dynamic markings like *p* and *con Tamb.*, and a rehearsal mark **157A**. The second system continues the percussion part with *con Tamb. picc.* and *con Gr. Cassa*, and a rehearsal mark **B**. The third system is for the piano, with a treble clef and the same key signature. It includes the instruction *Piu vivo Fl.Ob.Cl.* and dynamic markings *fz* and *p*. The lyrics for this system are: "Magda: Gazda, mili, u kuću da mi". The fourth system continues the piano part with the lyrics: "Magda: u - deš, prag da mi predeš, na Uskrs slatki ga - zdo, na sveti ovaj". The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Magda: dan, da te pozdravim! H.Toma:(dobre volje) Hoću, Magda, hoću!

T D⁷ T D⁷ T D⁷ T D⁷ T D⁷ T D⁷ T

Marko: (uslužno) Ovo je sve tvoje! Gazdo, ama i ja, je-danput, ko gosta tebe,

VII² D⁹T D⁹T D⁹ T D² T III⁶ T III⁶

Marko: gazdo, da dočekam! H. Toma: Hoću Marko, hoću! (H. Toma, Magda, Marko i još neki uđu u kuću) Mitke: (podbada igračice)

T D⁹ T D² T III⁶ T III⁶ T D⁹ T

Mitke: Bešnje još bešnje! (Čočeci zaokružuju Mitku svojim plesom. Košana se međutim odvojila kao da nekoga traži, samoću možda.)

S T⁶⁻⁵ VI⁷ D⁷ T D⁴ DD⁷ S T⁶⁻⁵ VI⁷ D⁷ T

Veoma važno izražajno sredstvo u oblikovaњу muzičkog toka *Koštane* predstavljaju horске тачке које неспорно садрже црту, благи карактер статичности, али начин њихове употребе у смислу логичне последице драмског тока, чврста утканост у радњу као нераздвојиви део једног слоја сценског дешавања, те њихов утицај на реакцију старих хаџија, али и других протагониста, – осветљавају њихов драмски активан статус (!). Мада су и за Коњовића хорски наступи прилика за манифестовање гласа колектива – народа, они овде – за

разлику од опера Мусоргског, где су у функцији експонирања и развијања социјалних сукоба – пре свега имају функцију драматуршког оквира за приказ раздраганог веселја на ускршњи дан; поред илустративне улоге у потцртавању локалног колорита, хорске песме праћене игром овде су такође активни учесници у развоју драматуршког тока.

На песму о женској лепоти, – *Миткину Ташу*, садржајно логично надовезује се нова песма о женској лепоти, – *Донеси, море Маре* („Миткина Таша, лепотиња наша” замењена је са „Марико..., ох пусто, убаво”) као реприза првог, главног материјала теме *Велике чочечке игре*, сада у вокалном извођењу са оркестарском пратњом, чиме форма, слично као у обрасцима ронда, добија уравнотеженост и заокружење. И док је Ташина лепота у претходној песми тек поменута као симбол лепоте врањског девојачког кола и Миткетовог емотивног света, централна тема песме *Донеси, море Маре* је љубав, изливена, исказана кроз песнички облик непосредног, директног обраћања „убавој Марики, Мари”, као излив љубавног осећања, чежње и страсти за њом. У основи текста садржана је љубавна жеља поетског субјекта да се већ очаран и опијен Марикином лепотом, „опије ракијом и преспије на њене русе косе”. У лирском тексту као носиоцу ведрога љубавног расположења, Мосусова види „бисер ове сцене... који је сачинио композитор на бази народне поезије”. Иста ауторка наводи да „то је, по речима Коњовића, психолошка сурадња између непознатог народног ствараоца и композитора” (Mosusova, 1971: 163). Заправо, ради се о народној песми из Штипа, с којом се Коњовић упознао у збирци Владимира Ђорђевића под редним бројем 114: *Мариче, дилбер, убаво, Маре*. Компарацијом изворног текстуалног записа народне песме и коначне Коњовићеве варијанте утврдићемо измене којима композитор народну песничку творевину моделује и ваја творећи сопствену верзију.⁶²

⁶² Строфе су означене римским бројевима, док скраћеница СММ (ЈС) означава назив Ђорђевићеве збирке: Српске народне мелодије (јужна Србија).

СНМ (ЈС) бр. 114

I: Мариче, дилбер, убаво, Маре,
А што си толко убаво,
II: А што си толко убаво, Маре,
Како на шише даното?
III: Шише је п'лно ракија, Маре,
Ја, дај ми, да се напијам,
IV: Да пијам, да се опијам, Маре,
На скути да ти преспијам,
V: На скути да ти преспијам, Маре,
На пембелија пешкирче,
VI: На бела фета, везена, Маре,
Под руса коса на сенка.

Велика чочечка игра

I: Марико мори, Маре,
оx пусто, убаво,
II: што си ми, море, Маре!
ој толко убаво
III: Донеси, море Маре,
те љуте ракије
IV: Да пијем, море Маре,
дај, да се опијем
V: крај тебе, море Маре!
Ој дај да преспијем,
VI: на твоје русе косе,
ој, дај да заспијем!

Увидом у наведене варијанте текста уочавамо да је Коњовић сачувао форму дистиха од шест строфа, док у променљиви стиховни образац оригиналног записа од 10+8 уноси интервенције, преображавајући га у 7+6, својеврсни несиметрични тринаестерац. Очигледна темељна прерада оригиналног записа одаје општи утисак недвосмислено јасно испољеног композиторовог истанчаног осећаја и смисла за поезију. Извршена корекција свих стихова изворног записа указује на поступак темељне прераде којом Коњовић задржава смисао изворног текста анонимног народног песника, али му подарује нову, концизнију стиховну форму, по осећају композитора –прикладнију за музичко обликовање. У изворном народном тексту Коњовићу очигледно нису одговарали други стих друге строфе (Како на шише даното), други стих четврте (На скути да ти преспијам) и први стих шесте строфе (На бела фета, везена, Маре), као и цела трећа (Шише је п'лно ракија, Маре, Ја, дај ми, да се напијам) и пета строфа (На скути да ти преспијам, Маре, На пембелија пешкирче) те их као недовољно поетичне изоставља, што се, у контексту Коњовићеве жеље да песма у опери буде љупко љубавна – чини апсолутно оправданим. Поступак изостављања Коњовић даље спроводи на појединим речима и читавим деловима стихова, док поједине речи и делове стихова задржава као асоцијативну обједињујућу спону разрађујући их у

комбинацији са сопственим текстом. У изворном тексту народни анонимус садржај строфа спаја понављањем текста или дела текста другог стиха претходне строфе у наредној (сем пете и шесте), принцип који Коњовић напушта, спроводећи једну врсту текстуалног сажимања, које компензује минималним уношењем властитог, садржајно блиског текста, уметнички драгоценог, срачунатог на непосреднији и ефектнији израз и логичнију, динамичнију линију казивања. Међутим и наведени Коњовићев концепт поетске конструкције обезбеђује логичан и оптималан след строфа. Коњовићева далекосежна измена народног записа иницирала је примену додатих текстуалних фраза у виду упева „мори” (само у првој строфи) и „море” попут Мокрањца у *Једанаестој руковети* и запева „ох” (само у првој строфи) и „ој” с циљем метричког кројења жељене версификације. Логика, прецизније рецимо правило, којим се Коњовић руководи у стиховној конструкцији садржана је у начелу да издвајањем претпоследње речи сваког првог стиха, сем у шестој строфи (реч „убаво” у првој и другој, „ракија” у трећој, „опијам” у четвртој и „преспијам” у петој строфи), – наш класик гради строфичне конструкције, са позицијом те речи као последње у строфи. Само шесту строфу гради задржавањем сегмента изворног текста другог стиха, – у народу устаљеног епитета „руса коса”, његовим развијањем и обрадом у смислу проширења, све до изградње строфичне контуре 7+6.

Описани третман рада с текстом управо одговара, води до теоријских запажања Сабо, која позивајући се на рад Л. Кубе, наводи да се текстуално „уметање може сматрати еквивалентним проширењу мотива” и да мотивске развојне „потенцијале може носити и део стиха”, односно да „у поступку обликовања мелострофе текст има исту ону улогу коју у... музици има мотив” (Сабо, 1997: 40–41). Коњовићеве измене текста захватају и минималне интервенције на појединим речима текста које се у складу са врањанским говором и дијалектом очекују, обзиром да је изворни текст македонски: „пијам” у „пијем”, „опијам” у „опијем”, „преспијам” у „преспијем”, чак сежу и до промене имена лепе девојке (о) којој се пева: „Мариче” у „Марико”, са циљем да поетско-музички квалитет песме буде адекватнији, ближи српском, тј. врањском говору. Из истог разлога, врстан песник, колико и композитор, добро примећује да стиховна али и певана форма захтева задржавање обраћања Мари као лајтмотив

на крају сваког првог стиха, сем у последњој строфи. За завршни стих своје песме „дај да заспијем”, као и укрштену риму последње три строфе: опијем–преспијем–заспијем, композитор је, вероватно, узор пронашао у делу ефектног завршетка друге песме из Ђорђевићеве збирке, – бр. 328 из Овчег Поља:

Финџанот полн со ракија?

Дај ми го да се напијам,

Да пијам да се (ј)опијам

На skutот да ти заспијам...

Текстуални мотив „љуте ракије” у Ђорђевићевој збирци помиње се у песмама бр. 122 из Овчег Поља и за узор нарочито индикативно у бр. 55 из Велеса: *Ајде, на сред село*, чију варијанту са Косова Мокрањац обрађује у *Осмој руковети (Џанум на сред село)*, а и Коњовић у потоњем току опере (*Море на сред село*):

За тебе има љута рађија да пијеш,

Да се опијеш,

Да пијеш, лудо, да се опијеш, на skutот

Да ни заспијеш...

Након спроведене компарације долазимо до закључка да је Коњовићев текст ванредан продукт сусрета националног композитора са народним текстом. Међутим, овде је народни текст послужио Коњовићу тек као ослонац, својеврсни модел, полазна основа за његово властито поетско и уметничко уобличавање, сусретање изворног са креативним у поступку уметничке сублимације и доживљаја једног истински аутентичног ствараоца националне оријентације. Наредно питање односи се на степен националног идентитета: да ли је народни дух у Коњовићевој верзији мање изражен, уочљив? Претходно смо поменули да је у уметничкој стилизацији изворног текстуалног записа песме композитор свакако направио велики корак напред. Но корак напред од сирове примитиве нипошто не значи напуштање психолошког корена српског народа, нарочито код врсног познаваоца нашег етномузиколошког блага и народног духа. Можемо чак доћи до закључка да Коњовић, користећи принцип убедљиве редукције и сажимања текстуалног материјала, уз задржавање епифоричног понављања речи залази дубље у примитиву, у свет магичног, обредног обраћања из заборављених фолклорних слојева. Резултат који аутор добија у конкретном случају, а са њим и

стваралачко наслеђе и национална историја музике јесте верзија текста песме из чијег сваког стиха искрсава, провејава аутентични израз јужњачке српске душе, што још више импресионира ако узмемо у обзир да је Коњовић рођењем Војвођанин, а идејно, рекли бисмо, Југословен и космополита. Свакако треба одати признање за ове далокосежне измене народног записа које су резултирале овим правим дитирамбом – одом опијеног љубавног заноса. Целина доживљаја, имагинације Коњовићеве верзије песме неупоредиво је логичнија, јаснија.

Коренита прерада текста Ђорђевићевог мелографског записа народне песме бр. 114 одвела је Коњовића у потпуно одбацивање оригиналне мелодије као неодговарајуће за жељени израз и штимунг. За стварање опште атмосфере веселе песме, налик једноставним хорским напитницама као једне од „особености српске хорске музике” (Маринковић, 1997: 139) и жанра којем је својим *Дитирамбом* композитор већ допринео, – није погодовао молски род изворног напева. Погодан израз за своју текстуалну верзију Коњовић налази у природној дурској лествици, медијуму петогласног мешовитог хора са широком распеваном мелодијом у сопрану, која упечатљиво изражава емоционални тонус поетског субјекта, оживљавајући атмосферу и расположење које диктира садржај текста. Постигнуто формално јединство макроформе огледа се у мотивском фактору препознатљивог сигналног осмотактног увода, са снажном фолклорном ритмиком променљивих метричких подела ($3+4+6+2/8 = 15/8$), али и мелодијско-рељефних мотива с почетка *Велике чочечке игре*, те тоналном фактору „неприпремљеног” Е-дура као основног тоналитета песме. Форма песме концептуализована је класично пропорционално тако да прве две строфе чине две реченице увода у унисону басових вокала и тимпана (осам тактова), трећа и четврта строфа (а) чине поновљену реченицу (осам тактова), док последње две строфе (б) чине период (осам тактова). Мелодијски лук треће и четврте строфе, пун животног полета, полази поступно од доминанте ка тоници са обигравањем око основног тона. Сугестивни квартни интервал мелодијске формуле хармонски утемељује главне ступњеве доминанте и тонике са благо наглашеном улогом III ступња. У петој строфи развојна линија сопрана полази од понављања VI ступња хармонизованог субдоминантном функцијом, те након уливања сугестивног квартног интервала V–I у каденцијално обигравање (као у делу а) завршава каденцом пете строфе: D^6_4-

DD⁷ где композитор завршни мелодијски тон I ступња схвата као септиму алтерованог акорда. Шесту строфу чини периодично понављање реченице са аутентичном каденцом. Описана мелодија и препознатљиви пулсирајући осмински ритам са синкопом другог двотакта и метар 15/8, упућују на исти мелодијско-ритмички образац теме *Велике чочечке игре*, те постаје очигледно да је Коњовић једну тему произвео из друге. Редослед њиховог настанка композитор није открио, нити се било ко бавио овим проблемом, те постављамо питање да ли је композитор, откривши народно благо у Ђорђевићевој збирци, заједно са другим песмама, осмислио најпре песму *Донеси, море Маре*, а да тема којом почиње *Велика чочечка игра* представља њену инструменталну варијанту? Потврдни одговор добија на тежини уколико узмемо у обзир складност односа текста и музике у Коњовићевој песми, који би се тешко успоставио да је мелодија настала пре текста, мада скоро равноправно остаје и друга могућност уобличавања текста на основу постојеће мелодије.

Од енергичног уводног унисона Коњовић песму гради и подиже до нивоа оде радости, лепоти и љубави, попут дамара срца у блиставо-љупким мелодијско-ритмичким ударима. Руковођен изванредним познавањем граматике изворне народне материје, композитор испреда живописно звучно ткање, – мелодијско-ритмичко-семантичко језгро које препознајемо у главној теми *Велике чочечке игре* и лајтмотиву весеља, што потврђује хипотезу о главном лајтмотивском језгру животне радости из којег настаје цела опера. Коњовић мелодију упушно остварује у духу сасвим блиском фолклору. Уређујући мелодијску материју дијатонски, тонално прецизно, условљавајући на изванредан начин хармонску обраду, уз нераздвојиву блискост са националним фолклорним мелосом тешко да бисмо могли да је разликујемо од изворног фолклора! Коњовићева песма садржи мелодијске линије и преливе народног мелоса готово у свим гласовима и скоро је немогуће одвојити је од осталих напева богате фолклорне ризнице. И данас, да не постоје музиколошки извори, тешко да би било ко могао да поверује да мелодија песме није изворна. Поетски исказ и експресија су јединствени, непоновљиви, они плене и освајају, као и Коњовићев, сличан некада Мокрањчевом: „смисао за лепоту мелодијске линије” (Маринковић, 2014: 122). Заносна мајестетичност ведрих игара и песама резултираће Хаџи-Томиним одушевљењем и позивом

учесника veselja da sa pesmom nastave u његовој кући, oдакле ће драмски развој кренути интензивнијим током.

Пример 88 (Велика чочечка игра, т. 8/I₁)

Piu animato
Bassi

Ma-ri-ko mo-ri, Ma-re, oh pusto, u - ba-vo, što si mi, mo-re, Ma-re oj tolko u - ba-vo!

Timp.

E: T

PRESTO

f Do - ne-si, mo-re Ma-re, te lju - te ra - ki - je da pi-jem, mo-re Ma-re,

f Do - ne-si, mo-re Ma-re, te lju - te ra - ki - je da pi-jem, mo-re Ma-re,

ff ben marc.

PRESTO

ff ben marc.

D² $\frac{4}{3}$ T III⁶ T III⁶ T D⁷ $\frac{7}{6}$ 7 T D² $\frac{4}{3}$ T III⁶ T III⁶

daj, da se o - pi - jem kraj te - be, mo - re Ma-re! Oj, daj da pre - spi - jem,

daj, da se o - pi - jem kraj te - be, mo - re Ma-re! Oj, daj da pre - spi - jem,

ff ben marc.

T D⁷ $\frac{7}{6}$ (9) 7 T S T $\frac{6}{5}$ D⁷ T D⁶ DD⁷

(skoči pre toga sa sedišta)
H. Toma: (parlando) *Mar* ————— *ko!*

S. *na Tvo-je ru-se ko-se, oj, daj da za-spi-jem!*

A. *na Tvo-je ru-se ko-se, oj, daj da za-spi-jem!*

T. *na Tvo-je ru-se ko-se, oj, daj da za-spi-jem!* *p Ten.* *Oj de-voj-ko*

B. *na Tvo-je ru-se ko-se, oj, daj da za-spi-jem!* *p* *Oj de-voj-ko*

(8)

S T D T D

6-5-3 10-9-10

Празнично весеље и драмски занос јунака на сцени диктирани мелодичним инструменталом и експанзијом ритмичких удара доводе до хорске нумере *Фатише коло*. Ради се о песми *Живкова Таша* из Коњовићеве збирке *Сто југословенских народних песама – Моја земља*, а конкретан избор логично произилази из, не само веселог, играчког карактера песме која и садржајно у тексту потенцира игру, већ самог порекла песме са извора врањанског поднебља, чиме локални колорит добија адекватну звучну илустрацију. Ритмичке промене које Коњовић, у односу на наведени извор уноси у *Фатише коло*, недвосмислено указују на Мокрањчевски узор „брушења до највишег сјаја” (Маринковић, 2014: 129). Ради се о инсистирању на снажним акцентима којима композитор потенцира снагу и полетност „магичне” игре, фиксирању доследног мешовитог такта 5/8+4/8 које проузрокује ритмичко скраћење последњих тонова четворотактних реченица у циљу јасније артикулације, као и увођењу секунде волте због ефектног завршетка у високом сопранском регистру. Тоналност Ге-дура из оригиналне песме *Живкове Таше* Коњовић замењује светлијим А-дуром као субдоминантном сфером основног тоналитета *Велике чочечке игре*, са хармонским изменама у смислу општег дијатонског поједностављења без иједног алтерованог акорда. Сада је први одсек песме тонално чврсто централизован у А-дуру, без најаве

осциловања ка паралели коју налазимо у *Живковој Таши*, док на самом почетку другог одсека модално асоцијативни хармонски обрт споредних ступњева III–VI „фолклорно лако” пребацује тонално тежиште у паралелни мол са јасном плагалном, а затим и потпуно аутентичном каденцом. Хармонско варирање клавирске пратње коресподентне песме из *Моје земље*, композитор је, вероватно, извршио с циљем остварења блискије народне хармонизације, реинтонирања стила народне музике, сада хорског медијума као аутентичног представника врањанских извођача песама тог доба.⁶³ У мелодију песме Коњовић готово да није зашао, осим интервалског скока V–I у додатој секунди волти. Разлог за ову одлуку треба тражити у претходном тумачењу композиторове интенције ка аутентичности врањанске песме са сугестивном вредности „празничног” великосекстног интервала у контури тоничног квартсекстакорда коју Коњовић види као драмски подесну, широку народну ћелију идеалне изворности и тражене експресије. У свеукупном изразу додатном потенцирању меланхоличе, елегичне боје преласка из дура у паралелни мол доприноси лајтмотив туге у вокалној деоници баса, али и контрабаса, клавира и трећег тромбона, преображен кроз пулсирајући играчки ритам.

Иако у благо једноставнијем, мада изразито мешовитом такту 9/8 (5/8+4/8) снажан и енергичан ритам са моћним нагласцима и заносном игром девојака на сцени, функционализован је у играчку формулу којом Коњовић подвлачи директну везу нове епизоде са претходном, али и наредним епизодама у народном духу. Тако ће друга строфа ове песме *Миткина Таша* у каснијем току чочечке игре израсти из читавог комплекса фолклорних призвука – прецизније из каденце једног од њих и благог ритенута, само другачије обојена у осциловању Це–а. Својеврсна реинкарнација „слављења живота” отелотворена великосекстним мотивом на новој тоналној платформи најављена је изражајним оркестарским *Vivace* уводом препознатљивих ритмичких удара 9/8 у моменту у коме Митке у парланду позива на певање. Измена у тексту коју Коњовић спроводи јесте промена имена Живкова Таша у Миткина Таша, чиме драматуршки дубље психолошки залази у емоционалну реакцију поменутог протагонисте на нову

⁶³ У клавирском изводу изостављена је партитурна дидаскалија која директно указује да се ради о „хору цигана“.

строфу песме („Децо, моја слатка... да вас загрлим, све да вас изљубим!”), верно илуструјући стање јунака и сценску живописност. Сам почетак увода, као сигнал, формално означава почетак репризног одсека налик обрнутој репризи из сонатног облика, само драматуршки динамизованој, са градацијом спроведеном дуплирањем хорских гласова у складу са бурним развојем успламсалог народног весеља. Трансформисани лајтмотив туге у басовој деоници и оркестарској пратњи је задржан, док је због исписане репетиције очигледнија улога молске доминанте и еолског модуса у реализацији емоционалне атмосфере коју доноси колебање на релацији дур – паралелни мол.

Пример 89а (*Велика чочека игра*, т. 10F)

Fa - ti - še ko - lo vranj - ske de - voj - ke. Vranj - ske de -
Fa - ti - še ko - lo vranj - ske de - voj - ke. Vranj - ske de -

PIU MOSSO

- voj - ke, na tu vranj - sku će - smu! će - smu!
- voj - ke, na tu vranj - sku će - smu! će - smu!

A: I _____ (v²) II⁶ VII³ D⁷ T _____ III _____ VI⁹⁻¹⁰
 fis: t 7-6-5

s _____ 7 t⁶ (II⁷) s⁵ II⁴ s^{+o} t _____ D⁷ t _____

Пример 89б (Велика чочечка игра, т. 2/Н₁)

VIVACE
Mitke: (parlando)
O-va-mo, deco moja slatka, o-vamo! (pljesne rukom): Deco, deco, moja slatka,

Vivace
Tromboni
ff

C: T

M. o-va-mo! : Sve da vas zagrlim, sve da vas

S. Mit - ki - na Ta - ša! Mit - ki - na Ta - ša, le-po-ti - nja
A. Mit - ki - na Ta - ša! Mit - ki - na Ta - ša, le-po-ti - nja
T. Mit - ki - na Ta - ša! Mit - ki - na Ta - ša, le-po-ti - nja
B. Mit - ki - na Ta - ša! Mit - ki - na Ta - ša, le-po-ti - nja

ff

$S^6(vi^6) II^2$ D^7 I III \boxed{VI} a: \boxed{t} s 7 t⁶ $\overset{5}{3}$ II^3

M.: *izljubim!* | *Koštan* | *ovamo!* | (*ljubi je u čelo*)

S. *na - ša! Mit - ki - na Ta - ša, le - po - ti - nja na - ša!*

A. *na - ša! Mit - ki - na Ta - ša, le - po - ti - nja na - ša!*

T. *na - ša! Mit - ki - na Ta - ša, le - po - ti - nja na - ša!*

B. *na - ša! Mit - ki - na Ta - ša, le - po - ti - nja na - ša!*

ff

s t d t s t

За текст нове хорске песме уз пратњу оркестра Коњовић је искористио мелографски запис песме бр. 66 из Велеса, из збирке В. Ђорђевића, задржавши по узору стиховни шестерац и дугачак садржај од дванаест строфа са, рекли би смо, минималним изменама:

Песма бр. 66 из Велеса

I: Ој, девојко мала,
Што те мајка кара,
II: Све на једно доба,
Све как вечерина,
III: Све по месечина,
Све по ладовина?
IV: Све как вечерина,
Све заради тебе,
V: Ката (свака) вечерина,
Овци претерујеш,
VI: Овци протерујеш,
Низ двор поминујеш,
VII: Со јабољко врлаш,

Велика чочечка игра

I: Ој девојко мала,
што те мајка кара,
II: Све по једно доба,
све кад вечер падне,
III: Све по месечина.
Све по хладовина.
IV: Како вечер падне
Све заради тебе,
V: Како вечер падне,
овци претерујеш!
VI: Овци претерујеш,
нит двор проминујеш,
VII: Јабуком се бацаш,

По ђердан ми удриш,	у ђердан ме удриш.
VIII: Ђердан одзвекује,	VIII: Ђердан позвекује,
На мајка казује,	па мајци казује!
IX: Мајка ће не кара,	(Алил): IX: Мајка ће ме ће ме кара, оф!
И мене и тебе,	и мене и тебе, леле!
X: И мене и тебе,	X: И мене, и тебе, оф!
Све заради тебе,	а све ради тебе, леле, оф,аман,
XI: А највише мене,	XI: Све заради,
Све заради тебе.	заради! Тебе!

Увидом у два текста закључујемо да интервенције које уводи композитор представљају углавном текстуално прилагођавање у складу са идиоматском материјом која одликује староврањански говор. У другој строфи замењене су речи: „на једно доба” у „по једно доба”, „как вечерина” у „кад вечер падне”; у трећој строфи: „ладовина” у „хладовина”; у четвртој строфи: „све как вечерина” у „како вечер падне”; у петој строфи: „ката вечерина” у „како вечер падне”; у шестој строфи: „протерујеш” у „претерујеш” са логичним задржавањем речи из претходне строфе, и „низ двор поминујеш” у „нит двор проминујеш”, такође без измене значења; у седмој строфи, са вероватно најочигледнијим идиоматским поступком: „со јаболко врлаш” у „јабуком се бацаш” и „по ђердан” у „у ђердан”; у осмој строфи: „одзвекује” у „позвекује” због разумљивије дикције мелостиха и „на мајка” у „па мајци”. И док је Коњовић у претходној песми прави народни стваралац, овде је очигледно више „преводилац” са македонског језика. Но у креирању форме показује се као оригинални стваралац, делећи песму *Ој девојко мала* скоро пропорционално на три дела: 4+4+3 строфе, где последњи део чини коду, док прва два заокружују контрастни средњи део у виду речитативне епизоде с хорском пратњом у *mormorandu* (б), творећи несвакидашњи троделни облик (аба₁) без модулација, на тоналној платформи основног Е-дура. Симетричност троделног облика 24+16+24 Коњовић нарушава обимном кодом (IX, X и XI строфа) са снажном хорском и солистичком градацијом која осваја, израстајући у право финале вокално-инструменталне народне фантазије *Велике чочечке игре*. За потребе финалне динамизације и градације, Коњовић поред лако уочљивих

идиоматских интервенција укључује у деветој и десетој строфи нарочито важне припеве „оф” и „леле”. Финална једанаеста строфа уноси највеће измене: узет је само други стих изворног народног напева и мотивским понављањем друге речи стиха изграђена је цела строфа.

Оригиналом мелодијом песме бр. 66 из Ђорђевићеве збирке Коњовић није задовољан и зато је одбацује, преузимајући као модел, претходно устаљену синкопирану мелодијско-ритмичку формулу из песме *Донеси, море Море*, будући да њоме завршавају сви реченични склопови претходне песме (други двотакт сваке реченице). Снажна мотивска ћелија у народном духу наметнула се Коњовићу као подесна за обраду и разраду и у овој песми, те је Коњовић експлоатише у изградњи сваке строфе, водећи рачуна о блискости са народним духом. Стиче се утисак да је претходна песма у тој мери звучно упечатљива, да надовезивање нове песме *Ој, девојко мала*, као да представља тек одјеке претходне, међутим ради се само о стваралачком поступку тематског развоја. И док су у првом делу тродела дате две мелодијске варијанте строфе у условној микроформи $aa_1a'a_1'$:⁶⁴ прва, са силазним квартним иницијалним импулсом од доминанте чији тонови представљају основу градње, и друга, са задржавањем почетног мелодијског зрна узлазне велике секунде из мелодијске формуле претходне песме, – у измењеној репризи преовладава друга варијанта, у чему налазимо далеку везу са примордијалним иницијалним мотивом велике секунде из песме бр. 66.

Међутим, уколико у намери да утврдимо могуће узорне посегнемо за увидом у Ђорђевићеву збирку која је очигледно била непресушни извор Коњовићеве инспирације, недвосмислено ћемо утврдити сличност друге варијанте Коњовићеве песме са народном игром из Скопља бр. 19 и још блискије, – песмом из Штипа бр. 107 у чијим мелодијским корацима препознајемо мотиве песме *Ој, девојко мала*, али у новој ритмичкој стилизацији. Ради се о ауторовом захватању аутентичног фолклора, сусрету и, рекли бисмо, магијском додиру ствараоца са сировим народним напевима и специфичностима мелодијских елемената, који води до траженог израза. Коњовић узима мотиве или њихове делове као сирови узорак, као ћелије које уметничком стилизацијом трансформише у лични

⁶⁴ Ознака ' представља различитост гласовне фактуре и певаног текста.

стваралачки израз високе уметничке вредности. Конкретне народне напеве Коњовић текстуално, мелодијски, а пре свега ритмички: у пулсирању народних импулса играчког карактера, – профилише до филигранских детаља, не удаљавајући се од народног духа и израза, а композиционо-технички и поетски инсистирајући на комплетности. Изворну врсту такта песме бр. 66 од 7/4 (2+2+3/4) композитор такође напушта, задржавајући шестотактну музичку форму строфе и делећи је на две тротактне стиховне реченице, форму различиту од оригиналног напева. Коњовић узима двотакт из претходне песме 6+2/8 и простим дељењем га трансформише у квазиреченични тротакт: 3+3+2/8, бирајући, у складу са једноставнијим садржајем, мање компликовану метрику неголи у претходној песми. Карактеристичним ритмичким акцентима као главним конституентом музичког тока наглашава смисао текста, идући у градационим луковима ка завршетку *Велике чочечке игре* коју Перичић доживљава као „праву оргију звука и усковитланих плесних ритмова” (Перичић, 1968: 180). У строфичном излагању песме *Ој девојко мала*, спроведена је градација бојадисањем у хорским гласовима. Сирову једноставност и фактурну шкртост прве шестотактне фразе коју очекивано, сагласно питању упућеном девојци, изводи мушки хор (т. 10/К1–5/Q1), обојиће у другој строфи увођење алтова у троглас. Трећа строфа доноси градационо кретање ка „високој” звучности избацивањем басова и додавањем сопрана у првом стиху, док други стих изводи само двоглас женских гласова. Четврта строфа доноси нови вокални тембр у трогласу унутрашњих гласова: првог и другог тенора и алта. Спроведени хорски принцип упућује не на експериментисање, већ на сигурно владање хорским тембром, који од прве до последње строфе чини звучну подлогу драмским парландо дијалозима протагониста на сцени у континуираном драмском току у другом слоју оперског ткива. Контрастни средишњи део у метричкој пулсацији 13/8 (*Moderato assai*) прекида извођење песме, чинећи речитативни одломак солистичких дијалога, док у хорској *mormorando* техници, „с изразом радосног очекивања на богату гозбу” код Хаци-Томе, провејавају мотиви прекинуте песме. Пету строфу изводи четворогласни хор баса, првог и другог тенора и алта, док шеста строфа доноси снажну звучну монументалност седмогласног хорског тембра подељених женских

и мушких гласова. Седма и осма строфа доносе идентичне фактуре као претходне две творећи извесну микроформу $aa_1a'a'_1$.⁶⁵

Необична дијатонска једноставност мелодије обојена је у хармонској вертикали прве строфе динамичним доминантним септакордалним склоповима којима почињу стиховне квазиреченице. И док прва реченицу чини варљиви хармонски обрт, где VI молдурски ступањ чини тек логичну везу са новим стихом, у другој реченици обрт $D^7 - II$ указује на функционалну релативизацију модалног приступа и фолклорног начина мишљења. Отвореном каденцом $II - III^6_5 - D^6_5$ композитор избегава застој музичког тока уводећи у динамичнију другу строфу. Као битан елемент хармонског израза овде налазимо акорд $d^7_5_4$ који иако лишен функционалног напона, будући интерполиран између две тонике на самим почецима стиховних квазиреченица: прве са плагалном, друге са аутентичном каденцом, има недвосмислену доминантну одређеност. Док је трећа строфа мелодијски и хармонски конципирана као прва, у четвртој налазимо, рекли би смо, школски пример романтичарског хармонског варирања. Модално бојење у оба стиха појачано је потенцирањем улоге VI ступња у иницијалном хармонском развоју са споредним ступњевима: $VI - II^6_4 - VII^2 - VI$, уз прерастање акорда VII^2 у другом стиху у VII^{10}_2 , док је аутентичним каденцирањем обе реченице задржана јасна тонална централизованост. Хармонско мишљење најављено акордом $d^7_5_4$ у другој строфи првог дела композитор разрађује у измењеној репризи, кроз пету, шесту, седму и осму строфу, уз незнатно хармонско варирање, што у окружењу терцног начина текстурне изградње привлачи посебну пажњу. Коњовићево коришћење секундног вертикалног фактора као једног од звучних квалитета акустичне препознатљивости вероватно је повезано са превагом друге мелодијске варијанте строфе када секундна вокална линеарност „производи” сазвучја са истакнутим секундним односима: а-ха, е-фис. Ради се о „секундно обојеним” акордима наговештеног квинтног начина изградње у првим тактовима свих осам стихова наведених строфа. Међутим, изградња акорда $a - ha - e - фис$ у контексту традиционалне хармоније имплицира фигуративно сазвучје D^2 у Е-дуру са неразрешеном задржицом квинте у кварту, – тумачење које добија на снази узмемо ли у обзир његово, веома битно разрешење у T^6 или чињеницу да је на

⁶⁵ Ознака ' представља различитост певаног текста.

коресподентним местима друге строфе из првог дела тродела коришћен d^7_{54} , – акорд без вођице коју Коњовић у оба случаја избегава, тежећи ка плагалности хармонских обрта и отклону од тоналне гравитације. Но његова структурна самосталност аналитички упућује ка модерним колористичким решењима обртаја четворозвучног квинтног акорда у обртају: а–е–ха–фис, где субдоминантни басов тон у оркестру и покрет I – IV у басовој вокалној деоници наговештавају акорд субдоминантне функције: S^6_{52} . Заправо, због изостанка очигледног наслојавања једне интервалске врсте, остаје до краја недоречено да ли се ради о квинтном или можда квартном начину изградње: фис–ха–е–а, узимајући у обзир четворозвук II ступња са кварталом уместо квинте: у првом обртају. Описано акордско тумачење добија на снази уколико размотримо неке од његових појава у строгом четворогласном хорском ставу без оркестра са басовим тоном фис. Пажњу привлачи чињеница да обе поставке заступају гледиште о акорду субдоминантне функције! Карактеристичан је случај појаве акорда Π^7_{43} са „премештањем” септима у басов тон, у полукаденцама првих стихова шесте и осме строфе. Нови обртај „неутралног” акорда (Mosusova, 1971: 159) настао је, вероватно, због формирања класичног каденцијалног кретања баса I – V, са разрешењем у Π^6 , док други стихови поменутих строфа, каденцирајући плагално, заокружују квазипериодичну целину. Обзиром на измењени обртај акорда мења се и аналитички утисак, те исто сазвучје, узевши у обзир претходни тонични акорд, сада делује као T^5_{42} . У наведеном раду Мосусова наводи да сам композитор овакве и сличне акорде назива „неутралним”, што сада, сагледавајући тек ужи, условљен музичким контекстом, спектар њиховог тумачења и потенцијалну поливалентност њиховог кретања, постаје апсолутно оправдано. Због превласти и звучне доминације особености секундне, али и квинтне звучности артикулационо наглашеног акорда: а–е, ха–фис, можемо га због градивних оквира наглашених празних квинта субдоминанте и доминанте схватити као рудиментарни непотпуни кумулус, тј. квинтни спој кинетичких функција субдоминанте и доминанте супротстављен окружујућој тоници. Но описана акордска вишесмисленост не отежава перцепцију необичне емоционалне изражајности потенцираних секундних боја, додатно подцртаних наглашавањем симултаних секунда у највишем оркестарском гласу (е–фис) подељених флаута у петој и седмој строфи,

Пример 90б (Велика чочечка игра, т. 1/S₁)

Koštana: *Tempo I^o VIVO*
 — sve o - vo či - nim za nje - ga!
 (pošto je primetio H. Toma: (parlando) Koštanu) Oh, Koštan bre o - vamo! Sa mnom! Sa mnom Ti ćeš!

Marko: (tiho Koštani) *pp* 3
 Ne bri - ni!

Grkljan: (tiho Koštani)
 ne - mo - ćna je!

Tempo I^o VIVO
 S. (Alti) *mf* Ka - ko ve - čer pad - ne ov - ci pre - te - ru - ješ!
 A. *mf* Ka - ko ve - čer pad - ne ov - ci pre - te - ru - ješ!
 T. *mf* Ka - ko ve - čer pad - ne ov - ci pre - te - ru - ješ!
 B. *mf* Ka - ko ve - čer pad - ne ov - ci pre - te - ru - ješ!

Tempo I^o VIVO
 S₁ *mf sfz sfz sfz sfz*
 E: D⁷ T⁶ 6 S_{2,6} T⁶ S_{2,6} III⁶ T⁶ S_{2,6} T⁶ S⁶ T⁶

H. Toma: a vi svi, sad meni. Svi u kuću meni. Svi! Svi!
 Mitke: A - fe - rim Hadžija! Tako! Takog te

S. *f* Ov - ci pre - te - ru - ješ, nit dvor pro - mi - nu - ješ,
 A. *f* ja - bu - kom se ba - caš, u der -
 T. *f* Ov - ci pre - te - ru - ješ, nit dvor pro - mi - nu - ješ, ja - bu - kom se ba - caš, u der -
 B. *f* ja - bu - kom se ba - caš, u der -

8va
 S₁ *sfz mf sfz ben marc. sfz sfz*
 T⁶ S_{2,6} T⁶ III⁶ T⁶ S_{2,6} T⁶ S T⁶ S_{2,6} T⁶ S_{2,6} III⁶ T⁶ S_{2,6}

Наредни пример представља изразити контраст готово свим народним мелодијама *Велике чочечке игре* која се стишава, док чочеци одмарају слушајући солистичку нумеру. Ради се о Салчетовој „старинској” песми у лаганом темпу која долази као резултат конкретне Миткине наруџбине. Композитор с драматуршког аспекта Миткетовог захтева „старинске” песме која би га вратила у младост, доживљава народну песму са турским утицајем, што је очигледно из самог наслова – *Ева кауркиња*. Наиме, термин „каурин”, „кауркиња” представља погрдан турски назив за немуслимане, хришћане (Вујаклија, 1980: 246). Будући једином солистичком нумером Салче у опери, „старинска” песма је, драмски логично, идеална за извођење од стране старе циганке која ју је у младости изводила. Такође, композиторов избор песме, локацијски из старе Србије, апсолутно је оправдан у смислу оријенталних музичких рецидива турског порекла. Заправо, текстуални план народне песме имплицираће на музичком плану избор изражајне вредности специфичне, оријенталне конструкције и колорита балканског мола у прожимању, преплитању са лидијско-миксолидијском архаичном ауром.

Очигледно да Коњовић није у потпуности био задовољан основном варијантом песме *Ева кауркиња* из збирке *Моја земља*, јер компарацијом апострофираног модела као узора и коначне форме песме у *Коштани* утврђујемо низ филигранских измена, као да је аутор тежио да песми подари додатну солистичку блиставост, црте концертантности у Салчетовом излагању пред устрепталом публиком. У односу на Коњовићев раније постављени модел соло песме са клавирском пратњом, сада је песма значајно проширена, вероватно у циљу динамизације њеног драмског потенцијала, али и деловања на ликове. Обзиром на то да према неким ауторима сама уметничка транспозиција фолклора у *Мојој земљи* води „према утемељеном модернизму уметничко-фолклорне поетике, у вокалној лирици” (Стефановић, 1997: 359), нова транспозиција указује на реинтерпретирање фолклорне поетике, нову, вишу фазу стилизације оплемењену драмским стваралачким импулсима. Коњовић у тексту врши минималну логичку интервенцију увођења речи „зашто” уместо „како”, незнатно изменивши значење ка форми питања–прекора, али задржавајући ритам симетричног осмерца. Промена темпа из *Molto sostenuto e largo* у *Adagio* условила

је пак извесну аугментираност почетка песме и настанак два такта из једног. Поред мањих ритмичких измена у ритмичком уједначавању и профилисању мелизматичних украса (т. 2, 4, 8 песме), увођења пунктуализације (т. 6) или „брисања” паузе (т. 8), нарочито се истичу продужена трајања сваког четвртог слога песме. За израду првог мелостиха Коњовић одбацује први, узимајући други двотакт песме из *Моје земље*, вероватно претендујући ка истицању највишег тона e_2 . За формирање другог мелостиха комбинује први такт последњег, – четвртог и други такт трећег двотакта, док за варирано поновљени мелостих користи само тематизам последњег двотакта, градећи у збиру реченичну структуру типа а б б₁. Оваква разрада доводи до промене основне форме песме: од дводелне из *Моје земље* ка троделној из *Коштане*. Статични приказ поетске слике коју Коњовић мелодијски допевава, досликава, изграђен је у троделном битематском облику двостиха варираним понављањем другог мелостиха, са кодом која доноси необично заокружење мелострофе понављањем текста првог мелостиха, интензивирајући експресију и хармонски утисак „народног” завршетка на доминанти. Прва измена на релацији клавирског парта и оркестра као традиционалних тумача поетско-драмске атмосфере, огледа се у тематском и хармонском поједностављењу увода јер, драматуршки, оперска верзија песме израста из *Велике чочечке игре* и сложенији увод би био сувишан. Значајна измена коју доноси оркестарска фактура огледа се у драматуршки префињено осмишљеној ауторовој остинатној формули назначеног тоничног педала средњег оркестарског гласа са поделом четвртинске јединице бројања на микротродел карактеристичног играчког ритма и асоцираном пунктуалношћу $\text{♪ } \text{♩} \text{♪ } \text{♪}$, што доприноси повишеној драмској динамичности и свеукупној атмосфери архаичности израза. Међутим, врсном драматургу П. Коњовићу то као да није довољно, и зато вођен врхунским осећајем за комплексност музичко-драмског израза, – описану, сразмерно једноставну поетску конструкцију надграђује речитативним коментарима ликова који попут таласа доприносе интензивирању драмске рељефности призора.

Посматрајући глобалну форму слике, у адају ове епизоде препознајемо контуре једног лаганог става из сонатног циклуса. Садржај текста симболично илуструје приказ кауркиње која жање по врућини, док је сама психологија текста

условила у мелодијском цртежу динамичан излив осећајности широког даха и амбитуса ноне. Динамичност мелодије, њена сливеност и широки дах основне су, препознатљиве карактеристике мелодијског типа у којем генерално Милоје Милојевић види везу народног певача са природом и интенцију да поменути компонентама мелодијског цртежа „што дубље зарони у бића око себе и што директније изнесе садржину своје душе” (Милојевић, 1933: 147).

Мелодијско језгро песме представљају тонови дурског, односно молског трозвука као конституенти на којима се заснива преливање мелодијских шара, што говори о пореклу фолклорног слоја млађег датума, који би, у категоризацији Д. Девића, насталој на основу истраживања Ј. Цвијића, сврстали у „песме градског стила са страним обележјем, турско-источњачким или оријенталним утицајем” (Девић, 1997: 219). У мелизматичкој солистичкој мелодији и улози прекомерне секунде налазимо блискост са оријенталним пореклом и призвучком фолклорне оријентације, што ствара особени звучни колорит и атмосферу, чему доприноси макар и фигуративно потцртавање тритонусног односа према финалису. Додатну оријенталну особеност представља лако пребацивање мелодије из ниже у вишу мелодијску сферу, а „сливено низање тонова”, како то Милојевић оправдано наводи, – „источњачки је карактеристикум... [али] је карактеристикум и словенског мелоса” (Милојевић, 1933: 146).

Традиционални параметар тонског рода – III ступањ одликује флексибилност која води у лествични дихроизам и диференцирање на лидијско-миксолидијску и балканску лествицу. Заправо променљивост доњег пентакордалног низа доводи до осциловања две лествичне основе као специфичне особености мелодије *Еве кауркиње*, – источњачког карактера и провенијенције, коју Коњовић користи у контексту уплива интеркултурних прожимања насталих турским освајањем Србије и утицаја турске, оријенталне културне сфере. Иако нам се на моменте чини да конструкција Бартокове лествице⁶⁷ уноси утицај западне културне сфере, типична источњачка мелизматичност и израз прекомерне секунде балканског мола⁶⁸ доносе снажну превагу музичке културе Истока. Претежни део корпуса врањанске песме носи сродна обележја, проистекла из

⁶⁷ Лествични низ е-фис-гис-аис-ха-цис-де-е.

⁶⁸ Лествични низ е-фис-ге-аис-ха-цис-де-е.

амалгама словенског и оријенталног супстрата. Оријентални мелос појачан је оркестарским преузимањем и даљим експонувањем мелодијско-ритмичког обрасца солисте у флаутама и кларинетима (од т. 5 песме) са снажним дејством тритонусног односа повишеног IV ступња према тоници и прекомерне секунде према III ступњу.

Основни чинилац дочаравања архаичне атмосфере и сликовитости призора представља читав низ акорада који у свом саставу садрже тон повишеног IV ступња у тритонусном односу према тоналном центру E-е апострофираних лествица у прожимању. На статичној тоналној површини тонике E-акустичке, односно, лидијско-миксолидијске лествице, након почетног фигуративног третмана IV ступња (т. 2) хармонска динамика се покреће кроз класични вид употребе умањеног четворозвука недоминантне функције на повишеном II ступњу. У даљем току хармонско нијансирање повишењем квинте акорда DD, те разрешење овог акорда у доминанту има одлике фолклорног статуса са потребом за варирањем стереотипног Мокрањчевог обрасца DD – D, док наредно смењивање четворозвука у поларном односу VI_v и DD на педалу тонике, тек разрешењем другог акорда у тонику открива функционални смисао акорда као II_L. Акордско скретање са тонике у умањени четворозвук недоминантне функције на повишеном II ступњу као префињени хармонски израз емоционалног дочаравања Хаци-Томиног коментара („Погоди баш у срце!”), слично ранијој Миткетовој „раздраганој” реакцији („Салче, стара ђидијо!”), Коњовић користи за драмске прекиде солистичког извођења песме и паузе између формалних конституената сегмената а и б, б и б₁, као драматуршки поступак утицаја и последица песме на чежњиве јунаке.

Завршетак мелодије на II ступњу појачава њен фолклорни корен, док у хармонској вертикали Коњовић наставља њено бојење пасажом на умањеном четворозвуку недоминантне функције. Завршна доминанта се након почетне амбивалентности тоникализује не само због аутентичног обрта, већ пре свега секвентног понављања раније поменуте мелодијске формуле која сада асоцира исте тритонусне и терцно колебљиве релације али за квинту више, водећи у тонално померање ка доминантном Ха-дуру. Повратак у E-дур и плагални

хармонски обрт П< – Т остварен је преко контрастне пролазне боје истоименог е-мола.

Пример 91 (Велика чочечка игра, т. 2/S)

(Balet se smiruje; čočeci posedali po zemlji i pokretima gornjeg tela nastavljaju ples. Salče daje znak čočecima da joj prate pesmu)

sempre dim. e piu tranquillo *espr. poco sostenuto*

a: d e: t

Adagio

E: D T

Mitke: (s čežnjom) *mf*

Za - poj mi sta - rin - sku

p

Cor.

T VI_v 7 II⁷

Salče: *espr.*

Sal - - če! E - - va,

pp *p*

S. *E - va, ka - ur -*

T *m.d.*

S. *- ki - nja,*

Mitke: (razdragano)

Sal - če, sta - ra dji-di - jo!

Fl. espr.

pp

II² **T** **II**² **T**

S. *za - što - žnje - ješ po vru - ci -*

M. *oh!*

Cl. 6

Cl. Cor. pp

Fg. dolce

VII_D⁴₃ **DD**² **D** **VI**_V⁶₅ **II**_{LDM}² **VI**_V⁶₅ **II**_{LDM}²

S. *na*

H. Toma: *p*

Po-go-di baš u sr-ce!

mf Cl.

simile

II^{<2} T II^{<2} T

S. *za - što - žnje - ješ po vru-ći*

ppp

pp

Ob.

Cl.

Cor.

VII_b⁴₃ DD² D VII_b⁴₃

S. *na?*

mf Fl. dolce

p

Cor.

DD² D (+6/4/2) (VI^{<2})

(H: T)

S. *espr.*
A - man, E - va, E -

mf *cl.* *espr.* *cl.*

H: T (VI^{<2}) (II^{<2}) H: T II ⁴/₃ t II ⁴/₃

S. — va ka - ur - ki - nja!

II ⁶/₅ D ⁺⁶/₄/₂ T

S. *molto espr.* Mitke:(isto tako)
H.Toma:(ganut) A - fe-rim Sal - če! A-fe - rim!

pp *Corni* *lunga* *molto ritenuto*

e: D II ²/₃ t II² ⁺⁶/₄/₂ II^{<2}

ppp *ppp* *ppp*

У датом контексту значајно је указати на став С. Маринковић да је у дефинисању проблема националног стила „прецизније говорити о регионалним особеностима фолклора..., него о некаквим општим националним карактеристикама” (Маринковић, 1997: 88). Тумачење добија на снази не само кроз сагледавање ауторског стила у описаним карактеристикама претходних песама, већ и композиторовог промишљеног коришћења записа из збирке В. Ђорђевића са прецизним избором песама са припадношћу регионалном простору јужне Србије, не губећи из вида песме из Станковићеве *Коштане*. Одмах по завршетку *Еве кауркиње* чочеци крећу у игру, док се у оркестру развија обрада низа игара и песама из збирке Владимира Ђорђевића, као и других народних мелодија, до сада неутврђеног порекла, могуће оригиналне композиторове инспирације.

Упркос већем броју разноликих напева, тематским и карактерним контрастима који упућују на сличности са Мокрањчевом драматургијом сонатног циклуса у руковетима, утисак је да композитор остварује свој циљ и успева да „очува органску целину дела” апострофирану у моту на почетку поглавља. Коњовићева формална концепција је оригинална. Репризирањем тематског материјала, у првом реду главне теме *Велике чочечке игре* која уоквирује ефектан хорски наступ *Фатише коло*, те појавом обе теме на растојању, као репризе првог дела, композитор уоквирује контрастни материјал такорећи свитног, рапсодичног карактера, градећи на тај начин заокружену музичко-формалну слику. Кохерентност целине композитор обликује уз помоћ цикличног третмана кључних мотива, чиме остварује чврсту, сливену музичко-драматуршку целину. Важан кохезиони фактор у сценској реализацији призора обезбеђен је и активном и динамичном улогом хорског и балетског ансамбла. Коначно, свестан музичке раскоши и шарма *Велике чочечке игре*, Коњовић ће, захваљујући њеном снажном националном набоју и изразу, формалну целовитост *Игре* на новом нивоу остварити у *Симфонијском триптихону* (1935), који, према мишљењу Властимира Перичића постаје „репрезентативно дело српске музике националног смера широким симфонијским дахом и формалном уравнотежености далеко изнад обичних ’свита’ из музичко-сценских дела” (Перичић; 1968: 179).

Коњовићева *Коштана* је велика народна опера чврсто повезана са традицијом и дубоко прожета пулсацијом духа народне културе, хорских и инструменталних жанрова песме и игре као репрезентата раскошне фолклорне слике поднебља јужне Србије. У том погледу, *Велика чочечка игра* свакако припада најуспелијим и најсјајнијим страницама националне историје сценске музике, пониклим на Мокрањчевим темељима. Она је, такође, уверљив доказ Коњовићевог истанчаног, врхунског музичко-драматуршког дара и осећаја за пулс сопственог, модерног уметничког доба.

7. ЗАКЉУЧАК

На основу сценске радње садржане у тексту либрета, дубоко промишљене драматургије интонације и тоналног плана (у складу са инструментацијом) као једним од ослонаца музичког развоја и обликотворних принципа помоћу којих се откривају и уопштавају главне „карике” и „чворишта” композиције, израста опера као уметничка целина.
(Друскин, 1952: 330)

Завршна разматрања у докторској дисертацији посвећеној специфичностима хармонског језика и његовој улози у музичкој драматургији опере *Коштана* Петра Коњовића донеће сажету, али кондензовану рекапитулацију аналитичких закључака изложених у претходним поглављима. Увид у комплексност мреже тих закључака обезбедиће, верујемо, свеже и нове погледе како на специфичне, индивидуалне одлике Коњовићевог зрелог музичког говора, тако и на особености његовог зналачког музичко–драматуршког поступка.

*

* *

Будући, могуће је, најпрепознатљивија стилска одредница музичког говора Петра Коњовића, вокални говор се у музичкој драми *Коштана* манифестује у два своја, међусобно контрастна вида: први је изразито речитативни, поникао на интонацијама народног говора, док је други мелодиозан, непосредно везан за епизоде базиране на фолклорној песми и игри. Тиме је Коњовић, чини се, вешто избегао „замку” речитативне униформности и засићења, остваривши дело пуно живота, контраста и смене музичког говора са песмом и игром; својом мелодиозношћу, фолклорни слој опере осваја и плени, природно се кроз музичку драму преплићући са речитативним сегментима. Изврстан познавалац музичке сцене и њених закона, композитор је с истаначаним инстинктом проценио, као својевремено и Сезар Кјуи, да је од речитатива „немогуће... направити целу оперу, ... [те да су] неопходни лирски моменти, који омогућавају ширу мелодичност” (ред. Гордеева, 1985: 44–45). Интеграцијом песме у драмску радњу као дела сижејне линије, у чему је имао и узор у изворном, полазном комаду Борисава

Станковића, Коњовић је постигао изванредан драматуршки баланс у духу решења модерне музичке драме. Тиме се приближио и изразу музичко-драмских остварења Леоша Јаначека, кога је, како је то већ било истакнуто, необично много ценио. Занимљиво је овде подсетити на Јаначекове речи када каже: „’ако је римски корал у току векова показао тако одлучујући утицај на развој западне музике, онда сам ја уверен да ће словенска песма на сличан начин доминирати у делима будуће музике” (Фогел, 1982: 73–74). Чини се да је и Коњовић имао пред собом ову идеју, верујући, као и многи други представници његове генерације, у инспиративну моћ музичког Југа Балкана као још увек непознате и неосвојене територије у корпусу уметничке музике Европе и света. Стога се, верујемо, Коњовић већ самим избором песама за *Коштану*, определио за оне напеве који су, према идеологији његовог времена, најверније рефлектовали „суштину народног духа и осећања” и то на географском простору Врање – Велес – Штип, као локација и порекла самих песама. Композиторов избор био је у пуној мери оправдан, јер је проистекао из тежње да се у драми оствари јединствена атмосфера локалног колорита, у потпуности компатибилног месту збивања драме.

Значајно је подсетити да Коњовић, у духу романтичарске естетике, хорске песме разуме као прилику за испољавање колективног гласа народа, док на другом нивоу, ближем модерним погледима, солистичке песме доживљава не само као музичка језгра, већ превасходно – као драмско-психолошке пунктовне погодне за експозицију тренутних субјективних психолошко-емотивних стања солиста, а који истовремено покрећу и усмеравају драмски развој. Полазећи у захтевном стваралачком поступку од филигранске обраде текста, композитор ове песме ваја до врхунског сјаја, остварујући у равнотежи између речи и тона моћан драматуршки ефекат.

Посматрајући аспект тонских низова заступљених у епизодама с фолклорним напевима, уочили смо да су Коњовићева база тонски родови дура (*Стојно црноок невесто, Стамено, мори, Донеси, море Маре, Ој, девојко мала, Море, на сред село*), молдура (*Калопер Перо*) и хармонског мола (*Три пут ти чукна, Да ти знаш*). Док хорска песма *Стојно црноок невесто*, са кварталним транспонованем стихова тек асоцира скретање на релацији тоника – доминанта, или у паралелни мол, у Алиловој песми *Да ти знаш* уочава се снажно прожимање

хармонске врсте молске лествице са истоименим дуром и његовом паралелом (бе – Бе – ге). Прожимање паралелних тонских родова као врста испољавања модалности и паралелно-переменог лада недвосмислено обележава песме *Соко ми лети* („тамни” мол – „светли” дур) и *Фатише коло* (Миткова Таша) („светли” дур – „тамни” мол), са необичним колоризмом осциловања блиских модалних тежишта. Фолклорној модалној организацији припада и третман следеће четири песме: *Дуде мори Дуде*, *Крај Вардар*, *Зашто Сике, зашто* и *Девет година мина*. Док прве две не излазе из оквира меланхоличне, архаичне модалне звучности, у друге две „нежнију” модалну сферу замењује други пол фолклорног израза – лествична организација контрастне експресивности, са истакнутом улогом прекомерне секунде и изразитијом мелизматиком, које Коњовић хармонизује променом (модал)тоналног тежишта у прожимању хармонског мола и фригијског дурла (*Зашто Сике, зашто*) или хармонског мола и лидијског дурмола (*Девет година мина*). Песма *Ева кауркиња* доноси ретку, за национални фолклорни израз специфичну боју лидијско-миксолидијске лествице која самим избором лествичне основе и њеним смењивањем са балканским молем уноси контраст. Интересантно је да су две песме-приче, заправо тужбалице (*Јоване сине, Јоване* и *Була млада*), компоноване с прожимањем специфичних лествица балканског мола и лидијског дурмола и обе са променама лествичног тежишта од ас ка тоналном центру ес. Избор ових „ниских” оријентално-фолклорних типова, специфичне експресивности, недвосмислено указује на колористички начин Коњовићевог схватања и семантичког третмана одређених (модал)тоналних сфера. Разноврсност лествичних типова указује, с друге стране, на богатство фолклора на коме Коњовић гради сам темељ музичке драме са истакнутом експресивном и везивно-синтетичком улогом спајања хетерогених елемената кроз оперу.

Будући да се директно надовезује на чврсто успостављене Мокрањчеве темеље, Коњовић представља настављача националног правца у националној уметности и музици 20. века. Повећана улога споредних ступњева и плагалност, посебно хармонских обрта VI – II (и обрнуто), d – t, као и јасна функционалност уз задржавање снажне улоге доминантне сфере, указују на Коњовићево недвосмислено израстање из Мокрањчевих позиција, хармонских норми и образаца. Наглашавање VI ступња у дуру и његове тоналне сфере, блиска

словенској школи руске провенијенције, код Коњовића се креће на широкој скали (у дисертацији детаљно описаних! М.М.) хармонских видова, уз повећан значај и улогу акорда III ступња дура.

Значајна новина коју доноси хармонски третман народних мелодија или оригиналних Коњовићевих, написаних у народном духу, јесте спорадична функционална еманципација од доминантног утицаја акорда на II ступњу по структури једнаком доминантној доминанти. Реч је о акорду лидијског дурског трозвука на II ступњу, пре свега Π_{LDM} и Π_{BM} који хармонским везама са тоником (секунда ниже) или прекомерним III ступњем (секунда више) дискретно рефлектује тонске низове фолклорних лествица. Такође, повишена субдоминанта као четворозвук ($s<^7$), или пак умањени четворозвук недовинантне функције на повишеном II ступњу, третирају се класичним разрешењем у тонику. Насупрот Мокрањчевим каденционим формулама $DD - D$, завршетке мелодија на II ступњу као обележју националног фолклорног наслеђа, Коњовић хармонизује дијатонски једноставно, – као D (четворозвук и петозвук), трозвучима и четворозвучима VII и II ступња, или сложеније, са претходно поменутих дурским акордом „позајмљеним” из лидијског модуса: $VI - \Pi_L$ (*Море, на сред село*) или $T - s<^4_3 - \Pi_L^7$ (*Ева кауркиња*). Блистав утисак који Коњовић остварује овим каденцама очигледно има сврху интензивирања напетости у ишчекивању разрешења у доминанту која очито долази „закаснило”, са следећим тактом и „сувише кратко”, те изостаје очекивано, акустичко, према мишљењу већине „стереотипно” решење. „Једноставно преузимање” Мокрањчевог претпоследњег акорда каденце, – DD , – за последњи, углавном без органске зависности од доминанте која би га потчинио сфери утицаја сведочи о једноставности израза који композитор у складу са реинтонирањем народне музике не жели да напусти.

Поред тога, новине у националном „песменом” изразу огледају се и у употреби импресионистичког акорда D^9 у основном облику и обртајима, као и у виду „продора” акорада тонике са додатом секстом, а посебно, у складу са новим путевима хармонског мишљења 20. века, – у поменутих „неутралним акордима” квартног порекла. Незаобилазна је и улога педала као конструктивног, али пре свега колористичко-експресивног фона песама који у „судару” са другим гласовима доводи до случајних бикордалних ситуација, посебно у градацији

оствареној ка крају распламсале *Велике чочечке игре*. Оваквим третманом, с недвосмисленом тенденцијом избегавања класичног формалног заокружења у каденционим моментима песме и игре Коњовић обезбеђује чвршћу повезаност лирских и драмских епизода.

Поред оваквог стваралачког поступка, у модерном профилу савремене музичке драме, кроз анализу свих њених песама и игара, утврдили смо да потенцијалну мозаичност композитор избегава и не дозвољава, а главна драматуршка средства у том смеру налази управо у описаним каденцама и упоредним током прокомпоноване радње која се не прекида, већ се чак избором и начином извођења песама снажно подстиче и усмерава ка сукобу и трагичном расплету. У том смислу, употреба хора је драматуршки строго функционализована на богатој палети његове улоге од обједињујућег фолклорног фактора разнородних народних песама, где сваки тон израста из локалног колорита, до снажне подређености драмском фактору као учесника у драми као још једног модерног елемента очувања интергалне целине музичког дела.

У целини гледано, музички језик *Коштани* заснован је на сложеном хармонском систему заснованом на синтези универзалних образаца дурско-молске тоналне основе са националним, модалним и фолклорно-оријенталним обележјима. Комплетна музичка драма протиче у прожимању, смењивању и допуњавању тоналног и модалног начина мишљења, наизглед супротстављеног, но изузетно погодног и ефектног за реализацију широке, динамичне експресивне скале и глобалне архитектонике. У том смислу, модална дијатоника чини врло значајан део мелодијско-хармонско-тоналног садржаја Коњовићевог дела, са особеним тонским и акордским релацијама.

Занимљив је крајњи резултат овог поступка: употребом модалних лествичних и акордских особености као обележја националног фолклора, у непосредном смењивању са тоналним обележјима музичког језика, кроз стваралачко комбиновање и симбиозу, умањују се разлике између супротних тонално-модалних принципа. Тим поступком је хармонска природа појединих епизода двосмислена, односно гранична између тоналног и модалног начина мишљења. У *Коштани* је неупоредиво већи обим и значај модуса молског карактера: дорског и еолског, од модуса дурског карактера, – миксолидијског и

јонског. Фригијски и лидијски модус тек су асоцирани фригијским трозвуком, односно Π_L , који, постављен на молској основи, представља део акордског фонда специфичних фолклорних лествица.

Поред фолклора као природног извора модалности погодног за дочаравање локалног амбијента и атмосфере, модални елементи у музичкој драми иницирани су и тежњом ка разноврсношћу израза и остваривањем драгоцених контраста као чинилаца музичког развоја. Модални звук у ширем смислу доприноси експресивној лирској атмосфери и чини погодан фон за осликавање сетних, меланхоличних душевних стања протагониста. Са друге стране, уз примену специфичних лествица, модалност игра кључну улогу и у обликовању специфичности локалног колорита.

Музичка драма *Коштана* опера је снажних и непрекидних контраста. У нефолклорним епизодама, посвећеним развоју драмског тока, што је и прилика за тананију карактеризацију ликова на сцени, као музичко-драматуршки резултат и еквивалент унутарњег конфликта Коњовић употребљава прекомерни трозвук III ступња и тврдоумањени четворозвук II ступња, а нарочито њихов обрт као хармонску формулу акумулиране дисонантне напетости. Музичка емоционално-смисаоно конфликтна ћелија несумњиво носи звучно-емоционални набој погодан за тумачење пораста драматике, тј. израза недвосмислено конфликтног стања, указујући на најмање нијансе у промени емоционалног тонуса, унутарњих психолошких противречности и сукоба. Коњовићева склоност ка овим акордима као изражајним средствима „вишег реда” у *Коштани* произилази неспорно из њихове структурне латентне дисонантне целостепености погодне за драмско тумачење конфликтних мисли и стања. Њихова кинетичка енергија, посебно у хармонском контексту без разрешења њихове дисонантне напетости у стабилност тоничног елемента, – доводи до слабљења кохезије тоналног система и поруке слушаоцу о недвосмислено конфликтној експресивности сценског тренутка. Постигући непосредне музичко-драматуршке ефекте везане за конфликт, наведени акорди недвосмислено представљају снажан конфликтни покретач музичко-драмског кретања. Осим тога, хармонски обрт на који смо указали, најфреквентнији и најважнији у целој опери (!), поред експресивно конфликтне, има и недвосмислену колористичку улогу сликања локалног колорита, будући да

садржи препознатљиву циганску лествицу са израженим прекомерним секундама као градивним елементом – типичним означитељем фолклорног музичког идентитета старог Врања.

Будући да у реалистичкој стваралачкој поетици Петра Коњовића од хармоније очекујемо да пренесе „истиниту” слику психолошких стања, сценских ситуација и догађаја, посебно драмско-психолошких кулминација, низ приказаних примера потврдио је наведене акорде као једне од најважнијих средстава музичке, односно хармонске драматургије дела. Драматуршко преферирање акордских структура прекомерног и тврдоумањеног у сложеној психолошкој драми повишењем конфликтног психолошко-емоционалног тонуса до екстрема логично води до појаве целостепених акорада и лествице као највиших ступњева музичко-драматуршке напетости које воде ка негацији тоналитета и тоналних односа. Коњовићева идентификација целостепености са „моћним ефектом” израза и пораста психолошке напетости, у хијерархији унутрашње организације надвисује сва хармонска, али и остала (!) изражајна средства, омогућавајући јој – управо због карактеристичне звучности, – улогу препознатљивог колорита, са последично потенцијалном тоналном дезоријентацијом. Целостепена лествична основа, као релевантан звучни амбијент опере, практично израста из акордских дисонанци целостепене грађе – тврдоумањеног четворозвука и прекомерног трозвука, наслојавањем нових секундних дисонанци или пак јукстапозицијом сазвучја ове врсте. „Одлазак” из сфере стабилног тоналитета у сферу звучно флуидне целостепености нужно за последицу има ослабљену функционалност, чиме се тонална централизација нарушава, али се ипак не губи у потпуности. Степен тоналне одређености заправо зависи од динамике унутрашњих конфликтних импулса, те акцената и контраста које композитор жели да постигне у драматуршкој обради садржаја драме. Чврсто функционализована у драмској повезаности са унутрашњим конфликтом протагониста, целостепеност у осветљавању психологије сцене представља активно средство музичке драматургије, чиме је једна од наших полазних хипотеза доказана. За многе композиторе националних школа, још од Глинке и Римског-Корсакова, преко Дебисија и Скрјабина, целостепеност представља драгоцен извор који се на различите начине прелама у композиционим методима. Међутим, у Коњовићевој

Коштани, кроз удахњивање живота јунацима на сцени и реалистичност њихових осећања, третман употребе је другачији, контролисан у форми, у функцији је конфликта, са потцртаном асоцијативно-експресивном улогом хармоније у откривању дубљег смисла изговореног текста.

Прожимање тонских родова на релацији истоимених тоналитета такође носи собом информацију очигледног драматуршког карактера. Смисао супротстављања и смењивања тонских родова уско је повезан са психологијом ликова, чинећи ефектно средство музичке драматургије у дочаравању светлих и тамних емоционалних импулса и психолошких стања. Конфликт произишао из контрастних ресурса истоимених тоналитета композитор користи са циљем психолошке прогресије; тај контраст је носилац колористичког кода светлости и таме, неретко са латентном симболиком. Контрастност израза, боје и карактера без промене тоналног центра, носи хармонску динамику, док она, црећи снагу из јединства супротности постаје и изванредно уверљиво средство музичке драматургије. Могло би се рећи да је Коњовић у контрастном колористичко-емоционалном нијансирању на релацији дур – паралелни мол и обратно, нашао индивидуални одговор за своја музичко-драматуршка трагања у правцу постизања суптилних и „меких” експресивних опозиција.

Експресивност хармоније у садејству са осталим компонентама музичког израза – мелодијом, ритмом, динамиком, артикулацијом, али и оркестарским ефектима, посебно су били предмет наше аналитичке пажње у модулационим моментима опере. Специфичном динамиком хармонско-тоналног набоја све самих „суморних” молских тоналитета, Коњовић је постигао интонационо јединство доминантно преовлађујуће суморне, па и трагичне емоционалне обојености и конфликтних психолошких стања централних карактера. Избор тоналитета молског тонског рода у *Коштани* неспорно је стајао у зависности од композиторове перцепције „меког” молског рода као тамног колорита са изражајним могућностима на елегичној, мрачнијој страни емоционалног тонуса. Молска „колоризација” *Коштани* као активно изражајно средство комплексне психолошке драме нијансирана је различитим акордским структурама, осим у секвентним, градационим експресивно-колористичким тоналним етапама планског модулирања које воде до кулминација. Слажући се један поред другог

као каменчићи мозаика, молски тоналитети одражавају емоционална стања истог афективног језгра туге које укључује широк спектар различитих нијанси овог афекта на скали од бриге и сете, до очаја и безнађа. У остварењу психолошко-емоционалних акцената, када композитор наглашава одређену реч, динамизацију или промену емоционалног стања, „искидана”, целостепена или еманципована мелодијска компонента, заједно са „нервозним” ритмом, динамичким и артикулационим ефектима, те врло упечатљивим тремолом оркестра, осликава сву сложеност емотивно-психолошког статуса главних ликова на сцени. У складу са логиком линије драмске радње, зарад реалистичке убедљивости Коњовић покреће, заједно са хармонском компонентом, и остале компоненте музичког израза, знајући добро да се један тренутак емоционалности у апсолутно истом виду не може два пута поновити у току опере.

У овим закључним разматрањима посебно истичемо аналитички допринос према коме је тонална сфера ес-мола идентификована као специфична семантичка раван, најуже повезана са максимумом концентрације жалобне афективности, – као симбол неспокојства, очаја и безнађа. Коњовићево виђење ес-мола са тенденцијом значења безнадежности и потпуне резигнације, слично је Римановом гледишту који тоналитет ес-мола сматра „’много жалоснијом’” од еф-мола и Нејгаузовом (Нейгауз, Генрих Густавович) доживљају као тоналитета „’жалосних, елегичних расположења, погребних мисли, дубоке туге’” (Према: Вашкевич, 2006: 29). Појава и драматуршки третман ес-мола у Коњовићевој музичкој драми указују да је збиља реч о семантичкој улози ес-мола, погодној за најпродубљеније тумачење емоционално–психолошког статуса ликова у трагичном нотом обојеном драматуршком плану опере. Тако, на пример, тоналитет ес-мола обележава читаву слику *У кућерку Коштанином*, дефинишући кључну емоционалну сферу психолошке карактеризације Коштаниног очаја и трагичне судбине. Семантичко значење ес-мола послужиће композитору за завршетак ове слике као подлога неутешном изразу напетости, страха, језе и неизрециве туге.

Као израз неспокојства и предосећаја трагичног исхода, тоналитет ес-мола учествује и у карактеризацији Хаџи-Томиног лика у првој слици, потом – у тренутку кад угледа сина у Собини у другој слици, те (након скретања у нижу полустепену сферу де-мола) поново у тренутку првог сукоба оца и сина (в.

пример 39). Молска обојеност ес-дорског модуса нијансира Хаџи-Томин монолог у трећој (стр. 206 клавијског извода) и Миткетов у четвртој слици (стр. 270 клавијског извода), и то као носилац симбола „жала за младост”, док се иста ес-дорска модалност са лествичним мутацијама појављује и као једна од три тоналне основе за жалобну песму *Була млада* у слици *Воденица у селу Собина*. Заступљен у свим драматуршки кључним моментима музичке драме, тоналитет ес-мола прати и Коштанин излазак из колибе у очекивању сватова у слици *Циганска махала*, као што и у наставку сцене подржава смисаоно-симболички акценат судбинског текста (Коштана: „да се сушим, да гинем, венем!”). Коначно, пред сам крај опере, педал на тону ес као модалној сугестији ес-дорске основе, у тремолу гудача, чини подлогу за Миткетову опроштајну поруку која симболизује својеврсну животну филозофију и једну од централних идеја овог дела: „човек је само за жал и муку здаден!”

Да су хармонски процеси у Коњовићевој композиторској поетици били чврсто утемељени у пољу његовог поимања појма музичке драматургије, показано је и приликом анализе уводних сегмената слика и прелудија опере. Резултати наше анализе показали су да је композитор хармонску и друге компоненте израза овде ставио у службу креирања уводних атмосфера и колорита сцена. У стилском и хармонском погледу, композитор у овим сегментима прожима и комбинује позноромантичарски и импресионистички принцип избегавања јасних функционалних асоцијација које би водиле ка јасно одређеним тоналним сферама и центрима гравитације. У том смислу, он уверљива хармонска решења проналази у изразито колористичко-експресивном дејству судара фигуративних дисонанци унутар хармонске подлоге и педалним колористичким фоном, али и акордима са додатим дисонанцама, ефекту узастопних кварта у линеарном плану, тритонусном и целостепеном звуку, паралелним квинтама, – све самим хармонским средствима карактеристичним за импресионистички начин музичког мишљења. Истакнуту заступљеност доминантне и субдоминантне функционалне сфере Коњовић остварује дугим трајањем два изразито функционална акорда: D^7 и II^7 којима спорадично, због драмског нијансирања и импресионистичких утицаја, додаје велику нону. Комбиновањем ових акорада са педалним, некад и бикордалним ситуацијама и наслојавањем нових терци или пак

фигуративних тонова дужег трајања у вертикали, дијатонска звучност се значајно обогаћује, усложњава, неретко упућујући на импресионистичку палету. Колористичко-емоционалним епизодама овог типа Коњовић решава многа питања везана за проблематику концепције саме опере. Тако акорди $D^{7(9)}$ и $II^{7(9)}$ због описаних структурно-енергетских и звучно-напетих карактеристика постају важни фактори развоја у драмским тренуцима без јачих психолошких тензија. Сам избор хармонских средстава, врсте и начина њиховог коришћења, ритма и фреквенце у музичкој текстури код Коњовића су чврсто повезани са „музичком реализацијом драме”. У крајњој инстанци, контрапунктско, удружено са-дејство свих наведених елемената генеришу композиторов индивидуални музички говор и језик као еманацију његовог личног стила. Коњовићев хармонски вокабулар, обогаћен акордима са осамостаљеним дисонанцама које саме по себи или у смењивању са другим структурама речито говоре о колористичком третману хармоније, залази, како је напоменуто, у импресионистичке сфере. Веома чести, посебно на молској хармонској основи јесу „неутрални” акорди, у којима је садржан квартни начин изградње. Иако се споменути акорди најчешће јављају на тоници и доминанти (t^5_2 , t^5_4 , t^7_{54} , d^5_2 , d^5_{42} , d^6_{52} , d^7_{54} , d^7_4), налазимо их и на субдоминанти, али и на споредним ступњевима (II и VI), где такође, на основу темељног басовог тона, добијају хармонско одређење. Међутим, њихово квартално порекло, иако једноставнијег дијатонског типа, представља тек драгоцено драматуршко, експресивно-колористичко освежење преовлађујућој терцној изградњи сазвучја. Драматуршким преплитањем лајтмотива са важном хармонском улогом, поред мелодије и ритма, композитор у континуитету остварује музичку функцију кројења атмосфере која обавија драмски ток: тренуци играчког весеља, те животне радости и реминисценције на њу, смењују се са атмосфером туге коју генеришу стања несрећних јунака.

*

*

*

Компонујући *Коштану*, музичку драму која је била у фокусу пажње ове дисертације, можемо закључити да се Петар Коњовић, упркос томе што је

слободно, следећи свој музичко-драматуршки инстинкт, посегнуо за модерним елементима музичког израза 20. века, није повео за радикалним струјама његовог доба, већ је према личним афинитетима компоновао музику на основи национално усмереног, позноромантичног стила, обојеног импресионистичком ауром и повремено засићеног експресионистичким елементима, чиме се прикључио струјама њему савременог доба раног модернизма. Притом је вешто и зналачки рачунао на снажно изражајно дејство хармоније онда када то захтева драмски ток; границе су, међутим, биле постављене на експресији целостепене звучности, која је такође нашла своје место међу изразитим средствима импресионистичког стила. За Коњовићев хармонски стил у функцији музичке драматургије свакако су од значаја и хроматски интервали и алтеровани акорди хроматског типа, или акорди квартног принципа изградње вертикале и хоризонтале. Експресионизму је стилски најближи вокални говор сâме Коштане У кућерку *Коштанином*, који на моменте досеже интензитет екстремне узнемирености, те вокална деоница трагичне хероине – фрагментисана и испрекидана психолошким паузама, обележена великим интервалским скоковима у оба смера и с моментима напуштања речитатива и преласка у говорни језик, сасвим добија експресионистичке контуре. Нема, међутим, сумње, да су специфичности композиторовог мелодијског говора биле формиране под утицајем вокалног израза Коњовићевих великих узора – Модеста Мусоргског и Леоша Јаначека. Њихове реалистичке принципе требало је, међутим, прилагодити српском језику, путем примене сродних поступака, за шта је Коњовић поседовао не само врхунско знање, већ и дар. Компарацијом говорних и музичких акцената утврдили смо начине Коњовићевог доследног формирања вокалног говора из „звучне пластике текста”, који композитор спроводи у циљу постизања реалистичности сцене као бескомпромисног средства реалистичке драме. Такође, утврдили смо да поред прилагођавања лексичким законима, примарну улогу у формирању интервалских покрета носе психолошке рефлексije, односно садржај и смисао текста, нарочито драмског конфликта који Коњовић у првом реду тумачи вокалним тритонусним интонацијама.

Коначно, сваки појединачни остварени резултат нашег истраживања води ка једном заједничком закључку, а то је да је Петар Коњовић – мајстор у домену

знања о драми и људској психологији, реализацију своје најуспелије музичке драме – *Коштане*, остварио с посвећеном пажњом врсног музичког драматурга, остварујући суштинско јединство речи и музике, опере и драме, комплексне музичко-драматуршке форме где све компоненте удружено доприносе остварењу музичког израза без преседана у историјским токовима националне и европске музике 20. века.

Literatura:

1. Abbate, Carolyn. (1996). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.
2. Adorno, Theodor W. (1989). O problemu glazbene analize (prevod s engleskog i komentar Nikša Gligo). *Zvuk* 3, 29–40.
3. Agawu, Kofi. (2009). *Music as Discours: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press.
4. Arnesen, Iris J. (2009). *The Romantic World of Puccini: A New Critical Appraisal of the Operas*. Jefferson: McFarland & Company.
5. Baragwanath, Nicholas. (2011). *The Italian traditions and Puccini: compositional theory and practice in nineteenth-century opera*. Bloomington: Indiana University Press.
6. Bent, Ian (ed.). (1994). *Music Analysis in the Nineteenth Century: Volume 2. Hermeneutic Approaches*. Cambridge: Cambridge University Press.
7. Bingulac, Petar. (1988). *Napisi o muzici*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
8. Božanić, Zoran. (2007). *Muzička fraza*. Beograd: Clio.
9. Bulović, Biljana. (1988). *Odnos harmonskog jezika i folklorne materije u delu Petra Konjovića*. Magistarski rad. Rukopis.
10. Cvetko, Dragotin. (1989). Stvaralačke koncepcije Petra Konjovića, u Dimitrije Stefanović (urednik), *Život i delo Petra Konjovića*, Beograd: SANU, 11–17.
11. Christensen, Thomas (ed.). (2008). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
12. Crocker, Richard L. (1986). *A History of Musical Style*. New York: Dover Publications, Inc.
13. Dahlhaus, Carl. (2005). *Drammaturgia dell'opera italiana*. Torino: EDT.
14. Dalhaus, Karl. (1992). *Estetika muzike* (prevela s nemačkog Vera Stojić). Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
15. Damschroder, David. (2008). *Thinking About Harmony: Historical Perspectives on Analysis*. New York: Cambridge University Press.
16. Day-O'Connell, Jeremy. (2007). *Pentatonicism from the Eighteenth Century to Debussy*. Rochester: University of Rochester Press.

17. Dean, Robert. (2010). *Musical Dramaturgy in Late Nineteenth and Early Twentieth-Century Theatre on the British Stage*. PhD diss., Aberystwyth University.
18. Despić, Dejan. (1971). *Teorija tonaliteta*. Beograd: Umetnička akademija.
19. Despić, Dejan. (1981). *Opažanje tonaliteta*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
20. Despić, Dejan. (1986). *Melodika: Tonski slog – prvi deo*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1986.
21. Despić, Dejan. (1987). *Harmonska analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Despić, Dejan. (1989). *Kontrast tonaliteta*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
22. Despić, Dejan. (2002). *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
23. Despić, Dejan. (2004). *Muzički stilovi*. Srpsko Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
24. Đokić, Ljubiša (priredio). (1989). *Osnovi dramaturgije*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
25. Donelan, James H. (2008). *Poetry and the Romantic Musical Aesthetic*. New York: Cambridge University Press.
26. Đurić-Klajn, Stana (glavni urednik). (1963). Posvećeno 80-godišnjici života Petra Konjovića. *Zvuk* 58,317-378. Giger, Andreas. (2008). *Verdi and the French Aesthetic: Verse, stanza, and melody in nineteenth-century opera*. Cambridge: Cambridge University Press.
27. Grey, Thomas S. (1995). *Wagner's musical prose: Texts and contexts (New perspectives in music history and criticism)*. New York: Cambridge University Press.
28. Hanslik, Eduard. (1977). *O muzički lijepom* (predgovor i prevod Ivan Foht). Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
29. Hercigonja, Nikola. (1972). *Napisi o muzici*. Beograd: Umetnička akademija.
30. Ilić, Ivana. (2007). *Fatalna žena. Reprzentacije roda na operskoj sceni*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
31. Jeremić, Dragana. (2001). Psihološki aspekti lika Borisa Godunova u operi Musorgskog. U Sonja Marinković (ured.). *Opera od obreda do umetničke forme*. Zbornik tekstova. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 133–142.
32. Kerman, Joseph. (1956). *Opera as drama*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

33. Kivy, Peter. (2007). *Music, Language, and Cognition: and other essays in the aesthetics of music*. Oxford: Oxford University Press.
34. Konjović, Petar. (1920). *Ličnosti*. Zagreb: Izdanje Knjižare Čelap i Popovac.
35. Kostka, Stefan. (2006). *Materials and techniques of twentieth-century music*. New Jersey: Pearson prentice hall.
36. Kralj, Vladimir. (1966). *Uvod u dramaturgiju* (sa slovenačkog prevela Roksanda Njeguš). Novi Sad: Sterijino pozorje.
37. Kulundžić, Josip. (1965). *Fragmenti o teatru*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
38. Lewin, David. (2006). *Studies in Music with Text*. Oxford: Oxford University Press.
39. Lindenberger, Herbert. (2010). *Situating Opera: Period, Genre, Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
40. Malaev, Garun. (2004). Svrha analitičke tehnike. U Mirjana Živković, Ana Stefanović i Miloš Zatkalik (redakcija). Zbornik katedre za teorijske predmete: *Muzička teorija i analiza 1*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 136–153.
41. Marinković, Sonja. (2001). Žanr u operi romantičara. U Sonja Marinković (ured.). *Opera od obreda do umetničke forme*. Zbornik tekstova. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 116–121.
42. Marinković, Sonja. (2007). Pojam dramaturgija forme u analitičkoj praksi. U Mirjana Živković et al. (redakcija). Zbornik katedre za muzičku teoriju: *Muzička teorija i analiza 4*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 36–47.
43. Marković, Tatjana. (2001). Uloga narativnih scena u dramaturgiji opere. U Mirjana Veselinović-Hofman, Ivana Perković (recenzenti). *Opera od obreda do umetničke forme*. Zbornik tekstova. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 122–132.
44. Marković, Tatjana. (2005). *Transfiguracije srpskog romantizma – muzika u kontekstu studija kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
45. Maus, Fred Everett. (1991). *Music As Narrative*. Bloomington: Indiana University Press.
46. McClatchie, Stephen. (1998). *Analyzing Wagner's Operas: Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*. Rochester: University of Rochester.
47. Medić, Milena. (2012). *Arhetip anime i transformacija stvaralačke svesti od Vagnerove Izolde do Bergove Lulu*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu.

48. Mejer, Leonard B. (1986). *Emocija i značenje u muzici* (prevodilac Simo Vulinović-Zlatan). Beograd: Nolit.
49. Milojević, Miloje. (1933). Tri opere Petra Konjovića. U *Muzičke studije i članci: druga knjiga*. Beograd: Izdavačka knjižnica Gece Kona, 56–78.
50. Milošević, Predrag. (1933). Petar Konjović: jedna nezapažena pedesetogodišnjica, *Zvuk* (2), 41–48.
51. Mihajlović-Marković, Jelena. (2018). *Vidovi organizacije tonalnog sistema Sergeja Prokofjeva*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
52. Mootz III, Francis J., Taylor, George H. (ed.). (2011). *Gadamer and Ricoeur: Critical Horizons for Contemporary Hermeneutics*. New York: Continuum International Publishing Group.
53. Mosusova, Nadežda. (1971). O „Koštani” Petra Konjovića. U Tuksar, Stanislav (urednik). *Arti musices 2*. Zagreb: Muzikološki zavod Muzičke akademije, 153–166.
54. Mosusova, Nadežda. (1968), P. Konjović: umetnički lik kompozitora kroz operско stvaranje, *Pro musica* (37), 4–6.
55. Mosusova, Nadežda. (1983). „*Koštana*” Petra Konjovića, Beograd: PGP.
56. Nattiez, Jean-Jacques. (1990). *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.
57. Oda, Tomoo Thomas. (2006). *Many Spheres of Music: Hermeneutic interpretation of musical signification*. Warwick: University of Warwick.
58. Pavličić, Filip. (2012). Harmonija na raskršću – teorija i stilistika susreću hermeneutiku i esejistiku: Harmonija sa harmonsom analizom Dejana Despića. U Miloš Zatkalik (urednik). *Zbornik katedre za muzičku teoriju: Muzička teorija i analiza 2010*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 27–41.
59. Peričić, Vlastimir. (1968). *Razvoj tonalnog sistema*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
60. Peričić, Vlastimir. (1969). *Muzički stvaraoci u Srbiji*. Beograd: Prosveta.
61. Peričić, Vlastimir. (1991). *Vokalni kontrapunkt*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
62. Plotnikov, Boris. (2007). *Notes on Musical Dramaturgy in Chopin’s Second Piano Sonata: an analytic sketch*. <http://www.eunomios.org/contrib/plotnikov2/plotnikov2.pdf>
63. Riding, Alan, Dunton-Downer, Leslie. (2006). *Opera*. London: Jonathan Metcalf.

64. Rings, Steven. (2006). *Tonality and Transformation*. Oxford: Oxford University Press.
65. Stamatović, Ivana. (2002). Dramaturška funkcija Koštaninog pevanja u operi Petra Konjovića. *TkH 3. Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*. Beograd: TkH centar za teoriju izvođačkih umetnosti, 78–87.
66. Stefanović, Ana. (1989). Muzika kao hermeneutika poezije: Skica za tipologiju vokalne lirike. U Marija Bergamo et al. (uredništvo). *Zvuk 3*, 67–79.
67. Supičić, Ivan. (1978). *Estetika evropske glazbe: povijesno-tematski aspekti*. Zagreb: Jugoslovenska akademija znanosti i umjetnosti.
68. Tomašević-Jovanović, Katarina. (1983). Muzička dramaturgija Petra Konjovića. *Zvuk, 3*, 59–68.
69. Tomašević, Katarina. (2014). Imagining the Homeland: The Shifting Borders of Petar Konjović's Yugoslavisms", in: *Serbian Music: Yugoslav Contexts*. Eds. Melita Milin and Jim Samson, Institute of Musicology SASA, Belgrade.
70. Ulehla, Ludmila. (1966). *Contemporary harmony: Romanticism through the Twelve-Tone Row*. New York: Free press.
71. Wagner, Rihard. (2003). *Opera i drama* (prevod s nemačkog Olivera Durbaba). Beograd: Madlenianum.
72. Volkenštajn, Vladimir Mihajlovič. (1966). *Dramaturgija* (preveo Ranko Simić). Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
73. Wilson, Alexandra. (2007). *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
74. Wingfield, Paul. (1992). Janáček's Speech-Melody Theory in Concept and Practice. *Cambridge Opera Journal, Vol. 4, No. 3 (Nov., 1992)*, Cambridge University Press: 281-301.
75. Wingfield, Paul. (1999). *Janáček Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
76. Živković, Mirjana. (1978). *Harmonija u okviru muzičkih stilova (skripta)*. Beograd: izdanje autora.
77. Živković, Mirjana. (1986). Stilsko-stvaralačka krivulja Miloja Milojevića u ogledalu njegovih kompozicija za klavir. U Nadežda Mosusova et al. (ured.). *Miloje Milojević. Kompozitor i muzikolog: zbornik radova*. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 61–81.

78. Živković, Mirjana. (1987). *Harmonski jezik Josipa Slavenskog* (rukopis). Beograd: Biblioteka FMU.
79. Zečević, Ana. (2008). *Veza dramaturške uloge i muzičkog oblika horova u operama Petra Konjovića*. Magistarski rad.
80. Zofia, Lissa. (1977). *Estetika glazbe /ogledi/* (preveo Stanislav Tuksar). Ljubljana: Naprijed. Izdavačko knjižarsko poduzeće.
81. Акулов, Евгений Алексеевич. (1978). *Оперная музыка и сценическое действие*. Москва: Музыка.
82. Альшванг, Арнольд Александрович. (1970). *П. И. Чайковский*. Москва: Музыка.
83. Арановский, Марк Генрихович (составитель и редактор). (1974). *Проблемы музыкального мышления. Сборник статей*. Москва: Музыка.
84. Арановский, Марк Генрихович. (1991). *Синтаксическая структура мелодии: Исследование*. Москва: Музыка.
85. Асафьев, Борис Владимирович. (1952). *Избранные труды: Том I*. Москва: Издательство академии наук СССР.
86. Асафьев, Борис Владимирович. (1954а). *Избранные труды: Том II*. Москва: Издательство академии наук СССР.
87. Асафьев, Борис Владимирович. (1954б). *Избранные труды: Том III*. Москва: Издательство академии наук СССР.
88. Асафьев, Борис Владимирович. (1971). *Музыкальная форма как процес*. Ленинград: Государственное музыкальное издательство.
89. Асафьев, Борис Владимирович. (1976). *Об опере. Избранные статьи*. Ленинград: Музыка.
90. Асафьев, Борис Владимирович. (1979). *Русская музыка XIX и начало XX века*. Ленинград: Музыка.
91. Атанасовски, Срђан. (2014). Од напева до руковети: Мокрањац као композитор. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 51, 135–152.
92. Беляев, Виктор Михайлович. (1972). *Мусоргский – Скрябин – Стравинский: Сборник статей*. Москва: Музыка.
93. Бергамо, Марија. (1980). *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*. Београд: Српска академија наука и уметности.

94. Берков, Виктор Осипович. (1977). *Избранные статьи и исследования*. Москва: Советский композитор.
95. Берков, Виктор Осипович. (1948). *Гармония Глинки*. Москва: Музгиз.
96. Берков, Виктор Осипович. (1960). *Пособие по гармоническому анализу*. Москва: Музгиз.
97. Берков, Виктор Осипович. (1971). *Формообразующие средства гармонии*. Москва: Советский композитор.
98. Бингулац, Петар. (1988). *Написи о музици: студије и есеји*, Београд: Универзитет уметности у Београду.
99. Бобровский, Виктор Петрович. (1978). *Функциональные основы музыкальной формы: Исследование*. Москва: Музыка.
100. Бобровский, Виктор Петрович. (2010). *Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки*. Москва: КомКнига.
101. Бобровский, Виктор Петрович. (1970). *О переменности функций музыкальной формы*. Москва: Музыка.
102. Божидаревић, Саша. (2010). *Фолклорни цитат у српској соло песни од њеног настанка до почетка другог светског рата*. Косовска Митровица: Факултет уметности Звечан.
103. Бонфельд, Морис Шлемович. (1998). Проблемы анализа тональной музыки. In *Hermeneutics in Russia: Volume 2*.
<http://www.tversu.ru/Science/Hermeneutics/1998-2/1998-2-15.pdf>
104. Бонфельд, Морис Шлемович. (2006). Музыкальная герменеутика и проблема понимания музыки, In *Harmony: международный музыкальный культурологический журнал. No. 5*.
<http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=180>
105. Буловић, Биљана. (1998). Хармонски језик и фолклор у делу Петра Коњовића. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 22–23, 145–162.
106. Бычков, Юрий Николаевич. (1997). *О диалектике становления и развертывания лада*. Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных.
107. Ванслов, Виктор Владимирович. (1953). *Об отражении действительности в музыке. Очерки*. Москва: Государственное музыкальное издательство.

108. Ванслов, Виктор Владимирович. (1963). *Опера и ее сценическое воплощение*. Москва: Всероссийское театральное общество.
109. Васильев, Юрий Андреевич. (2007). *Сценическая речь: восприятие – воображение – воздействие: Вариации для творчества*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства.
110. Васиљевић, Зорислава М. (приредила) (1996). *Српско музичко благо: цветник српских народних песама*, Београд: Просвета.
111. Васиљевић, Миодраг А. (1950). *Југословенски музички фолклор I: народне мелодије које се певају на Космету*, Београд: Просвета.
112. Васина–Гроссман, Вера Андреевна. (1972). *Музыка и поэтическое слово I. Ритмика*. Москва: Музыка.
113. Васина–Гроссман, Вера Андреевна. (1978). *Музыка и поэтическое слово, Часть 2. Интонация. Часть 3. Композиция*. Москва: Музыка.
114. Вашкевич, Николай Львович. (2006). *Семантика музыкальной речи*. Тверь: Тверской областной учебно-методический центр учебных заведений культуры и искусства.
115. Веселиновић-Хофман, Мирјана ... [и др.]. (2007). *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике.
116. Веселиновић-Хофман, Мирјана. (2007). *Пред музичким делом*. Београд: Завод за уџбенике.
117. Виеру, Нина Ивановна. (1972). *Опера Р. Вагнера "Нюрнбергские мейстерзингеры": музыкальные формы и драматургия*. Москва: Музыка.
118. Вучковић, Војислав. (1955). *Избор есеја*, Београд: Српска академија наука.
119. Гозенпуд, Абрам Акимович. (1984). *Леополд Яначек и русская культура: исследование*. Ленинград: Советский композитор.
120. Головинский, Григорий Львович, Сабина, Марина Дмитриевна. (1998). *Модест Петрович Мусоргский*. Москва: Музыка.
121. Головинский, Григорий Львович. (1994). *Мусоргский и фольклор*. Москва: Музыка.
122. Гордеева, Евгения Михайловна... [и др.] (редколлегия). (2003). *Музыка Австрии и Германии XIX века: книга третья*. Москва: Композитор.

123. Гордеева, Евгения Михайловна. (1985). *Композиторы "Могучей кучки"*. Москва: Музыка.
124. Григорьева, Галина Владимировна. (2005). *Теория современной композиции*. Москва: Музыка.
125. Гуляницкая, Наталия Сергеевна. (1984). *Введение в современную гармонию*. Москва: Музыка.
126. Гуляницкая, Наталия Сергеевна. (2002). *Поэтика музыкальной композиции*. Москва: Языки славянской культуры.
127. Данилевич, Лев Васильевич. (1969). *Джакомо Пучинни*. Москва: Музыка.
128. Дмитриев, Георгий Петрович. (1981). *О драматургической выразительности оркестрового письма*. Москва: Советский композитор.
129. Друскин, Михаил Семёнович. (1952). *Вопросы музыкальной драматургии оперы*. Ленинград: Государственное музыкальное издательство.
130. Друскин, Михаил Семёнович. (1973). *О западно-европейской музыке XX века*. Москва: Советский композитор.
131. Дыс, Леонид Иванович (составитель). (1989). *Музыкальное мышление: Сущность. Категории. Аспекты исследования (сборник статей)*. Киев: Музична украина.
132. Дьячкова, Людмила Сергеевна. (2003). *Гармония в музыке XX века*. Москва: Пробел–2000.
133. Егорова, Белла Федоровна. (1998). *Опера и драма. Некоторые параллели*. Нижний Новгород.
134. Ђорђевић, Р. Владимир (скупио). (1928). *Српске народне мелодије (Јужна Србија)*. Скопље.
135. Живковић, Миленко. (1957). *Руковети Ст. Ст. Мокрањца: аналитичка студија*, Београд: САНУ.
136. Житомирский, Даниэль Владимирович (редактор). (1977). *Музыка XX века: Очерки в двух частях: Часть I, книга 2*. Москва: Музыка.
137. Житомирский, Даниэль Владимирович. (1981). *Избранные статьи*. Москва: Советский композитор.
138. Земцовский, Изалий Иосифович. (1971). Фольклор и композитор. У *Музыка и современность*. Вып. 7, 211-220.

139. Јовановић, В. Рашко. (2018). Опера Сельаци Петра Коњовића. *ТВ Ревизија (од 26. маја до 1. јуна)*. Београд: 35.
140. Келдыш, Георгий (Юрий) Всеволодович. (1974). *Музыкальная энциклопедия*. Москва: Советский композитор.
141. Кокорева, Людмила Михайловна. (2010). *Клод Дебюсси: Исследование*. Москва: Музыка.
142. Коловский, Олег Павлович (ред.). (1988). *Анализ вокальных произведений: учебное пособие*. Ленинград: Музыка.
143. Кон, Юзеф Гейманович. (1982). *Вопросы анализа современной музыки: статьи и исследования*. Ленинград: Советский композитор.
144. Конен, Валентина Джозефовна. (1975). *Театр и симфония*. Москва: Музыка.
145. Консон, Григорий Рафаэлевич. (2010). Целостный анализ в контексте научной методологии. *Музыкальная академия*, 2.
http://ikompozitor.ru/links/MA_2010-2_p140-150.pdf
146. Консон, Григорий Рафаэлевич. (2011). Целостный анализ как универсальный метод научного познания музыкальных произведений (к постановке проблемы). In *Harmony: международный музыкальный культурологический журнал*. No. 10.
<http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/reader.asp?txtid=468&s=1>
147. Коњовић, Петар. (1947). *Књига о музици: српској и славенској*. Нови Сад: Издање матице српске.
148. Коњовић, Петар. (1954). *Милоје Милојевић: композитор и музички писац*. Београд: Српска академија наука.
149. Коњовић, Петар. (1965). *Огледи о музици*. Београд: Српска књижевна задруга.
150. Коњовић, Петар. (б. г.). *Звучна пластика текста: тридесет лекција студентима Композиционог одељења Музичке академије у Београду*. Рукопис.
151. Красинская, Лия Еммануиловна. (1986). *Оперная мелодика П. И. Чайковского: исследование*. Ленинград: Музыка.
152. Краузе, Эрнст. (1961). *Рихард Штраус*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
153. Крауклис, Георгий Вильгельмович. (1964). *Оперные увертюры Р. Вагнера*. Москва: Музыка.

154. Кремлев, Юлий Анатольевич. (1953). *Вопросы музыкальной эстетики*. Москва: Музгиз.
155. Кудряшов, Андрей Юрьевич. (2010). *Теория музыкального содержания*. Санкт-Петербург: Планета музыки.
156. Кулешова, Галина Григорьевна. (1979). *Вопросы драматургии оперы*. Минск: Наука и техника.
157. Кулешова, Галина Григорьевна. (1983). *Композиция оперы*. Минск: Наука и техника.
158. Курт, Эрнст. (1975). *Романтическая гармония и ее кризис в "Тристане" Вагнера* (перевод с немецкого Г. Балтер). Москва: Музыка.
159. Лаврентьева, Ирэна Владимировна. (1978). *Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений*. Москва: Музыка.
160. Левая, Тамара Николаевна. (1991). *Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи*. Москва: Музыка.
161. Левик, Борис Вениаминович. (2011). *Рихард Вагнер*. Москва: Либроком.
162. Ливанова, Тамара Николаевна. (1948). *Музыкальная драматургия Й. С. Баха и ее исторические связи. Симфонизм*. Москва: Музгиз.
163. Ливанова, Тамара Николаевна. (1957). *Стасов и русская классическая опера*. Ленинград: Государственное музыкальное издательство.
164. Ливанова, Тамара Николаевна. (1980). *Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. Часть II. Вокальные формы и проблемы большой композиции*. Москва: Музыка.
165. Лобанова, Марина Николаевна. (1990). *Музыкальный стиль и жанр: история и современность*. Москва: Советский композитор.
166. Лотман, Юрий Михайлович. (1970). *Структура художественного текста*. Москва: Искусство.
167. Лотман, Юрий Михайлович. (1996). *О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста*. Москва: Искусство.
168. Мазель Лео Абрамович. (1982). *Статьи по теории и анализу музыки*. Москва: Советский композитор.

169. Мазель, Лео Абрамович, Рыжкин, Иосиф Яковлевич. (1939). *Очерки по истории теоретического музыкознания: Выпуск II*. Ленинград: Государственное музыкальное издательство.
170. Мазель, Лео Абрамович, Цуккерман Виктор Абрамович. (1972). *Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм*. Москва: Музыка.
171. Мазель, Лео Абрамович. (1952). *О мелодии*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
172. Мазель, Лео Абрамович. (1972). *Проблемы классической гармонии*. Москва: Музыка.
173. Мазель, Лео Абрамович. (1978). *Вопросы анализа музыки*. Москва: Советский композитор.
174. Мазель, Лео Абрамович. (1979). *Строение музыкальных произведений*. Москва: Музыка.
175. Мазель, Лео Абрамович. (1991). *О природе и средствах музыки: Теоретический очерк*. Москва: Музыка.
176. Манојловић, Коста. (1923). *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*, Београд: Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца.
177. Маринковић, Соња. (1985). Аутентични и имагинарни фолклор у Христићевој „Охридској легенди”. У Стефановић, Димитрије (уредник). *Живот и дело Стевана Христића*. Зборник радова са научног скупа одржаног 19. и 20. новембра 1985, поводом 100-годишњице композиторовог рођења. Београд: Српска академија наука и уметности, 7–24.
178. Маринковић, Соња. (1997). Романтичарски национални стил – вид ексклузивитета или коегзистенције?. У Мишко Шуваковић (уред.). *Изузетност и сапостојање*. Београд: Факултет музичке уметности, 87–93.
179. Маринковић, Соња. (1998). Питања периодизације српске музике. У *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 22–23, 27–50.
180. Маринковић, Соња. (1989). „Руслан и Лјудмила” Глинке: ка установљавању критеријума за дефиницију романтичарског националног стила. У Властимир Перичић. *Фолклор и његова уметничка транспозиција*. Београд: Факултет музичке уметности, 119–128.

181. Маринковић, Соња. (1999). Однос фолклорног записа и обраде као путоказ у аналитичком промишљању Руковети. У Веселиновић-Хофман Мирјана и др. (уред.), *Нови звук: интернационални часопис за музику*, Београд: Савез организација композитора Југославије, 61–73.
182. Маринковић, Соња. (2004). Методолошке основе аналитичког приступа композицијама базираним на фолклору. У Димитрије О. Големовић (уред.) *Дани Владе С. Милошевића, Зборник радова*. Бања Лука: Академија уметности, 136–149.
183. Маринковић, Соња (главни и одговорни уредник). (2006). *Вагнеров спис Опера и драма данас*. Зборник радова са научног скупа одржаног у Матици српској 4. и 5. децембра 2004. године. Нови Сад: Матица српска.
184. Маринковић, Соња. (2014). Актуелна питања у проучавању Мокрањчевих руковети. У Зоран Т. Јовановић и др. (уред.). *Зборник Матице Српске за сценске уметности и музику 51*, Нови Сад: Матица Српска, 115–134.
185. Маринковић, Соња, Цветковић, Соња. (2014). *Споменица С. С. Мокрањцу*, Ниш: Нишки културни центар.
186. Мартинов, Иван Иванович. (1958). *Стеван Мокрањца и сербска музика*, Москва: Государственное музыкальное издательство.
187. Мауерхофер, Алоиз. (1995). О композиторском усвајању народне музике од доба Хердера: покушај типологије. У Властимир Перичић (уредник). *Симпозијум Фолклор – музика – дело*. Београд: Факултет музичке уметности, 13–26.
188. Медведева, Юлия Петровна. (2002). *Оркестровые жанры в западноевропейской опере начала XX века*. Дисертација. Нижний Новгород.
189. Медушевский, Вячеслав Вячеславович. (1993). *Интонационная форма музыки*. Москва: Композитор.
190. Медушевский, Вячеслав Вячеславович. (2010). *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*. Москва: Музыка.
191. Милин, Мелита. (1989). *Сельаци Петра Коњовића – народна опера у неокласицистичком руху*. У Властимир Перичић. *Фолклор и његова уметничка транспозиција*. Београд: Факултет музичке уметности, 165–176.

192. Милин, Мелита. (2006). Етапе модернизма у српској музици. *Музикологија. Часопис музиколошког института Српске академије наука и уметности* 6, 93–115.
193. Михайлов, Михаил Кесаревич. (1990). *Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты*. Ленинград: Музыка.
194. Мокрањац, Стеван Стојановић, Бушетић, Тодор. (1902). *Српске народне песме и игре: с мелодијама из Левча*, Београд: Српска краљевска академија.
195. Мокрањац, Стеван Стојановић. (1966). *Записи народних мелодија*, Београд: Научно дело.
196. Мосусова, Надежда. (1969). Улога Стевана Мокрањца у стваралаштву Петра Коњовића. У Томислав Мијовић (уредник). *Зборник радова: Мокрањчеви дани 1967*. Неготин: Мокрањчеви дани, 37–57.
197. Мосусова, Надежда. (1971). Место Стевана Мокрањца међу националним школама европске музике. У Вукдраговић, Михаило. (уредник). *Зборник радова о Стевану Мокрањуцу*, Београд: Српска академија наука и уметности, 111–135.
198. Мосусова, Надежда (главни и одговорни уредник). (1995). *Српска музичка сцена: Зборник радова са научног скупа одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године поводом 125. годишњице Народног позоришта*. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности.
199. Мосусова, Надежда. (2002). Кореспонденција између Петра Коњовића (1883–1970) и Здењека Халабале (1899–1962). *Музикологија. Часопис музиколошког института Српске академије наука и уметности* 2, 57–105.
200. Мосусова, Надежда. (2017). Петар Коњовић и севдалинка – Босна и Врање. У Соња Маринковић, Санда Додик, Драгица Панић Кашански (уред.). *Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација*. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, 7–18.
201. Назайкински, Евгений Владимирович. (1972). *О психологији музикалног воспријатја*. Москва: Музыка.
202. Назайкински, Евгений Владимирович. (1982). *Логика музикалној композицији*. Москва: Музыка.
203. Назайкински, Евгений Владимирович. (1988). *Звуковой мир музыки*. Москва: Музыка.

204. Назайкинский, Евгений Владимирович. (2003). *Стиль и жанр в музыке*. Москва: Владос.
205. Нестьев, Израиль Владимирович (редакция, составление и комментарии). (1975). *Зарубежная музыка XX века: материалы и документы*. Москва: Музыка.
206. Нестьев, Израиль Владимирович. (1952). *О выразительности музыкального образа*. В Советская музыка 11, 24–39.
207. Николајевић, Снежана. (1997). Однос између Станковићеве и Коњовићеве Коштане. *Музички талас 1–2*, 34–43.
208. Николина, Наталия Анатольевна. (2003). *Филологический анализ текста*. Москва: Академия.
209. Николић, Милоје. (2016). *Примена геиталт аналитичког метода у проучавању форме Мокрањчевих руковети*. Докторска дисертација.
http://www.arts.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2016/07/Miloje-Nikolic_doktorska-disertacija.pdf
210. Овсянников, Михаил Федотович (редакционная коллегия: председатель). (1978). *Рихард Вагнер: избранные работы*. Москва: Искусство.
211. Оголовец, Алексей Степанович. (1946). *Введение в современное музыкальное мышление*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
212. Оголовец, Алексей Степанович. (1960). *Слово и музыка в вокально-драматических жанрах*. Москва: Музыка.
213. Оголовец, Алексей Степанович. (1966). *Вокальная драматургия Мусоргского*. Москва: Музыка.
214. Оголовец, Алексей Степанович. (1969). *Специфика выразительных средств музыки: эстетико-теоретические статьи и исследования*. Москва: Советский композитор.
215. Орлов, Генрих Александрович. (1992). *Древо музыки*. Санкт-Петербург: Советский композитор.
216. Орлова, Елена Михайловна. (1980). *Петр Ильич Чайковский*. Москва: Музыка.
217. Орлова, Елена Михайловна. (1984). *Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История – Становление – Сущность*. Москва: Музыка.

218. Очеретовская, Неонила Леонидовна. (1985). *Содержание и форма в музыке*. Ленинград: Музыка.
219. Полякова, Людмила Викторовна. (1978). *Чешская и словацкая опера XX века (кн. 1)*. Москва: Советский композитор.
220. Попова, Татьяна Васильевна. (1954). *Музыкальные жанры и формы*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
221. Попова, Татьяна Васильевна. (1981). *О музыкальных жанрах*. Москва: Знание.
222. Протопопов, Владимир Васильевич, Туманина, Надежда Васильевна. (1957). *Оперное творчество Чайковского*. Москва: Издательство академии наук СССР.
223. Римский-Корсаков, Андрей Николаевич. (1936). *Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Выпуск IV*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
224. Розанова, Юлия Андреевна. (1981). *История русской музыки*. Москва: Музыка
225. Ройтерштейн, Михаэль Иосифович. (1962). *Выразительные средства музыки*. Москва: Советский композитор.
226. Ройтерштейн, Михаэль Иосифович. (2001). *Основы музыкального анализа*. Москва: Владос.
227. Ручьевская, Екатерина Александровна. (1960). *Слово и музыка*. Ленинград: Музгиз.
228. Ручьевская, Екатерина Александровна. (1977). *Функции музыкальной темы*. Ленинград: Музыка.
229. Ручьевская, Екатерина Александровна. (2002). *Тристан, Руслан, Снегурочка. Стил. Драматургия. Слово и музыка*. Санкт-Петербург: Композитор.
230. Сабо, Аница. (1997). Процес обликовања Мокрањчевих руковети (приступ формалној анализи). У Драгослав Девић и др. (редакциони одбор). *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994–1996*. Неготин: Мокрањчеви дани, 39–54.
231. Серов, Александр Николаевич. (1953). *Русалка, опера А. С. Даргомижского*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
232. Скворцова, Ирина Арнольдовна. (2009). *Стил модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков*. Москва: Композитор.

233. Скребков, Сергей Сергеевич. (1973). *Художественные принципы музыкальных стилей*. Москва: Музыка.
234. Скребкова, Ольга Леонидовна, Скребков Сергей Сергеевич. (1978). *Хрестоматия по гармоническому анализу*. Москва: Музыка.
235. Соколов, Александр Сергеевич. (2004). *Введение в музыкальную композицию XX века*. Москва: Владос.
236. Соллертинский, Иван Иванович. (1956). *Музыкально-исторические этюды*. Ленинград: Государственное музыкальное издательство.
237. Сохор, Арнольд Наумович. (1965). *Александр Порфиревич Бородин: жизнь, деятельность, музыкальное творчество*. Ленинград: Музыка.
238. Стевановић, Ксенија. (1999). Текстурално-музичка драматургија руковети. *Нови звук. Интернационални часопис за музику 14*, 101–114.
239. Стефановић, Ана. (1995). Фолклор и његова уметничка транспозиција у композицијама за глас и клавир Милоја Милојевића. У Властимир Перичић (уредник). *Симпозијум Фолклор – музика – дело*. Београд: Факултет музичке уметности, 349–376.
240. Стефановић, Димитрије (уредник). (1989). *Живот и дело Петра Коњовића*. Зборник радова са научног скупа одржаног од 25. до 27. октобра 1983, поводом 100-годишњице композиторовог рођења. Београд: Српска академија наука и уметности.
241. Таршис, Надежда Александровна. (2010). *Музыка драматического спектакля*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская академия театрального искусства.
242. Тиц, Михаил Дмитриевич. (1972). *О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений*. Киев: Музична украина.
243. Томашевић, Катарина. (1991). Заступљеност европских музичких праваца код Христића и Коњовића. У Стефановић, Димитрије (уредник). *Живот и дело Стевана Христића*. Зборник радова са научног скупа одржаног 19. и 20. новембра 1985, поводом 100-годишњице композиторовог рођења. Београд: Српска академија наука и уметности, 15–27.

244. Томашевић, Катарина. (2009). *На раскрићу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*. Београд: Српска академија наука и уметности.
245. Трёмбовельский, Евгений Борисович. (2010). *Стиль Мусоргского. Лад, гармония, склад*. Москва: Композитор.
246. Туманина, Надежда Васильевна. (1968). *П. И. Чайковский: великий мастер*. Москва: Наука.
247. Тюлин, Юрий Николаевич. (1962). *Строение музыкальной речи*, Ленинград: Музыка.
248. Тюлин, Юрий Николаевич (ред.). (1975). *Вопросы оперной драматургии*. Москва: Музыка.
249. Тюлин, Юрий Николаевич (редактор-составитель). (1967). *Теоретические проблемы музыки XX века*. Москва: Музыка.
250. Фогель, Ярослав. (1982). *Леополд Яначек* (перевод с чешского и примечания Ю. И. Ритчика и Ю. А. Шкариной). Москва: Музыка.
251. Холопов, Юрий Николаевич ... [и др.]. (2006). *Музыкально-теоретические системы*. Москва: Композитор.
252. Холопов, Юрий Николаевич. (1978). Функциональный метод анализа современной гармонии. В Тюлин, Юрий Николаевич (ред.). *Теоретические проблемы музыки, Сборник статей*. Москва: Музыка. 169–199.
253. Холопов, Юрий Николаевич. (2003). *Гармония: теоретический курс*. Москва: Лань.
254. Холопов, Юрий Николаевич. (2005). *Гармония. Практический курс. Часть 2: Гармония XX века*. Москва: Композитор.
255. Холопова, Валентина Николаевна. (2012). Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы. In *Harmony: международный музыкальный культурологический журнал*. No. 11.
<http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/archivereader.asp?txtid=501&s=1&iss=23>
256. Хохловкина, Анна Абрамовна. (1954). *Жорж Бизе*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
257. Храмов, Денис Юрьевич. (2008). *Хор в музыкальных драмах Рихарда Вагнера*. Москва: Композитор.

258. Христов, Димитр. (1980). *Теоретические основы мелодики*. Москва: Музыка.
259. Хубов, Георгий Никитич. (1969). *Мусоргский*. Москва: Музыка.
260. Цуккерман, Виктор Абрамович. (1971). *Выразительные средства лирики Чайковского*. Москва: Музыка.
261. Цуккерман, Виктор Абрамович. (1975). *Музыкально-теоретические этюды*. Москва: Советский композитор.
262. Черкашина-Губаренко, Марина Романовна (редактор-составитель). (2010). *Современный оперный театр и проблемы опероведения: сборник статей*. Киев: Национальная музыкальная академия Украины.
263. Черная, Елена Семеновна. (1960). *Евгений Онегин П. И. Чайковского*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
264. Черная, Марина Радославовна. (2010). *Анализ музыкальных произведений*. Тверь: Тверской государственный университет.
265. Чернова, Татьяна Юрьевна. (1984). *Драматургия в инструментальной музыке*. Москва: Музыка.
266. Чистюхин, Игорь Николаевич. (2002). *О драме и драматургии*. Орел: Орловский государственный институт искусств и культуры.
267. Шак, Татьяна Федоровна. (2003). *Гармоническая система в драматургии опер Н. А. Римского-Корсакова*. Краснодар: Эоловы струны.
268. Ширинян, Рузанна Карповна. (1981). *Оперная драматургия Мусоргского*. Москва: Музыка.
269. Шольп, Александра Евгеньевна. (1982). *"Евгений Онегин" П. И. Чайковского: Очерки*. Ленинград: Музыка.
270. Штейнпресс, Борис Соломонович, Ямпольский, Израиль Маркович. (1966). *Энциклопедический музыкальный словарь*. Москва: Советская энциклопедия.
271. Шульгин, Дмитрий Иосифович. (1994). *Теоретические основы современной гармонии*. Москва: Эфинтех.
272. Шюрэ, Эдуард. (2007). *Рихард Вагнер и его музыкальная драма*. Москва: Энигма.
273. Яворский, Болеслав Леопольдович. (1987). *Избранные труды: часть первая*. Москва: Советский композитор.

274. Яроцинский, Стефан (перевод с польского С. С. Попковой). (1978). *Дебюсси, импрессионизм и символизм*. Москва: Прогресс.
275. Ярустовский, Борис Михайлович. (1947). *Оперная драматургия Чайковского*. Ленинград: Государственное музыкальное издательство.
276. Ярустовский, Борис Михайлович. (1953). Образ положительного героя в советской опере, у *Советская опера: сборник критических статей*, Москва: Музыкальное издательство.
277. Ярустовский, Борис Михайлович. (1971). *Очерки по драматургии оперы XX века: книга первая*. Москва: Музыка.
278. Ярустовский, Борис Михайлович. (1978). *Очерки по драматургии оперы XX века: книга вторая*. Москва: Музыка.

Прилог – исправке клавирског извода

- на страни 11 клавирског извода, у т. 1/22, на месту треће четвртине треба обрисати снизивицу на тону дес₃ јер се ради о тону де₃.
- на страни 18 у т. 7/28 у доњој деоници оркестра, на последњој осмини није тон еф, већ треба додати повисилицу јер се ради о тону фис; у горњој деоници оркестра, на претпоследњој шеснаестини није тон ге, већ треба додати повисилицу јер се ради о тону гис.
- на страни 18, у т. 1/29, у деоници труба, на првој осмини у оркестру, изостављена је снизивица на тону ха, јер се ради о тону бе.
- на стр. 25 клавирског извода, у т. 6/39, на месту прве половине у оркестру изостављена је снизивица на тону е₁ јер се заправо ради о тону ес₁.
- на стр. 26 клавирског извода, у т. 8/40 на месту друге осмине у оркестру изостављена је снизивица на тону а₁ јер се заправо ради о тону ас₁.
- на страни 27 у т. 11/41 прва осмина није тон це већ треба додати повисилицу јер се ради о тону цис; у пасажу истог такта клавирског извода не пише да се ради о ритмичкој групи десетоле јер је у клавирском изводу као претпоследњи тон поменуте ритмичке групе додат тон ге₂ који у партитури не постоји; у клавирском изводу у истој ритмичкој групи десетоле на трећем тону написана је разрешилица тона ге₁ док је у партитури тон гис – односно нема разрешилице.
- на страни 34 клавирског извода, у т. 5/45, у горњем линијском систему оркестра, на месту четврте четвртине изостављена је снизивица за тон цес₁ који се понавља на наредној осмини.
- на страни 40 клавирског извода, у т. 2/54, у вокалној деоници Хаџи-Томе, на месту друге четвртине на првој осмини ноте ге у триолској групи треба додати тачку.
- на страни 69, у т. 7/93, на другој четвртини пре тона ге половине и ге осмине треба додати снизивицу јер се заправо ради о тону гес.
- на страни 73 у т. 2/98 у Катином солу низ од четири шеснаестине није тон е, већ треба додати снизивицу зато што се ради о тону ес.

- на петом делу истог такта у клавирском изводу на половини тона ха из клавирског извода изостаје снизилица јер се заправо ради о тону б који у партитури изводе хорне.
- на страни 76, ред 5, т. 3 треба додати као партитурну ознаку слово В.
- на страни 78, ред 1, т. 1 треба додати као партитурну ознаку слово С.
- на страни 78, ред 5, т. 2 треба додати као партитурну ознаку слово D.
- на страни 88 у т. 7/65, на другом делу такта у средњем гласу није тон ге већ гис, већ треба додати повисилицу јер се ради о тону гис.
- на стр. 105 клавирског извода, у т. 1/114 на месту осме шеснаестине у оркестру изостављена је разрешилица на тону фис₂ јер се заправо ради о тону еф₂.
- на страни 115 клавирског извода, у т. 1/126, на месту последње четвртине у оркестру изостављена је снизилица на тону цис₂ јер се заправо ради о тону це₂.
- на страни 118 клавирског извода, на почетку т. 3 ове стране, изостављена је партитурна ознака бр. 128.
- на страни 127 у т. 1/139 последње две четвртине су означене као триола а у триолској групи треба да припадне и претходна четвртина паузе; овако као да су те две четвртине у триолској ритмичкој групи што је немогуће.
- на страни 150 у т. 4/157C у виолинском кључу на тону а₁ потребно је додати разрешилицу.
- на страни 156 клавирског извода, т. 5–8/Q изостављена је њихова репетиција.
- на страни 156, у т. 9–12/Q изостављена је њихова репетиција, с тим што је т. 12/Q у партитури секунда волта и изостављени су на првој осмини такта: тон е₃ у флаути и тон а₃ у пиколу који су у нашем примеру додати јер су због високог регистра изузетно чујни.
- на страни 187 клавирског извода, у т. 3/163, у оркестру, на месту прве четвртине, на половини са тачком ноте це₁ треба додати повисилицу, јер се ради о тону цис₁.
- на страни 193, у т. 5/167 и т. 6/167, у нижем оркестарском регистру, најдубљи тон Дис на трећој четвртини повезан је луком трајања са целом нотом Де на првом тактовом делу следећег такта, тако да се ради о тону Дис и у т. 6/167.
- на страни 201 клавирског извода, у т. 9/173, на месту прве четвртине тону ха₂ треба додати снизилицу јер се ради о тону бе₂.

- на страни 222, у т. 4/193 у доњем линијском систему оркестарске деонице, на последњем тактовом делу, након осмине, уместо групе од три тридесетдругине са тоновима бе-дис-е, треба да стоје четири тридесетдругине са тоновима бе-це-де-е.
- на страни 222, у т. 5–6/193 у средњем линијском систем клавирске деонице, на последњим осминама оба наведена такта, треба додати повисилицу аис и избрисати повисилицу фис, која је очигледно погрешно спуштена уместо на тон а за терцу ниже на тон еф.
- на страни 237 у т. 2/V, у вишем линијском систему оркестра на месту последње осмине: на првој шеснаестини додати повисилицу тону фис₁, на другом шеснаестини уместо тона а₁ треба написати тон ге₁, а уместо тона еф₂ треба написати тон ес₂.
- на страни 237 у т. 3/V, у нижем линијском систему оркестра на месту друге осмине треба избрисати тонове ас и бе јер у партитури стоје само тонови ес–еф. Тоновима ас и бе, који би са постојећим ес и еф чинили квартни четворозвук у обртају: еф-бе-ес-ас, – заправо у партитури не постоје.
- на страни 238, у т. 5/V, у солистичкој деоници на месту треће четвртине треба додати снизилицу на тону де јер се ради о тону дес.
- на страни 238, у т. 5/V, у нижем систему оркестра на месту седме осмине, на четвртини тона а треба додати снизилицу јер се ради о тону ас.
- на страни 259, у т. 7/XVIII, у нижем линијском систему оркестра на месту пете осмине треба избрисати тон ге мало јер не постоји у клавирском изводу; у истом такту на месту једанаесте осмине треба додати разрешилицу за тон це мало.
- на страни 259, у т. 8/XVIII, у нижем линијском систему оркестра на месту пете осмине треба додати повисилицу за тон дис.
- на страни 262 клавирског извода, у т. 1/206, у оркестру, на месту шесте осмине удвојен у горњој октави тон де₁ треба му додати снизилицу тако да буде дес₁.
- на страни 325 клавирског извода, на почетку т. 4 ове стране, изостављена је партитурна ознака бр. 285.

Биографија

Марко С. Миленковић рођен 20. 12. 1974. године у Прокупљу. Завршио је основну школу у Житорађи и носилац је Вукове дипломе. Средњу музичку школу завршио је у Нишу 1993. године и дипломирао са оценом 5,00. По одслужењу војног рока, уписује се на Факултет уметности Универзитета у Приштини на музичком одсеку Опште музичке педагогије. Дана 17. 10. 1998., са највишом оценом брани дипломски рад из предмета Музички облици под називом *Сонатни облик и сонатни циклус у клавирским сонатама Л. в. Бетовена* и завршава редовне студије средњом просечном оценом 9,80.

Постдипломске студије Универзитета Уметности у Београду на одсеку Општа музичка педагогија, уписује 1998. године, уз приступни рад под називом *Хармонска анализа Шопенових Прелида оп. 28*. Након свих положених испита пријављује магистарску тезу у фебруару 2000. године, под називом *Хармонски садржај и лајтмотиви у остварењу драмског израза опере „Сутон” Стевана Христића*, код ментора редовног професора Мирјане Живковић. Након спроведеног истраживања и писања магистарске тезе, 01. 07. 2002. успешно брани тезу, те стиче академски назив магистра наука, са општим успехом 9,66.

Као истраживач стипендиста Министарства за науку и технологију Републике Србије, Марко Миленковић је од 1999. године ангажован на Универзитету уметности у Београду, на пројекту *Српска уметничка музика и музички фолклор*, под менторством редовног професора Мирјане Живковић. Након завршетка постдипломских студија, одлази у Ниш, где од октобра 2002. године бива хонорарно ангажован на Факултету уметности у Нишу, на радном месту сарадника за предмете Хармонија са хармонском анализом, Анализа музичког дела. На истом факултету новембра 2004. године бива примљен у радни однос у звању асистента за Ужу стручну област –Теоријски предмети, Хармонија са хармонском анализом. Од тада је као асистент распоређен на предметима Хармонија са хармонском анализом I, II, III (2004–2014), Анализа музичког дела I, II, III и IV (2004–2011) и Контрапункт I и II (2011–2014). Од септембра 2014 изабран је у звање наставник стручног предмета за Ужу стручну област – Теоријски предмети, Хармонија са хармонском анализом. У периоду до данас

распоређен је као наставник на предмету Хармонија са хармонском анализом I, II и III, те Хармонија са хармонском анализом IV, семинар (2014–2016). Секретар је Катедре за теоријске предмете Факултета уметности у Нишу од 2013. године и члан организационог одбора националног скупа са међународним учешћем *Балкан Арт Форум* (2013–2016), сада председник истог (2018), у организацији Факултета уметности Универзитета у Нишу. Учесник је у заједничком пројекту Центра Српске академије наука и уметности и Факултета уметности у Нишу: *Музичко наслеђе, савремено стваралаштво и образовање укуса*.

Објављени радови:

1. Milenković S. Marko (2006): Lajtmotivi kao izražajno sredstvo višeg reda u operi Suton Stevana Hristića, *Muzička teorija i analiza 3: Zbornik Katedre za muzičku teoriju*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 54–67.
2. Milenković S. Marko (2007): Specifičnosti harmonskog jezika u muzičkoj drami Suton Stevana Hristića, *Muzička teorija i analiza 4: Zbornik Katedre za muzičku teoriju*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 163–178.
3. Vasilakis Jelena, Milenković S. Marko (2013): Harmonski sadržaj i odnos prema tekstu u *Pet pesama za ženski glas i klavir* Riharda Vagnera, Међународни научни skup *Balkan Art Forum (apstrakti)* (ured. Miomira Đurđanović), Niš: Fakultet umetnosti, 17.
4. Vasilakis Jelena, Milenković S. Marko (2014): Harmonski sadržaj i odnos prema tekstu u *Pet pesama za ženski glas i klavir* Riharda Vagnera, Међународни научни skup *Balkan Art Forum*, Niš: Fakultet umetnosti, 57–77.
5. Milenković S. Marko (2013): Tonalna organizacija u klavirskom komadu *Novembar* iz ciklusa *Godišnja doba* P. I. Čajkovskog, Међународни научни skup *Dani Vlade S. Miloševića (apstrakti)* (ured. Sonja Marinković i Sanda Dodik). Banja Luka: Akademija umjetnosti, 36.
6. Milenković S. Marko (2014): Celostenost kao faktor dramaturgije u *Koštani* Petra Konjovića. Међународни научни skup *Српски језик, књижевност и уметност*, Крагујевац: ФИЛУМ, 209–222.
7. Milenković S. Marko (2014): Tonalna organizacija u klavirskom komadu *Novembar* iz ciklusa *Godišnja doba* P. I. Čajkovskog, Међународни научни skup *Dani Vlade S. Miloševića*, zbornik radova, Banja Luka: Akademija umjetnosti, 752–761.

8. Milenković S. Marko (2014): Harmonsko–formalni prikaz Šopenovih *Prelida op. 28*, Međunarodni naučni skup *Balkan Art Forum (apstrakti)* (ured. Danijela Stojanović), Niš: Fakultet umetnosti, 50–51.
9. Milenković S. Marko (2015): Harmonsko–formalni prikaz Šopenovih *Prelida op. 28*, Međunarodni naučni skup *Balkan Art Forum*, Niš: Fakultet umetnosti, 229–246.
10. Milenković S. Marko (2015): *Uloga hora u muzičkoj drami Koštana Petra Konjovića*, Međunarodni naučni skup *Dani Vlade S. Miloševića (apstrakti)* (ured. Sonja Marinković, Sanda Dodik i Ana Petrov), Banja Luka: Akademija umjetnosti, 58–59.
11. Milenković S. Marko (2015): *Uloga hora u muzičkoj drami Koštana Petra Konjovića*, Međunarodni naučni skup *Dani Vlade S. Miloševića*, zbornik radova, Banja Luka: Akademija umjetnosti, 32–44.
12. Milenković S. Marko (2015): Kolorističko-ilustrativni koncept harmonije Kloda Debisija – klavirska minijatura *Mali pastir* iz ciklusa *Dečji kutak*, Међународни научни скуп *Српски језик, књижевност и уметност*, Крагујевац: ФИЛУМ, 299–307.
13. Миленковић С. Марко (2015): Уметничка транспозиција народне песме *Ha сред села* у музичкој драми *Коштана* Петра Коњовића (омаж Ст. Ст. Мокрањцу). У *Мокрањац бр.17*, 22–33.
14. Milenković S. Marko (2015): Jedan pogled na dramu *Suton* Stevana Hristića. U *Aperto nuovo br. 4*, 42–25.
15. Milenković S. Marko (2015): Simbolika intervala – tretman prekomerne sekunde u operi *Suton* Stevana Hristića, U *Artefact br. 2*, 41–50.
16. Milenković S. Marko (2015): Muzičko-dramaturške karakteristike Koštaninih pesama u muzičkoj drami Petra Konjovića, Međunarodni naučni skup *Balkan Art Forum (apstrakti)* (ured. Nataša Nagorni Petrov), Niš: Fakultet umetnosti, 55–56.
17. Milenković S. Marko (2015): *Dvoglasna invencija u B-duru J. S. Baha – priprema za fugu ili umetnički žanr?*, 9. Međunarodni simpozij *Muzika u društvu (apstrakti)*, Sarajevo: Muzikološko društvo FbiH, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 98–99.
18. Milenković S. Marko (2016): Muzičko-dramaturške karakteristike Koštaninih pesama u muzičkoj drami Petra Konjovića, Međunarodni naučni skup *Balkan Art Forum*, Niš: Fakultet umetnosti, 159–176.

19. Milenković S. Marko (2016): *Dvoglasna invencija u B-duru J. S. Baha – priprema za fugu ili umetnički žanr?*, 9. Međunarodni simpozij *Muzika u društvu*, Sarajevo: Muzikološko društvo F BiH, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 213–223.
20. Здравич-Михайлович Даниэла, Миленкович Марко. (2016). Функция гармонического языка в построении формы: Сергей Прокофьев: *Первый квартет для 2 скрипок, альты и виолончели, опус 50* и *Второй квартет для 2 скрипок, альты и виолончели, опус 92*. *Наука. Искусство. Культура, Выпуск 1 (9)*, 13–21.
21. Milenković S. Marko (2016): Umetnička stilizacija *Velike čoččke igre* u muzičkoj drami *Koštana* Petra Konjovića, Međunarodni naučni skup *Balkan Art Forum (apstrakti)* (ured. Nataša Nagorni Petrov), Niš: Fakultet umetnosti, 64–65.
22. Milenković S. Marko (2017): Umetnička stilizacija *Velike čoččke igre* u muzičkoj drami *Koštana* Petra Konjovića, Međunarodni naučni skup *Balkan Art Forum*, Niš: Fakultet umetnosti, 145–159.
23. Здравих Михаиловић, Данијела, Миленковић С. Марко. (2017). Духовност у савременој музичкој пракси: Бојана и Никола Пековић. Научни скуп *Византијско-словенска чтенија I*, Ниш: Центар за Византијско-Словенске студије Универзитета у Нишу, Центар за црквене студије, 20. Међународни центар за православне студије, зборник радова (у штампи).

Изјава о ауторству

Потписани-а Марко С. Миленковић

број индекса _____

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Специфичности хармонског језика и његова улога

у музичкој драматургији опере Коштана Петра Коњовића

-
- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
 - да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
 - да су резултати коректно наведени и
 - да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 04. 06. 2018.



**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације /
докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора **Марко С. Миленковић**

Број индекса _____

Докторски студијски програм _____

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

*Специфичности хармонског језика и његова улога
у музичкој драматургији опере Коштана Петра Коњовића*

Ментор **др Јелена Михајловић-Марковић, доцент**

Коментор: **др Катарина Томашевић, научни саветник**

Потписани (име и презиме аутора) **Марко С. Миленковић**

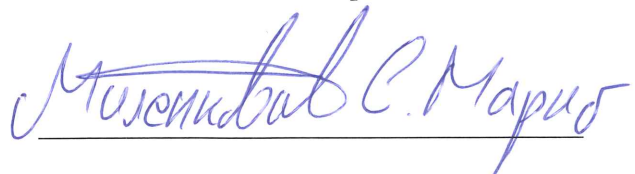
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 04. 06. 2018.



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

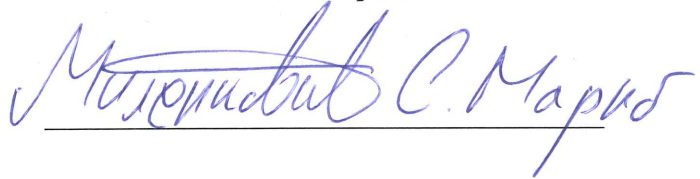
*Специфичности хармонског језика и његова улога
у музичкој драматургији опере Коштана Петра Коњовића*

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 04. 06. 2018.

Потпис докторанда


Miroslav S. Marko