



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ



АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ НОВИ САД

МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ  
ИЗВОЂАЧКЕ УМЕТНОСТИ

***Заносни час: компаративна интерпретација***  
**Милојевићеве вокалне лирике на**  
**оригиналном језику и у препеву**

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

Ментор: проф. др Милица Стојадиновић      Студент: мр Сенка Недељковић

Нови Сад, 2019.



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ



АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

UNIVERSITY OF NOVI SAD  
ACADEMY OF ARTS

Music Art  
Solo singing

***The Exquisite Hour: a comparative interpretation  
of Milojevic's selected lyrics in the original  
language and in adaptation***

Doctoral Art Project

Mentor: Milica Stojadinović, PhD, Full professor Student: MM Senka Nedeljković

Novi Sad, 2019.



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ



АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

ОБРАЗАЦ – 5а АУ

**KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA**

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

MN	
Naslov rada: NR	<i>Zanosni čas</i> : komparativna interpretacija Milojevićeve vokalne lirike na originalnom jeziku i u prepevu
Jezik publikacije: JP	Srpski
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Republika Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Autonomna Pokrajina Vojvodina
Godina: GO	2019.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Novi Sad

Fizički opis rada: FO	(broj poglavlja / stranica / slika /notnih primera/ referenci / priloga)  5/80/1/13/42/4
Umetnička oblast:	

UO	Muzička umetnost
Umetnička disciplina: UD	Izvođačka umetnost
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Miloje Milojević, komparativnai interpretacija, Zanosni čas, solo pesme
UDK	
Čuva se: ČU	Biblioteka Akademije umetnosti u Novom Sadu, Đure Jakšića 7. 21000 Novi Sad
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	Za doktorski umetnički projekat pod nazivom „Zanosni čas: komparativna interpretacija Milojevićeve odabrane lirike na originalnom jeziku i u prepevu“ odabrano je devet solo pesama Miloja Milojevića (op. 21, op. 22. br.1, op. 24, op. 39. br. 1. i op. 39. br. 2) na francuskom i u prepevu na srpski jezik. Prezentacijom u vidu resitala izvedene su i audio-vizuelno zabeležene sve odabrane pesme u originalu i u prepevu. U pisanom obrazloženju dokorskog umetničkog projekta, uvodni deo bavi se proučavanjem literature srpskih muzikologa (Mirjane Veselinović-Hofman, Ane Stefanović, Tijane Popović Mlađenović, Valentine Radoman), kompozitora i muzičkih pisaca (Petra Konjovića, Miloja Milojevića), radi boljeg sagledavanja Milojevićevog stvaralačkog puta, odnosno njegove delatnosti u određenom vremenu i kontekstu kom pripada. Uvodna razmatranja govore o francuskom impresionizmu, odlikama simbolističkog i impresionističkog (muzičkog) jezika, o razlozima prihvatanja francuskog impresionizma kod srpskih kompozitora, te o uticajima ovog stila i Debisijeve

	<p>poetike na kompozitorski opus Miloja Milojevića. Kroz prizmu proučavane literature sagledan je i kompozitorov odnos prema solo pesmi. Centralni deo rada orijentisan je ka komparativnoj interpretaciji Milojevićevih solo pesama. Pojedinačnom analizom sagledana je problematika artikulacije notnog i poetskog teksta, odnos klavirske i vokalne deonice, fraziranje, značaj pravilnog pevačkog izgovora i dikcije, te date smernice za rešavanje vokalno-tehničkih zahteva neophodnih za što bolje izvođenje. Na taj način, iz umetničkog ugla kandidata, ukazano je na neke prednosti i poteškoće prilikom tumačenja iste kompozicije na različitim jezicima i na promene u zvučnoj percepciji. Takođe, sugerisan je adekvatan pristup umetničkoj interpretaciji ovih dela. Studijskim snimkom kandidat-izvođač načinio je trajno beleženje interpretacije odabrane vokalne lirike Miloja Milojevića na oba jezika i time dao svoj umetnički doprinos srpskoj muzici u vidu audio CD-a pod nazivom <i>Zanosni čas</i>, a koji se nalazi u prilogu rada.</p>
<p>Datum prihvatanja teme od strane Senata:</p> <p>DP</p>	<p>28. 02. 2019.</p>
<p>Datum odbrane:</p> <p>DO</p>	
<p>Članovi komisije:</p> <p>(ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status)</p> <p>KO</p>	<p>Predsednik komisije:</p> <p>dr um. Željka Milanović, redovni profesor za oblast Muzičke umetnosti, uža oblast Dirigovanje. Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti.</p> <p>Članovi :</p> <p>dr Berislav Jerković, vanredni profesor za oblast Muzičke umetnosti, uža oblast Solo pevanje.</p>

Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku (Hrvatska).

mr Marina Milić Radović, redovni profesor za oblast Muzičke umetnosti, uža oblast Kamerna muzika. Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti.

dr Diana Popović, vanredni profesor za oblast Filološke nauke, uža oblast Romanistika, Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet.

Mentor:

dr Milica Stojadinović, redovni profesor za oblast Muzičke umetnosti, uža oblast Solo pevanje. Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti.



UNIVERSITY OF NOVI SAD



ACADEMY OF ARTS

### Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Doctoral Art Project
Author: AU	Senka Nedeljković
Mentor: MN	Milica Stojadinović, PhD, Full Professor
Title: TI	



Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	English / Serbian
Country of publication: CP	Serbian
Locality of publication: LP	Vojvodina, Novi Sad
Publication year: PY	2019.
Publisher: PU	Author`s reprint
Publication place: PP	Academy of Arts, Đure Jakšića 7. 21000 Novi Sad

Physical description: PD	5/80/1/13/42/4
Artistic field AF	Music Art
Artistic discipline AD	Solo singing
Subject, Key words SKW	Miloje Milojević, comparative interpretation, solo song
UC	
Holding data:	

HD	Library of Academy of Arts, Đure Jakšića 7, 21000 Novi Sad
Note:  N	
Abstract:  AB	<p>For the Doctoral Art Project entitled “<i>The Exquisite Hour</i>: a comparative interpretation of Milojević's selected lyrics in the original language and in adaptation”, nine songs for voice and piano by composer Miloje Milojević (Op. 21, Op. 22 No.1, Op. 24, Op. 39 No. 1 and No.2), in French and in adaptation into Serbian Language, were selected. In the form of a recital, the public presentation took place and all the selected songs in the original and adaptation, were performed and audio-visually recorded.</p> <p>In this written explanation of the Doctoral Art Project, the introductory part consist of a literature review of the work by Serbian musicologists (Mirjana Veselinovic-Hofman, Ana Stefanovic, Tijana Popovic Mladenovic, Valentina Radoman), composers and music writers (Petar Konjovic, Miloje Milojević), for a better understanding of the Milojević's creative path or his activities in a particular time and context to which he belongs.</p> <p>Introductory considerations were dedicated to French Impressionism, the qualities of the symbolic and Impressionistic (musical) language, the reasons for the acceptance of French Impressionism by Serbian composers and the effects of this style and Debussy's poetics on the opus of Miloje Milojević. Through the prism of the researched literature, the composer's attitude towards the solo song was also examined.</p> <p>The central part of this work was oriented towards a comparative interpretation of the songs for voice and piano by Miloje Milojević. Through the individual analysis of each song, the issues of</p>

	<p>articulating the musical and poetic text, the relationship between the piano and vocal line, phrasing, the importance of proper vocal pronunciation and diction in singing were presented and directions were given for solving the vocal and technical requirements necessary for the best performance. In this way, from the artistic perspective of the candidate, some advantages and difficulties were pointed out when interpreting the same composition in different languages, and changes in sound perception were indicated. Furthermore, an adequate approach to the artistic interpretation of these works has been suggested.</p> <p>Through the professional studio audio-recording in the form of an audio CD entitled "The Exquisite Hour" (attached to this Doctoral Art Project work) the candidate-performer made a permanent note of the interpretation of the selected vocal lyrics of Miloje Milojevic in both languages and thus made a personal artistic contribution to Serbian music.</p>
<p>Accepted on Senate on:  AS</p>	<p>28<sup>th</sup> February 2019.</p>
<p>Defended:  DE</p>	
<p>Doctoral Art Project Defend Board:  DB</p>	<p>Thesis Committee president:  Željka Milanović, Ar.D, Full Professor, Department of Music Arts, Conductor, Academy of Arts, Novi Sad</p> <p>Members:  Berislav Jerković, PhD, Associate Professor, Department of Music Arts, Department of Solo</p>

singing, Academy of Arts and Culture in Osijek (Croatia).

Marina Milić Radović, MM, Full Professor,  
Department of Music Arts, Department of  
Chamber music, Academy of Arts, Novi Sad.

Diana Popovic, PhD, Associate Professor,  
Department of Philological sciences, Department  
of Romance studies, University of Novi Sad, Faculty  
of Philosophy.

Thesis Mentor:

Milica Stojadinović, PhD, Full Professor, Department  
of Music Arts, Department of Solo singing, Academy  
of Arts, Novi Sad.

## Захвалница

*Захваљујем се родитељима који су подржали мој певачки пут од игре до професије.*

*Проф. мр. Вери Ковач Виткаи која ме је вратила на „певачки колосек“ када сам хтела да одустанем.*

*Захваљујем се менторки др Милицы Стојадиновић на стручним саветима и подршци коју ми је несебично пружала у току припреме докторског уметничког пројекта.*

*Захваљујем се мојим драгим пријатељима без којих овај докторски уметнички пројекат не би био могућ:*

*Александри Ракић не само за овај пројекат, него и за дугогодишњу сарадњу,*

*Зорану Маровићу неизмерно хвала на стрпљењу и труду који је уложио да савладам правилан певачки изговор француског,*

*Марији Васић и Јелени Филиповић што су прихватиле да учествују у концертном извођењу.*

*Хвала Воји, Николи и Милошу.*

## САДРЖАЈ

САЖЕТАК.....	16
ABSTRACT.....	17
1. УВОД.....	18
1. 1. Импресионизам у Француској.....	19
1. 2. Одлике симболистичког и импресионистичког (музичког) језика.....	20
1. 3. О прихватању одлика импресионизма код српских композитора.....	21
1. 4. Утицај импресионизма и Дебисијеве поетике на стил Милоја Милојевића.....	23
1. 5. Милојевићев однос према соло-песми.....	25
2. КОМПАРАТИВНА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА.....	33
2.1. Оп. 21. бр. 1, <i>L'heure exuise/Заносни час</i> .....	34
2.2. Оп. 21. бр. 2 <i>L'abeille et la campanule/Пчела и цвет</i> .....	39
2.3. Оп. 21. бр. 3 <i>L'adieu/Збогом</i> .....	42
2.4. Оп. 21. бр. 4 <i>Jamais/Никада</i> .....	44
2.5. Оп. 21. бр. 5 <i>Le mensonge/Лаж</i> .....	48
2.6. Оп. 22. бр. 1 <i>Veillée/Бдење</i> .....	52
2.7. Оп. 24. <i>La chanson du vent de mer/Песма ветра с мора</i> .....	56

2.8. Оп. 39. бр. 1 <i>Depuis qu'elle est partie.../Од када је отишла</i>	
бр. 2 <i>L'ombre d'une feuille d'oranger.../У сенци наранџиног листа</i>	59
3. ЗАКЉУЧАК	61
4. ПРИЛОЗИ	
4. 1. Биографија Милоја Милојевића	64
4. 2. Табеларни приказ текстова (оригинал, дослован превод, Милојевићев препев)	67
4. 3. Програм првог дела јавне презентације докторског уметничког пројекта	75
4. 4. Аудио CD „Заносни час“	77
5. ЛИТЕРАТУРА	
5.1. Примарна литература	78
5.2. Секундарна литература	78
5.3. Звучни снимци	80
5.4. Интернет адресе	80

## САЖЕТАК

За докторски уметнички пројекат под називом *Заносни час: компаративна интерпретација Милојевићеве одабране лирике на оригиналном језику и у препеву* одабрано је девет соло песама Милоја Милојевића (оп. 21, оп. 22. бр.1, оп. 24, оп. 39. бр. 1. и оп. 39. бр. 2) на француском и у препеву на српски језик. Презентацијом у виду реситала изведене су и аудио-визуелно забележене све одабране песме у оригиналу и у препеву.

У писаном образложењу докторског уметничког пројекта, уводни део бави се проучавањем литературе српских музиколога (Мирјане Веселиновић-Хофман, Ане Стефановић, Тијане Поповић Млађеновић, Валентине Радоман), композитора и музичких писаца (Петра Коњовића, Милоја Милојевића), ради бољег сагледавања Милојевићевог стваралачког пута, односно његове делатности у одређеном времену и контексту ком припада. Уводна разматрања говоре о француском импресионизму, одликама симболистичког и импресионистичког (музичког) језика, о разлозима прихватања француског импресионизма код српских композитора, те о утицајима овог стила и Дебисијеве поетике на композиторски опус Милоја Милојевића. Кроз призму проучаване литературе сагледан је и композиторов однос према соло песми. Централни део рада оријентисан је ка компаративној интерпретацији Милојевићевих соло песама. Појединачном анализом сагледана је проблематика артикулације нотног и поетског текста, однос клавирске и вокалне деонице, фразирање, значај правилног певачког изговора и дикције, те дате смернице за решавање вокално-техничких захтева неопходних за што боље извођење. На тај начин, из уметничког угла кандидата, указано је на неке предности и потешкоће приликом тумачења исте композиције на различитим језицима и на промене у звучној перцепцији. Такође, сугерисан је адекватан приступ уметничкој интерпретацији ових дела.

Студијским снимком кандидат-извођач начинио је трајно бележење интерпретације одабране вокалне лирике Милоја Милојевића на оба језика и тиме дао свој уметнички допринос српској музици у виду аудио CD-а под називом *Заносни час*, а који се налази у прилогу рада.



## ABSTRACT

For the Doctoral Art Project entitled “*The Exquisite Hour: a comparative interpretation of Milojevic's selected lyrics in the original language and in adaptation*”, nine songs for voice and piano by composer Miloje Milojevic (Op. 21, Op. 22 No.1, Op. 24, Op. 39 No. 1 and No.2), in French and in adaptation into Serbian Language, were selected. In the form of a recital, the public presentation took place and all the selected songs in the original and adaptation, were performed and audio-visually recorded.

In this written explanation of the Doctoral Art Project, the introductory part consist of a literature review of the work by Serbian musicologists (Mirjana Veselinovic-Hofman, Ana Stefanovic, Tijana Popovic Mladenovic, Valentina Radoman), composers and music writers (Petar Konjovic, Miloje Milojevic), for a better understanding of the Milojevic's creative path or his activities in a particular time and context to which he belongs. Introductory considerations were dedicated to French Impressionism, the qualities of the symbolic and Impressionistic (musical) language, the reasons for the acceptance of French Impressionism by Serbian composers and the effects of this style and Debussy's poetics on the opus of Miloje Milojevic. Through the prism of the researched literature, the composer's attitude towards the solo song was also examined. The central part of this work was oriented towards a comparative interpretation of the songs for voice and piano by Miloje Milojevic. Through the individual analysis of each song, the issues of articulating the musical and poetic text, the relationship between the piano and vocal line, phrasing, the importance of proper vocal pronunciation and diction in singing were presented and directions were given for solving the vocal and technical requirements necessary for the best performance. In this way, from the artistic perspective of the candidate, some advantages and difficulties were pointed out when interpreting the same composition in different languages, and changes in sound perception were indicated. Furthermore, an adequate approach to the artistic interpretation of these works has been suggested.

Through the professional studio audio-recording in the form of an audio CD entitled “*The Exquisite Hour*” (attached to this Doctoral Art Project work) the candidate-performer made a permanent note of the interpretation of the selected vocal lyrics of Miloje Milojevic in both languages and thus made a personal artistic contribution to Serbian music.

## 1. УВОД

Тема овог рада је компаративна интерпретација одабраних песама из опуса Милоја Милојевића (1884-1946): *L'heure exquise / Заносни час*, *L'abeille et la campanule / Пчела и цвет*, *L'adieu / Збогом*, *Jamais / Никада*, *Le mensonge / Лаж*, *Veillée / Бдење*, *La chanson du vent de mer / Песма ветра од мора*, *Depuis qu'elle est partie / Од кад је отишла* и *L'ombre d'une feuille d'oranger / У сенци наранџиног листа*. Свих девет песама компоноване су на текстове француских песника, а композитор их је самостално препевао и на српски језик. Оне су дакле инспирисане француском лириком, као и импресионистичким стилем. Из тог разлога, у уводном делу биће сагледани разлози из којих су Милојевићу баш оне, у његовом импресионистичком стваралачком периоду, биле погодне за исказивање поетике. Не треба изоставити чињеницу да се током боравка у Француској Милојевић окреће једном новом звучном свету, испуњеном лириком, бојама, пластичном мелодиозношћу, реалистичким поступцима (тј. тонским сликањем). Највећи утицај на њега је са сигурношћу извршио Клод Дебиси (Claude-Achille Debussy, 1862-1918), по коме многи музиколози стилски период импресионизам називају „дебисизам“, како би означили музичку појаву аналогну сликарском импресионизму и књижевном симболизму.<sup>1</sup> Проучавањем литературе српских музиколога (Мирјане Веселиновић-Хофман, Ане Стефановић, Тијане Поповић Млађеновић, Валентине Радоман), композитора и музичких писаца (Петра Коњовића, Милоја Милојевића), ради детаљније анализе компаративне интерпретације поменутих соло песама, у даљем делу уводног разматрања говориће се о импресионизму у Француској, одликама симболистичког и импресионистичког (музичког) језика, о разлозима прихватања француског импресионизма код српских композитора, утицају овог стила и Дебисијеве поетике на композиторски опус Милоја Милојевића, као и о композиторовом односу према соло песни.

---

<sup>1</sup> Сматрајући Дебисија јединим „правим“ и доследним представником музичког импресионизма, као временски оквир француског музичког импресионизма може се навести период од 1887. до 1917. године.

## 1. 1. Импесионизам у Француској

Крајем 19. и почетком 20. века у Француској се развио веома утицајан стилски покрет – импесионизам, а сам термин први пут су 1887. године употребили чланови француске Академије лепих уметности за композицију *Пролеће* (фр. *Printemps*) Клода Дебисија. Важно је истаћи да се импесионизам у Француској прожимао са другим стилевима насталим нешто раније (попут романтизма, реализма, натурализма и других). С обзиром на то био је с једне стране одређен везом са традицијом, а с друге – њеном надградњом и одбацивањем. Превазилажењем традиције, импесионизам је могао да укаже на путеве којима је потом кренула уметност у 20. веку, те је у Француској доживљен као најсавременији покрет. Наиме, многи историчари музике су сматрали да је једино духовна атмосфера Париза с краја 19. и почетком 20. века била погодна за развој импесионизма у музици. Нигде другде на свету сликари, поете и музичари нису били толико упућени једни на друге, нити су толико размењивали своје идеје. Стога је, како наводи Радоман (2006, 46), музички импесионизам ван Француске, на изванредан начин био само одјек или „бледа“ имитација „правог“ импесионизма. Разлог томе се може пронаћи у чињеници да се у другим културним традицијама импесионизам најчешће појављивао са (мањим) закашњењем, због чега је долазило до његовог преплитања са „претходним“ стилевима, као и са оним стилским правцима који су се све брже смењивали након епохе *fin de siècle*. Такав модификован импесионизам је стога подразумевао комбиновање његових елемената са средствима позноромантичарског, експресионистичког или неокласичног језика. Трансформацији импесионизма такође је доприносио и национални карактер његове рецепције у појединим културама (овде се подразумевају све земље које су пролазиле кроз дубоке националне и социјалне кризе, нпр. Шпанија, као и многе словенске земље).

## 1. 2. Одлике симболистичког и импресионистичког (музичког) језика

Приликом сагледавања приступа Милоја Милојевића музичком импресионизму, важно је осврнути се и на однос симболиста према својој поетици у оквиру француског импресионизма у првим деценијама 20. века. Симболисти су инсистирали на несхватљивим и духовним темама, а примењивали су и необична језичка средства (граматички неосноване инверзије, укидање разлике између једине и множине, вишезначне речи, изостављање интерпункције...). Све ово, према В. Радоман (2006, 58), довело је до стварања слободног стиха и стихова различитих дужина у оквиру исте песме, док је могућност за римовање у оквиру строфе остала углавном неискоришћена. Ипак, као што се Верлен (Paul Verlaine), један од најистакнутијих представника симболизма, није одрекао риме, тако се ни музичари нису одрекли тоналне хармоније. Хармонија (која је упркос својим искорачењима из функционалности остајала тонална) постаје главни носилац колорита у овом стилском периоду. Потреба да се на неком одређеном месту оствари одређен звучно-колористички утисак довела је до повлачења конструктивне и експресивне улоге хармоније у други план. Акорди из система функционалности делимично су одступали од следова хармонских законитости, а колористичка вредност акорада зависила је искључиво од њихове конструкције.<sup>2</sup> Примена бројних и специфичних лествичних типова има значајну улогу у остваривању одређеног расположења, атмосфере или ефеката у музици импресионизма. Поред староцрквених лествица, значајну улогу имају и пентатоника и целостепена лествица. Осим хармоније, и поједини интервали имају колористичке функције: секунда (било у облику акордске структуре или двозвука), тритонус (који добија улогу савршене консонанце), чиста квинта, септима и нона. Ипак, оно што импресионистичку музику највише чини специфичном јесте метричка неизражајност, односно недостатак изразитих нагласака на јаким деловима такта. Када постоје ритмички нагласци, они су углавном пригушени динамиком.

---

<sup>2</sup> Због тога су у импресионистичкој музици искоришћени они типови акорада који се истичу својим колоритом – прекомерни трозвук, мали дурски септакорд са алтерованом квинтом, велики нонакорд, ундецимакорди, тредецимакорди или нови типови акорада у којима су поједини акордски тонови замењени својим неразрешеним задржицама (са квартом уместо терце, секстом уместо квинте) или звуче истовремено са њима (са додатом секундом, квартом, секстом), затим целостепени акорди, вертикалне структуре које садрже акорде различитих лествица, двородни акорди.

### 1. 3. О прихватању одлика импресионизма код српских композитора

У српској музици не постоји велики број композиција у којима је импресионистички стил уочљив у свим параметрима музичког језика.<sup>3</sup> У опусима српских аутора пре би се могло говорити само о декоративној улози импресионизма, о преузимању његових најпрепознатљивијих одлика тј. о стварању импресионистичке атмосфере и колорита. Почетком 20. века, за разлику од Француске, у Србији је као друштвено најпотребнија и најприхватљивија сматрана првенствено родољубива поезија. Упркос томе, бројни песници су објављивали збирке које нису биле национално интониране, сликари су стварали дела без експлицитно националне тематике и компонован је изванредан број музичких дела писаних у духу француског импресионизма. Нарочито су била неуобичајена дела са егзотичном (далекоисточњачком) тематиком.

У делима аутора старије генерације српских композитора, као код Коњовића и Христића, преовладава синтеза позноромантичарског музичког писма. У делима аутора млађе генерације долази до преплитања романтичарских, импресионистичких, експресионистичких, понегде и неокласичних елемената – којим се одликује и Милојевићев опус. Ипак, у Милојевићевим композицијама елементи романтичарског језика су полазна основа од које композиторов музички стил прелази у сфере импресионизма и експресионизма. Импресионистичка изражајна средства притом најчешће служе за „бојење“ стилског говора који је одабран као основа. То се најпре може видети у оним параметрима који су у романтизму имали секундарни значај, а у импресионизму су стекли примарну важност – попут динамике, агогике, артикулације и ритма.

---

<sup>3</sup> Анализирајући поједина дела Стевана Христића, музиколошкиња Тијана Поповић је уочила да се импресионистички елементи никада не јављају доследно, у свим параметрима једне исте композиције, већ само у појединим, као што су: хармонија, форма, фактура, оркестрација, мелодика, атмосфера дела итд. (Поповић 1985, 42-69)

Tempo I?  
mp

L'é - tang re - flè - te Profond mi - roir, La sil - hou -  
Je - ze - ro mir - no, u li - cu svom vr - bu o -

largamente cresc.

f sf > allargando sf dolente dolce

- et - te Du sau - le noir Où le vent pleu - re. Ré -  
gle - da što tu nad njom šu - mi bol sa - mi dok

et meno mosso a T? più mosso mp

- vous c'est l'heu - re mi  
san nas ma - re mi

meno mosso a T? simile

Пример бр.1, Заносни час т. 14-25

У опусу Милоја Милојевића елементи импресионистичког стила били су изражени већ у соло песмама у Минхену, насталим током прве деценије 20. века. Све до последњих остварења Милојевић се користио изражајним средствима овог стила, врло често у споју са позноромантичарским или експресионистичким музичким језиком. Тако се, на пример, у његовим појединим опусима соло песама, као што је песма *Заносни час* (*L'heure exquise*) оп. 21. бр. 1, поред бројних поменутих истицања колористичких потенцијала одређених интервала и акорада, честих промена фактурне слике, метричке и ритмичке сложености, агогичкоггибања, истанчаног динамичког нијансирања која у појединим случајевима

доведе до необичних решења,<sup>4</sup> могу ипак уочити и позноромантичарске одлике музичког језика: богата хроматика и енхармонија, густина фактуре, велика скоковитост вокалне деонице, што се ретко може чути у Дебисијевим композицијама. Овакав пример свакако упућује на композиторов амбивалентан став приликом избора између романтичарског и импресионистичког проседеа. У својим написима *Музичке студије и чланци* Милојевић пише о томе да је импресионизам романтичарског порекла, да је у додиру са експресионистичким музичким стилем, а да се романтизам као такав (дивергентан) не искључује из музике (Милојевић 1953, 167).

#### 1. 4. Утицај импресионизма и Дебисијеве поетике на стил Милоја Милојевића

Када се говори о импресионистичком утицају на музички стил композитора Милоја Милојевића, мора се узети у обзир његов стваралачки пут, односно његова делатност у одређеном времену и контексту коме припада. Етапа настанка његових „импресионистичких“ дела, изразито лирског карактера, припада, према Коњовићу (1954, 89), другој етапи.<sup>5</sup> Одабиром поетских стихова, који врши не толико по „литерарној преокупацији“, колико по „личном доживљају и импресији“ (Коњовић 1965, 191), Милојевић звучно оживљава стихове, пре свега српских и француских, а потом и других страних песника удаљених земаља. Неки од аутора чије је стихове Милојевић користио за своје соло песме, између осталих, били су: Јован Дучић (*Акорд, Ветар*), Мирко Королија (*Балата*), Војислав Ј. Илић (*Под старим гробним плочама, Јесења елегија*), Иво Војновић (*Молитва мајке Југовића звезди Даници*), Сибе Миличић (*Молитва усред поља*), Јован Јовановић Змај (*Божјиња песма*), Светислав Стефановић (*Ћутање*), Отото Јакомоћи (*Ohotomo No Sukune Jakamohi, Јапан*). Неке од ових песама нашле су свој облик како у оригиналном издању, тако и у препеву на српски језик.

---

<sup>4</sup> На пример, *staccato* акорди се појављују у *piano* динамици или се ознака *pp* јавља у тренутку кулминационог тона и највеће густине клавирског звука.

<sup>5</sup> Петар Коњовић дели стваралашто Милоја Милојевића на три етапе: I етапа (1904 – 1916), II етапа (1917 – 1923) и III етапа (1924 – 1945). Cf.: (Коњовић 1954, 89). Више о томе видети у прилогу под одељком о Милојевићевој биографији.

Поред тога што је Милоје Милојевић у соло песми пошао од народне фолклорне мелодије и текста, те њиховог уметничког обликовања, ипак је најобимнији део свог стваралаштва посветио соло песми базираној на уметничкој поезији. Својом особеном лириком, индивидуалном осећајношћу и суптилном сменом расположења, успео је уметнички да озвучи суштину текста како страних песника, тако и својих стихова, чиме је дао непроцењив допринос српској вокалној лирици.

Милојевићев боравак у Француској од 1917. до средине 1919. године веома је утицао на његово занимање за француску поезију, односно на његову инспирацију француским стиховима. Велики број лирских песама нашао је своје издање у веома вештом композиторовом препеву на српски језик. Композитори којима се највише окретао били су, по Коњовићу (Коњовић 1954, 58-59), поред Дебисија, представници „француског шансона“ – Дипарк (Henri Fouques Duparc), Шосон (Ernest Chausson), Форе (Gabriel Fauré), Северак (Déodat de Séverac), Шмит (Florent Schmitt) и други. У њиховом музичком писму могао је да пронађе део онога што му је било блиско – романтичарску и импресионистичку музичку мисао. У оквиру сагледавања Дебисијевих поступака кључних за Милојевићеве соло песме, тембровску разноврсност могуће је најјасније применити на употреби педала у клавирским партитурама, а понекад она захтева и примену два педала (левог и десног) истовремено, при чему леви педал не служи за утишавање звука, већ за постизање одређене звучне боје. Разноврсним изражајним средствима Дебиси у клавирским делима имитира звуке различитих инструмената,<sup>6</sup> док динамиком постиже суптилне колористичке ефекте.<sup>7</sup> Овакво имитирање је, заправо, повезано са Дебисијевим ставом о односу музике и текста (програма), он настоји да неки детаљ музичког материјала асоцијативно одговара речима, односно наслову композиције.

Милојевићеве песме на француском језику не одступају од естетских начела тог доба. Оне су прокомпоноване и следе логику поетских целина, односно чине пандан правилно структурисаним стиховима и илуструју поетски садржај. У овим песмама и те

---

<sup>6</sup> Дебиси, на пример, имитира звук звона, гонга, гамелана, флауте, трубе, бенџа, флажолета гудача и друго.

<sup>7</sup> Тако, на пример, *decrescendo* може да се јави у тренутку највеће звучне густине, кулминациони акордски тон може да буде у динамици *pp*, динамика *piano* може да буде удружена са *staccato* извођеним акордима. Постоје примери у којима се са повећањем висине тона динамика утишава. Притом, ознака *pp subito* следи након ознаке за *decrescendo*. Као и ритмика, динамика у Дебисијевим делима је колебљива. У оквиру два такта она може бити изражена у распону од *ff* до *pp*, преко *diminuendo molto*. Од свих одлика дебисијевске динамике, међутим, најочљивија је приврженост разноврсним нијансама *piano* звука.



како се уочава утицај француског импресионизма. То се пре свега види у хармонском језику у којем се може чути пентатоника, целостепена лествица, модуси, паралелно низање сазвучја идентичног склопа, примена колористичких потенцијала одређених интервала (секунде, квинте, тритонуси) или акорада – што су све основна средства Дебисијевог хармонског изражавања. Милојевић овде нарочиту пажњу посвећује колористичкој улози интервала, било да су то специфични интервалски скокови или „одзвањање“ тонова. Поред ових поступака, уочавају се и нека друга естетска начела Дебисијеве поетике, нпр. у песми *Пчела и цвет* видљива је прокомпонованост облика песме која доследно прати формалну концепцију текстуалног предлошка, као и изградња линије вокалне деонице њеним ослањањем на интонацију текста. Уз овакве и сличне импресионистичке поступке коегзистира и романтичарска музичка дескрипција.

#### 1. 5. Милојевићев однос према соло песми

На следећем списку наведена су дела на стихове француских песника. Песме које представљају тему овог рада јасније су означене (болдоване):

Оп. 21 (1921):

**Бр. 1** *L'heure exquise/Заносни час*, Пол Верлен

**Бр. 2** *L'abeille et la campanule/Пчела и цвет*, Шарл Герен (Charles Guérin)

**Бр. 3** *L'adieu/Збогом*, Вега (Véga)

**Бр. 4** *Jamais/Никада*, Пол Жерарди (Paul Gérardy)

**Бр. 5** *Le mensonge/Лаж*, Иван Жилкен (Iwan Gilkin)

**Бр. 6** *Berceuse triste/Тужна уснаванка*, Марсел Визер (Marcel Wyseur)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Ова песма представља уснаванку младе мајке која нежно пева свом детету док је отац на ратишту и док дете тоне у сан, у том моменту отац гине негде далеко. Песма је настала у Ници на стихове Визера (Marcel Wyseur), а посвећена је његовој кћерки Гордани („à ma fillette Gordana“), (Коњовић, 1954, 59).

Оп. 22 (1921):

**Бр. 1 *Veillée/Бдење***, Лисјен Базен (Lucien Bazin)

**Бр. 2 *La lettre/Писмо***, Едмон Ростан (Edmond Rostand)

Оп. 24:

***La chanson du vent de mer/Песма ветра с мора***, Анатоле ле Браз (Anatole le Braz)<sup>9</sup>

Оп. 39:

***La flute de jade/Флаута од жада***, кинеска поезија у преводу Франца Тусена (Franz Toussaint) на француски језик

**Бр. 1 *Depuis qu'elle est partie.../Од када је отишла...***

**Бр. 2 *L'ombre d'une feuille d'oranger.../У сенци наранџиног листа...***

Занимљив је податак који се налази у делу Петра Коњовића (Коњовић 1954, 61):

*Према аутентичном испису Милојевићевом на примерку који је преписао, већ пред своју смрт (1943), за библиотеку и архив Музичке академије у Београду (Бр. 11954), он под натписом Седам песама на стихове француских песника (Ница, 1917), за један глас и клавир, наводи овако распоређен садржај: оп. 22 За високи глас: No. 1. La veillée – Бдење (Bazin); No. 2. La lettre – Писмо (E. Rostand); No. 3. A. Lyde – Лиди (Bergerette de A. Chenier); No. 4. Deux cœurs – Два срца (Lucas). Оп. 22а, за дубоки глас: No. 1. L'innocence – Невиност (Comtesse de Noailles); No. 2. La prière – Молитва (Georges Thouret); No. 3. Hymne au Soleil – Химна сунцу (A. Sylvestre) – „звучни трибут Рихарду Штраусу“.*

---

<sup>9</sup> Првобитно је компоновано за сопран и клавир, а касније их је аутор оркестрирао.

Милојевић је, као одличан говорник и предавач музике, више пута држао јавна предавања и написао више текстова о свом односу према уметничкој соло песми. Његово исцрпно и свеобухватно виђење и критичко вредновање соло песме уочава се кроз детаљна објашњења и кроз многе примере у којима се огледају сви њени конститутивни елементи.

Сагледавајући Милојевићев композиторски однос према овом жанру, истиче се примарно начело песничког текста према којем треба да се обликује музика. О овоме Милојевић (1999, 1-3, 37) наводи:

*Код уметничке песме – било да је писана за соло певача, или за ансамбл солиста, или за хор, или за солисту и хор – та вибрација сваке честнице у бићу уметникову рађа се под утисцима песничког текста. И више још: по диктату тог текста.*

Таква песма је према овоме, како то наводи Ана Стефановић „транслитерарни и трансмузички жанр; спој поезије и музике је у њој толико јак да се оне губе једна у другој“ (Стефановић 1999, 68). Оваква уједињеност и удруженост има функционалну улогу, понајвише у свом изразу, сентименталности, расположењу и значењу. Таквом концепцијом поезија-музика Милојевић постиже ефекат испреплетености гласа и стиха, стапајући их у нераскидиво јединство. Стога је композитор у својим списима толико простора посветио објашњењима на који начин соло песма исказује душевно расположење. Музика, како Милојевић истиче, мора да изрази садржај поезије, те самим тим даје првенство садржају над формом, а из ње, такође, произлази и поетска структура, тј. „техничка унутрашња структура“, која утиче на изградњу музичке форме (Милојевић 1999, 1-3, 37).<sup>10</sup> Дакле, у зависности од поезије и композиторове инспирације, аналогно динамичком нијансирању доживљаја, развија се и структура соло песме. Стога не постоји образац према којем Милојевић ствара своје песме, већ свака има своје сопствене законе и „сопственим дахом дише“ (Милојевић 1999, 1-3, 37). Она као таква диктира композитору технички и изражајни поступак. Заправо, песнички стил и његова осећајност, осим наведеног, условљавају и мелодију, динамику, акцентовање речи и стихова, агогику и артикулацију, тембр, ритам, хармонију, па чак и клавирску пратњу. Код обликовања

---

<sup>10</sup> Милојевић наводи како је свако песничко дело у апсолутној зависности од динамичког нијансирања доживљаја, а самим тим се под његовим утицајем и развија.

мелодије, композитор сматра да она настаје психолошким продубљивањем текста средствима музике. Она, осим што је реализација говорне мелодије, не израста само из дикције текста, већ и из хармонске структуре, тоналних контраста и односа изведених из клавирске пратње. Таква таласаста мелодија, уз помоћ интервалских распона, даље продубљује текст и доприноси његовом смислу и изразу. Она на најразличитије начине мора смислено да се повинује стиху, строфи или значењу текста. Њен мелодијски талас, као „верна слика таласастог тока говора“ (Милојевић 1999, 1-3, 37), такође, не сме да наруши „формалну логику целине песничког производа“ (Милојевић 1999, 1-3, 37), већ да буде „интензивирана мелодија говора“ (Стефановић 1999, 71), а средства за то су пре свега интервалски односи и акцентовање мелодије (и говора). Милојевић чак наводи како је: „музичка мелодија [...] у своме таласастом току верна слика таласастог тока говорне мелодије, али је интервалски интензивирана, потенцирана.“ (Милојевић 1999, 1-3, 37). Ана Стефановић (1999, 1-3, 68-71), овде сматра да Милојевићево схватање мелодије стога почива на афективности. Функција тих афеката (осећања, страсти у језику) је да се они што више нагласе. Упркос, оваквом Милојевићевом становишту, не може се уочити нека универзалност тих афеката, с обзиром на то да је компоновао на више језика. Једино што је свима њима заједничко и чиме се Милојевић водио јесте њихов природни језик – језик страсти. Ипак, у његовим импресионистичким и постимпресионистичким песмама имамо примере и обрнутог поступка у којем се афекти језика изводе из мелодије и тиме се интензивирају. Због тога ће мелодија понекад имати мирнији ток и мање интервалске скокове. Међутим, не треба оспорити Милојевићеву теоријску поставку у којој је поезији дато првенство и према којој уколико поезија не посредује афекте, утолико нема ни мелодије.

Када се говори о односу између музике и текста, Милојевић музичко остваривање текста сматра психолошким продубљивањем поезије или „звучним цртежом“ (Милојевић 1999, 1-3, 38). Он тежи што сугестивнијем и потпунијем тумачењу певаног текста. У зависности од „таласастог покрета“ реченице, од њеног смисла и акцента, мелодија ће треперити или ће моћи да се „мирно шири у једној равни, у једној висинској сфери, чак можда и на једном једином, ритмички варираном тону, или у оквиру веома малог интервалског распона.“ (Милојевић 1999, 1-3, 39). Интимни или драматични карактер песме појачаће и други музички параметри. Осим интервала, који служи свакој речи, било

њеном изражајном, психолошком или описном смислу, и динамика појачава изражај певаног текста. Поред уобичајеног поступка када *crescendo* доноси драмско узбуђење певаног текста, а *decrescendo* потиштеност, Милојевић примењује и супротан поступак у коме је, ако текст то дозвољава, мелодија у успону лишена *crescendo* ефекта и обротно, када се *crescendo* ефекат може врло драматично остварити при мелодијском покрету наниже. Пример овога се може видети у соло песни *Збогом* оп. 21 бр. 3, у којој се *decrescendo* јавља у покрету наниже, док се у *piano* динамици изводи скок навише.

The image shows a musical score for the song "Adieu" (Збогом) from Op. 21 No. 3. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics "moi, qui vous ait tant ai - mée!" and the piano accompaniment has a dynamic marking of *mf*. The second system continues the vocal line with "i lju - bav sva za vas!" and the piano accompaniment has a dynamic marking of *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *con dolore*, *mf*, and *p*. There are also asterisks and a signature "R. L. 11081 & c<sup>o</sup>" at the bottom.

Пример бр. 2, *Збогом* оп. 21 бр. 3, т. 15-19

Велику пажњу Милоје Милојевић (1999, 1-3, 41-42) посвећује и проблему „звучног изгледа“ речи, тј. акцената у музици. Док, како наводи, једносложне речи имају само силазни акценат, речи са више слогова захтевају дужи мелодијски талас. Овај проблем је изузетно занимљив у његовим соло песмама у којима је извршио препев на српски језик,

јер је композитор вешто морао да превазиђе овај проблем. Но, уколико се појављивало мелизматично кретање, оно је могло бити остварено само у посебним случајевима – у речима дугог акцента.<sup>11</sup> Дугосилазни акценти могли су бити остварени и само путем *legata*. Функција таласастог кретања могла је бити разноврсна: од мелодијских, преко колоратурних, до чисто изражајних ефеката психолошких емотивних стања (приказивање нежности, беса, повучености), а могла је чак да добије и описни карактер (успаванка, национални мелос, егзотика и сл.), (Милојевић 1999, 1-3, 42). Осим свих ових наведених проблема са којима се Милојевић суочавао, додатно је пазио и на мелодију која превазилази стих (реченицу) или чак даље залази у наредни стих. Дакле, било је неопходно да мелодијски развој, са својом јединственом целином, обухвати целину песничког текста.

Одабир песама којима се приступа у овом раду, с обзиром на то да припадају импресионистичком стилу, поседује специфичну боју. У зависности од унутрашње садржине поетског текста, њене атмосфере, осећајности и интензитета, боја се примењује као доминантни фактор. Регистрима се дочарава расположење, а чак и на „визуелни“ начин мелодија прати текст, слично принципу тонског сликања, нпр. у песми *Пчела и цвет* у којој се тоновима асоцира на лепет крила (зујање) и скоковити лет пчеле.

---

<sup>11</sup> Мелизматично кретање могуће је код дугосилазног акцента једносложних речи и при дугосилазним и дугоузлазним акцентима у речима од више слогова (осим у случају када дугом акценту претходи кратак слог). Узлазни дуг акценат захтева мањи број тонова од силазног дугог акцента.

Moderato ♩=132

PIANO

*p* *leggiero*

*con grazia*

L'a - beil - le qui plon -  
Nad - pče - lom što u

Пример бр. 3, *Пчела и цвет*, т. 1-4

Важно је, ипак, истаћи да музика „наглашава и тоновима износи (betont и vertont) осећајни комплекс који је у речима садржан, а не саме речи“ (Милојевић 1999, 1-3, 47). Поред боје, и ритам и хармонија су подједнако важни фактори при композиционом поступку. Хармонија добија своје изражајне нијансе, на пример у виду драматичног израза, а интервалски распони у мелодији, који проистичу из хармонске подлоге, јављају се и варирају код исте речи. То хармонско варирање обухвата најразличитије изразе једне исте речи које прати пораст динамике или га ублажава. Слично Дебисијевом схватању и поступцима, инструментална пратња код Милојевића подржава и продубљује израз. Она је углавном поверена клавиру, мада се поред клавира, ради боја, појављују и други солистички инструменти као пратња (нпр. у *La flûte de jade*), или групе инструмената и оркестар. Та пратња није „само звук“, већ и елемент психолошког и описног продубљивања и представљања. Клавир, осим што је равноправни чинилац вокалног парта, који може бити третиран изузетно виртуозно, такође тежи да што сугестивније и потпуније тумачи певани текст.

Занимљиво је како је Милоје Милојевић у својим написима посвећивао критички однос како према композиторима, тако и према извођачима. Због угроженог статуса и квалитета уметничке соло песме, он сматра да ју је неопходно подићи до њеног високог ранга, јер је она потиснута од „певачких шпекуланата“ који потискују „праве уметнике

певаче, оне просвећене певаче пречишћеног концертног стила и типа“ (Милојевић 1999, 1-3, 44). Због таквих извођача публика не добија довољно могућности да је упозна, проникне у њен дух, заволи је и оплемени се њоме. Насупрот малом броју концертних певача, који служе чистој уметности-песми, велики је број оперских певача, према Милојевићу (Милојевић 1999, 1-3, 44):

*...којима је банална оперска арија омиљена тачка на концертном подиуму (што је увек доказ културног и естетског, стилског минуса), јер је оперски певач пресађује са сцене на концертни подиум, ради лаког успона, пошто им недостаје и музичка и стилска култура. Пошто су лишени укуса.*

Он се стога залаже да се публици што више приближи уметничка соло песма, да јој се не подилази, већ да се она „подиже“, информише, образује, а да јој се не додворава талогом музичког стваралаштва. Стога и певачи морају да поседују општу и музичку културу, а не само да буду немислећи „музички инструменти“ (Милојевић 1999, 1-3, 44).



## 2. КОМПАРАТИВНА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА

Сагледавајући на овакав начин дати преглед одређених постулата теоријског мишљења о соло песни Милоја Милојевића, чини се да оно представља добро полазно место за анализу компаративно интерпретативне праксе. Она не би била могућа без аналитичког приступа песмама које су одабране за овај докторски уметнички рад. Без преношења такве врсте анализе на извођачки аспект ових песама добио би се непотпун увид у све оно чему је Милојевић тежио – верности израза унутрашње садржине сваке песме која садржи свој осећајни и мисаони став. Нажалост, само су одређене песме могле да се нађу у овом раду, а на то је утицало неколико фактора: првенствено сопрански опсег, сензибилитет, музичка лепота, техничка захтевност, а затим и чињеница да је аутор ове соло песме компоновао на француском језику, а потом их објавио и у сопственом препеву на српски језик. На самом почетку припреме извођачког дела овог уметничког пројекта, реситала, била је потребна сарадња са професором француског језика и његово непрестано инсистирање на правилном изговору вокала, назала, па и консонаната. У првој фази рада било је јасно да се интерпретација једне исте соло песме на различитим језицима значајно разликује како у погледу припреме и реализације, тако и у звучној перцепцији. Наравно, као и када се пева на матерњем језику, потребно је обратити пажњу на правилан певачки изговор. Рад на певачкој дикцији (која се разликује од дикције глумаца, спикера, политичара, а поготово од дикције свакодневног говора), решавање проблематике музичких нагласака, променљивих у односу на језик, као и правилан рад вокалног апарата приликом певања, могу олакшати или пак отежати уметничко извођење. Да певач мора пре свега да научи да са лакоћом и разумљиво пева на овим језицима, а не нужно да их изговара, чита или се споразумева на њима, констатује и Томас Граб (Grubb 1979, 1) у уводу своје књиге *Singing in French* (Певање на француском).<sup>12</sup> Наравно, неопходно је превођење текста и разумевање изговорених речи у сваком тренутку, јер само овако темељна и студиозна припрема може да доведе до правилног фразирања и преношења ауторове замисли. Иако соло певачи изводе репертоар на много различитих језика,

---

<sup>12</sup> Граб у оригиналу књиге наводи: "... the singer must above all learn to sing comfortably and intelligibly in these languages, not necessarily to pronounce them, read them, or converse in them..." (Превод С. Н.)

углавном нису у могућности да течно говоре и споразумевају се баш на сваком од њих, али је неопходно да савладају правилну певачку дикцију. О неопходности да соло певачи познају изговор најмање три страна језика говорио је и Енрико Карузо (Caruso 2006, 73). У следећој фази рада фокус се пребацује на обједињену артикулацију нотног и поетског текста, фразирање, проблеме импостације, те на савладавање вокално-техничких захтева неопходних за што бољу интерпретацију. У даљем делу елабората, кроз појединачну анализу одабраних песама, биће указано на могуће промене вокалних захтева, као и на сличности и разлике на које се наилази приликом компаративног извођења.

## 2. 1. Оп. 21. бр. 1, *L'heure exquise*/Заносни час

Соло песма *L'heure exquise*/Заносни час настала је у Ници 1917. године, на стихове Пола Верлена (Paul Verlaine), једног од најпознатијих симболиста, тзв. уклетих песника,<sup>13</sup> који је почео своје песништво као парнасовац,<sup>14</sup> а убрзо се определио за симболизам у поезији, негујући лирски израз који је увек у првом плану – осећајност, нежност, мистичност. Ову песму је, иначе, Милојевић посветио тенору Франку Пандолфинију (Franco Pandolfini), професору певања у Ници са почетка 20. века, и његовој сестри, сопранисткињи Анђелики Пандолфини (Angelica Pandolfini).

Симболистички и импресионистички лирски свет у овој песми доноси један суздржанији израз у вокално-лирском говору. Песма износи једно спокојно расположење, садржано у кратком тренутку, часу који проживљава песник. Саткана је од чулних момената и испуњена природом и љубављу према песниковој драгој. Описан пејзаж је флуидан, прозиран, непоновљив у временском оквиру који је кратак и прети својим проласком. У овој песми, испеваној у три строфе, Верлен изоставља рефрен, али уместо

---

<sup>13</sup> Термин „уклети песници“ односи се на песнике симболизма из друге половине 19. века. Њих је први пут тако назвао Алфред де Вињи (Alfred de Vigny) у својој књизи *Стело*, чији се термин односи на декадентне песнике модерне. Најзначајнијим представницима овог покрета сматрају се Шарл Бодлер (Charles Baudelaire), Артур Рембо (Arthur Rimbaud) и Пол Верлен.

<sup>14</sup> Парнасизам, као уметнички песнички покрет који је настао у другој половини 19. века у Француској, заснивао се на ларпурлартизму, као реакција на романтичарски сентиментализам и реалистички утилитаризам.

њего након сваке строфе доноси три издвојена стиха у којима је сублимирана атмосфера и срж осећајности ове песме. Док свака строфа осликава природу, стих између строфа односи се на песника и његову драгу. Све делује повезано у том часу који треба искористити јер ће проћи. Насупрот Верлену, Милојевић у свом музичком остварењу ове стихове није издвојио, већ је њима завршавао своје три симетричне, реченичне целине (строфе). Композитор је у потпуности успео да музиком ослика песникове стихове. Клавирска деоница, која је од почетка до краја написана у горњем регистру (оба линијска система су у виолинском кључу), учествује у стварању тихе, благе, нежне атмосфере која влада у песниковом уживању у природи, а осмински ритмички покрети асоцирају на спокој ноћи. Док прва строфа ове прокомпоноване соло песме слика тишину природе и драги глас песникове љубави који препознаје из тог мира, друга строфа чини нешто разигранији, узбурканији и помало драматичнији део песме (због хроматски удаљених тоналитета и наглашенијих динамичких ознака). Последња строфа би се могла доживети и као врхунац песме због високог опсега гласа и дужине тонова.

Кад упоредимо дослован превод ове песме и Милојевићев препев, нарочито последњи стих *C'est l'heure exquise (То час је заносан)*, чини се да бољег и лепшег превода од овог нема, што говори о композиторовој стручности у поетском раду. У односу на дослован превод, између француских стихова и Милојевићевог препева уочава се композиторово поклапање слогова, те дужина песничког стиха коју је требало адекватно музички пропратити уклапањем у постојећу партитуру. Но, у односу на француску варијанту која има озбиљнији тон, препевана песма на српски језик добија светлији тон. Разлог овоме се може потражити у звучности српског језика у којем се често два сугласника изговарају један до другог<sup>15</sup> и у вокалима који звуче отвореније, за разлику од француског језика који садржи више вокала и у којем меко изговорени сугласници не нарушавају значајно мелодију, те и сама интерпретација звучи сливеније и уједначеније. О овоме ће бити више речи касније.

Хармонски језик ове соло песме базира се на позноромантичарском и раноимпресионистичком хармонском језику. Посебно су занимљиви његови завршеци

---

<sup>15</sup> Нпр. Глас р у српском језику јесте консонант, али заправо је у групи сонаната. Овакви гласови могу бити носиоци слога, тј. могу бити третирани као вокали.

строфа у којима се, у току великих скокова у певачкој деоници (и енхармонских замена тонова), јављају алтеровани акорди хроматског типа и енхармонске модулације које доприносе краткој нестабилности израза. Осим тога, инспирисан песничким текстом, Милојевић је користио и честе хроматске модулације и енхармонске замене у корист тонског сликања и импресионистичког бојења. У примеру бр. 4, видимо где се на речи *parte/glas*, јавља хроматска модулација из Гес-дура у Бе-дур, а терцна веза навише, из тона  $h^1$  у тон  $d^2$ . На овај начин Милојевић истиче реч која представља глас песникове вољене који се издваја из звука природе.

bois. De chaque bran - che Part u - ne  
 sja. Jz list-nih gra - na glas ču - jem

*melodia ben marcato*

Пример бр. 4, *Заносни час* Оп 21. бр. 1, хроматска модулација, т. 5-6

voix Sous la ra mé - e, 0 bien - ai -  
 ja sred mi - ra bla - ga, o mo - ja

*rit. dolcissimo*

*rit. suivez*

Пример бр. 5, *Заносни час* Оп 21. бр. 1, енхармонска модулација, т. 8-9

Промена атмосфере путем хармонског језика присутна је на више места у овом делу. Тако се нпр. у тактовима 8-9 (пример бр. 4), у продужетку речи *ramée/блага*, јавља енхармонска замена на тону *his<sup>l</sup>* у тон *c<sup>l</sup>*, што акордски подржано, мења атмосферу из пасторалног у разиграни средњи део песме. Милојевић је ове промене постигао и различитим акцентима у нотном тексту. Фигурација акордског разлагања у деоници клавира, која је, како је већ истакнуто, представљала слику природе, језеро и мир ноћи, у тактовима 16-18, бива прекинута половинским акцентованим акордом у 19. такту и *sforzato*-м у деоници гласа, да би се са последњим стихом вратила у почетно „расположење“. Тај повратак начиниле су последње речи друге строфе – преко истакнутих речи (*sf*) *pleure* (плаче) и *sami* (која се односи на сами бол), *allargando* нас води у смирај, где Милојевић на сличан начин каденцира као и претходни пут, изненађујућим звучним ефектом који постиже енхармонском заменом (и модулацијом) у вокалном и у клавирском парту у тактовима 25-26, у којима III а-мола постаје доминанта Гес-дура.

У партитури се могу уочити честе промене темпа, динамике као и веома детаљне интерпретативне смернице како за пијанисту, тако и за певача, што само наизглед ограничава слободу извођења, јер је Милојевић одличан пијаниста и познавалац вокалне технике. Оваквим динамичким и ритмичким таласањем композитор жели да уметничка интерпретација, иако носи индивидуалност извођача, буде и верни приказ његове идеје. Међутим, аутор је оставио и многа неодређена места која се схватају као потенцијал његовог музичког дела. Због те своје слојевитости коју садржи, вишесмерности и свега видљивог и невидљивог, Милојевићева партитура пружа могућност различитог читања и тиме отвара простор за лична виђења и приступе интрепретатора који „обезбеђују различите звучне појавности дела“ (Поповић-Млађеновић 1996, 38). С тим у вези, Милојевић даје прецизна упутства и за артикулацију и за агогику. На самом почетку, поред ознаке темпа *Andante molto moderato* ♩ = 60-66, од певача се очекује *ben cantabile* начин извођења, а до краја композиције композитор певачу даје тачне смернице за артикулацију: *legato, staccato, portato, tenuto, marcato*, као и честе ознаке за интерпретацију: *dolcissimo, dolente, piu mosso, meno mosso, allargando, ritenuto, tenuto, ben cantabile*. Овакве партитуре, које су обилно проткане разним ознакама и објашњењима, потврђују још једном Милојевићев импресионистички приступ делима где је

колористички ефекат образложен речима, тј. вербализацијом записа на традиционалном италијанском језику.

Током извођења ове песме уочава се идентичност фразирања и дахова на француском и српском језику, тако да се изузетно Милојевићево мајсторство препева подудара у сваком акценту и начину артикулације. Као врстан познавалац оба језика, а и лиричар по природи, успео је да беспрекорно препева ову песму и уклопи је у мелодију. Извођење на српском језику, изузетно складном звучношћу, може заварати слушаочеву перцепцију, тако да поверује да је то оригинална верзија песме. Интерпретација у певачком парту захтева дугачке фразе и *legato* вођене тонове са повременом *crescendo* и *decrescendo* динамиком која не прелази *ff*. Овако уједначена динамика не сме бити прекинута неправилним узимањем даха. Дахови морају бити узети што спретније на паузама које важе и за мелодију и за текст, а да притом не наруше мир који композиција носи, те да се фразирање настави певањем преко паузе.<sup>16</sup> Потребно је да приликом певања већих скокова под легатом меко непце и позиција тона остану у високој позицији, да не би долазило до пропадања доњих тонова и нарушавања фразе. На ово посебно треба обратити пажњу приликом певања октавног скока у фразама у *Sous la ramée.../Сред мира блага*, (т. 9.), *Que l'astre irise.../Миром обасјан...* (т.34.) и *C'est l'heure exquisite.../То час је заносан...* (т. 35-36.).

На самом почетку рада на правилној певачкој дикцији француског језика, посебну пажњу треба посветити изговору консонанта *л*. У погледу звучности, ова песма обилује алитерацијама гласа *л*: *La lune blanche Luit dans les bois*; гласа *р*: *De chaque branche, Parte une voix, Sous la ramée...* У другој строфи су изукрштане алитерације гласова *л* и *р*: *L'étang reflète, Profond miroir, La silhouette Du saule noir Où le vent pleure...*; гласа *с*: *Semble descendre, Du firmament, Que l'astre irise...* Занимљиво је да је та алитерација пренесена чак и у препеву: *У грању густом, Блед месец сја, Из лисних грана, Глас чујем ја, Сред мира блага...* Консонант *л* изговара се на истом месту као и предњенепчани глас у српском језику „врх језика налаже на средишњи део алвеоларног гребена“ (Гудурић 2009, 151).

---

<sup>16</sup> У соло певачком говору врло често се користе изрази попут: „певање на даху“, што је правилна подршка тона, ослонац на дијафрагму (*appoggio*), или „певање преко паузе“ што представља узимање даха у току фразе које не сме да ремети интерпретацију спуштањем и подизањем меког непца и поновном активацијом дијафрагме, него се правилан положај читавог певачког апарата, који је био намештен на самом почетку певања, задржава и приликом кратког удаха.

Иако имају исту врсту артикулације, француско *л* звучи више напред и много нежније, док је глас *л* у српском језику много „тврђи“ и тримији, што наравно утиче и на певачку дикцију. У певању ће „меко“, француско *л* (а тако га и Италијани изговарају), свакако утицати на лепоту фразе и бољу импостацију самог певања, те не чуди што умекшавање гласа *л* није ретка појава и код певања на српском језику. Граб (Grubb 1979, 78) наводи како меко непце мора остати потпуно опуштено и неактивно при формирању француског *л*, те да упркос називу „латерални“, овај сугласник се изговара највише напред.

Приликом изговора гласа *р*, који је у француском језику „ресичан, односно увуларан“ (Гудурић 2009, 149), понесени добрим слухом (који би певачи морали да поседују), изговарамо га треперењем задњег дела језика, што за певање свакако није пожељно и треба избегавати. Насупрот томе, у српском језику, при изговору слова *р*, предњи део језика завибрира два или три пута, те је после тако изговореног *р* много лакше прећи на изговор следећег вокала, односно консонанта. У својој студији *Singing in French*, Граб наводи да већина Француза у говору користи увуларно *р*, док у опери, ораторијуму и песмама користе и котрљано *р* (Grubb 1979, 77).

## 2. 2. Оп. 21 бр. 2, *L'abeille et la campanule*/Пчела и цвет

Управо соло песму Оп. 21 бр. 2, Коњовић сматра једном од најбољих, те у својој књизи о Милојевићу (Коњовић 1954, 60) наводи: „једна је од најбољих: само и она, као и скоро све друге Милојевићеве, тражи, сем певачице, и пијанисту који уме да буде песник за клавиrom.“ Осећајност коју поседује исказао је и посветом својој супрузи Иванки Милојевић – *pour ma chère YVA* („мојој драгој Иви“), која је, као професионална соло певачица, често на концертима изводила Милојевићеве песме.

Соло песма *Пчела и цвет* настала је на текст поезије Шарла Герена (Charles Guégin), песника с краја 19. и почетка 20. века, који се на основу свог стваралаштва може сврстати између парнасизма и симболизма. Песма се формално састоји из две строфе, које

су у исто време представљене као две слике које се пореде. Прва строфа се фокусира на опис пчеле која заробљена зуји у цвету у који је ушла и која служи као метафоричко место за другу строфу. Њоме песник јасно открива како је приказ пчеле ту само ради описа његове љубави, јер се и сам осећа заробљен у срцу вољене жене која га је привукла својом лепотом, баш као и цвет пчелу.

У формалном погледу, соло песма се састоји из једне прокомпоноване целине која у својој микроструктури има два одсека одвојена једним тактом клавирског интерлудијума, који уланчавањем завршава део *a* и започиње део *b*. Иако свака строфа садржи по четири стиха, у њима се разликују и музички наизглед одвајају по два стиха. Та разлика уочава се најпре по другачијем обликовању мелодије, изненадном *piano* динамиком и клавирском пратњом која више нема мали амбитус и репетирање тонова (имитирање зујања пчеле), већ добија акордско разлагање кроз цео такт. Нарочито се издвајају последњи стихови строфа, који чине кулминацију песме. Кратки клавирски интерлудијум прави само реминисценцију на звук пчеле. Други део песме, због промене песничке слике, добија другачију звучност – мирнији ток који наслојавањем звука у акордској пратњи, убрзавањем музичког тока и емотивним набојем дочарава лична осећања.

На самом почетку, темпом Moderato  $\text{♩}=132$  и ознаком *leggero*, пијанистички се, како је већ наведено, осликава тихо зујање пчеле, које прераста у нервозно и уплашено док пчела тражи излаз из цвета. Од певача се овде очекује да своју деоницу лепо (*con grazia*, т. 4), прецизно и пре свега једноставно (уздржано) пласира, не распевавајући је превише. На тај начин, поштујући динамичке ознаке, зујање у клавиру и лепршавост вокалне линије донеће лакоћу и прозачност слике из природе коју песник и композитор описују. Што се фразирања тиче, у првом делу песме, у осликавању прве строфе нема разлика у вођењу фраза, дахова и музичких акцената на српском и француском језику. Текст друге строфе Милојевић је нешто слободније препевао, те је у њој доста личније приказао своје дубоке емоције према својој вољеној, правећи мање алузија на пчелу и цвет него што је то приказано у дословном преводу. Та своја јасније изражена лична, интимна осећања, у препеву на српски језик, Милојевић постиже и споријим темпом. Са претпоставком да је ову песму испрва компоновао на француски текст, вероватно је,



одступањем од дословног превода, желео да да лични печат и посвету својој животној сапутници. Са престанком зујања пчеле и широко разложеним акордима у клавирском парту са назнаком *con gran espressione*, у делу вокалне деонице на текст претпоследњег стиха – *d'un miel divin chante enfermée/...ко рајски сан, слашћу свлада...* – долази се до врхунца композиције и личних емоција. Од тог места па до краја композиције Милојевић са чежњом, сетом и смирајем музичког тока, враћа у своје сећање лик вољене жене. Овај поступак Милојевић је постигао проширењем каденце – полуумањеним септакордом II ступња – и дугим нотним вредностима певачке линије издржаване у *p* динамици.

The image displays three systems of a musical score. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system includes the lyrics 'sur dan Mon sue â bi - - - - - ce' and the instruction 'espres.'. The second system includes the lyrics '(me) i - vre d'un miel di - vin chan - sla - - - - - šću' and 'mo - je, ko raj - ski san,' with dynamic markings 'mp' and 'f marcato'. The third system includes the lyrics '(te) en - svla - - - - - da fer - mé - - - - - e, Pa - nja sva' and the dynamic marking 'p'. The piano part features complex chordal textures and melodic lines, including a prominent second-degree half-diminished seventh chord.

Пример бр. 6, Пчела и цвет, Оп. 21. бр. 2, кулминација песме и стих

*Mon â(me) ivre d'un miel divin chan(te) enfermée*, т. 36-40

У другом делу песме наилазимо и на Милојевићево уписивање француског текста (гласова, слогова) у заграде у следећем стиху (пример бр. 6): *Mon â(me) ivre d'un miel divin chan(te) enfermée*, што не треба да буни, већ да олакша певачу при везивању француских речи. Овај поступак је веома чест у композицијама на француском језику, а то је нарочито примењиво на једном тону, због чега се и претпоставља да је Милојевић употребио текст у заградама.

Током интерпретације важно је обратити пажњу на још једно место, а то је последња фраза на француском језику – *urne d'azur!* – коју је потребно добро припремити дахом, те „апођирано“ *piano* водити до последњег тона  $g^2$ , на којем је потребно направити мали *crescendo* и *decrescendo*, те завршити у *piano* динамици до краја њеног трајања. Када се ова фраза изводи на српском језику – *лик твој, о крине мој!* – постоји могућност да се удахне на месту запете, што у великој мери олакшава извођење последњег тона који треба динамички извести на исти начин као и у верзији на француском језику.

### 2. 3. Оп. 21 бр. 3, *L'adieu*/Збогом

Соло песма *Збогом*, посвећена француској оперској певачици Џејн Лавал (Jane Laval),<sup>17</sup> настала је на стихове последње строфе песме *L'adieu*<sup>18</sup> француске песникиње Маргерит-Алис де Вегман (Marguerite-Alice de Wegmann, 1868-1950), која је писала под псеудонимом Вега (Véga).<sup>19</sup> Милојевићев препев само ове строфе семантички је доследан контексту оригинала, са видним одабиром мушког рода у изражавању лирског Ја. Тмурни карактер ове песме подржан је дубоким тоновима молског тоналитета у солистичкој мелодији првог дела песме, спорим темпом (*adagio*) и „тешким“ акордским блоковима и октавним паралелним кретањем у клавирској деоници. Унутрашње хармонско ткиво обилује алтерацијама и четворозвучима хроматског типа, које доприноси „мрачној“ и тужној атмосфери. Други део песме (трећи и четврти стих), упркос задржаном карактеру, уздиже се у тонске висине и завршава „светлим“ крајем – пикардијском терцом. За

---

<sup>17</sup> У оригиналу, на партитури, посвета је написана на француском језику: „à la Mademoiselle Jane Laval de l'Opéra“.

<sup>18</sup> Цела песма доступна је на следећем линку: <https://poeme.a-lire.fr/1979/08/ladieu-vega.html>

<sup>19</sup> Данас, две награде Француске академије носе име ове песникиње – „Prix Véga“ и „Lods de Wegmann“.

разliku od ostalih pesama iz ovog opusa, cela kompozicija je (iako se javljaju medijantni akordi, vantonalne dominante i elipse) komponovana u jednom tonalitetu (a-molu). Moguće da je zbog svoje dužine (ukupno 19 taktova) ovaکو nešto Milojeviću bilo izvodljivo. Iako je data početna oznaka za tempo – *Adagio mesto et largamente* ♩ = 58, ceo prvi deo pesme ne sadrži više nijednu oznaku za karakter. Tek se u 12. taktu pojavljuje oznaka *espressivo* kako bi pripremila kulminaciju koja nastupa u 14. taktu *con grand espressione* u *ff* dinamici, posle koje se melodija spušta i sa bolnim raspoloženjem se akcentuje svaki ton/slog stihа *qui vous ai tant aimés! / u ljubav sva za vas!*.

The image shows a musical score for a song. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system starts with a vocal line: "vi bre! Sou - ve - nez - vous de" and piano accompaniment. The second system has a vocal line: "moi, qui vous ait tant ai - mée!" and piano accompaniment. The third system has a vocal line: "qui vous ait tant ai - mée!" and piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, *con grand espressivo*, *con dolore*, *mf*, and *p*. There are also performance instructions like "red." and "\*".

Пример бр. 7, *Збогом*, Оп. 21 бр. 3, кулминација и завршетак песме, т. 13-19

Обе језичке варијанте се карактерно потпуно исто изводе, а стих се још једном у свом смирају понавља каденцирајући пикардијском терцом, што при извођењу ове елегичне песме загробног карактера оставља позитиван, оптимистичан утисак на крају, јер је љубав та која ће надживети човека и оставити лепо сећање на њега. С обзиром на такву Милојевићеву поруку, песму не треба певати исувише суморно и тешко. Да би се композиторово замисао и карактер који носе стихови испоштовали, потребно је ову кратку песму сачињену само у две фразе, водити *legato* и придржавати се назначене артикулације до самог краја композиције

#### 2. 4. Оп. 21 бр. 4, *Jamais/Никада*

Песму *Никада*, која је настала у Француској и носи посвету композиторовој супрузи,<sup>20</sup> Милоје Милојевић је компоновао на текст белгијског песника симболисте – Пола Жерардија (Paul Gérardy). Од свих лирских песама из циклуса, чини се да ова носи и поједине елементе драматике, како због тематике стихова, тако и због њихове музичке обраде. Три прокомпоноване строфе поезије рефлектују самоћу, резигнацију, бол песникове душе која је непролазна. Са сваком строфом прави се градација, која кулминира у неколико последњих тактова, на реч *бол*. Ова изузетно захтевна песма, у техничком и интерпретативном погледу, поседује велики мелодијски обим (од скоро две октаве), велике и честе скокове и снажне динамичке контрасте. Поред свега овога, оно што још издваја ову песму од осталих из циклуса јесте доминирање репетиције једног истог стиха – *Le lied que mon âme chantonne* (дословно: *Песма коју моја душа пева*),<sup>21</sup> попут јадиковке која се опсесивно понавља у „концентричним круговима“, на почетку прве и на крају сваке строфе.

У поезији Пола Жерардија велики је број „мрачних“ назалних вокала, те асонанци којима песник постиже још мрачнији тон песме и атмосферу монотоније коју песма носи.

---

<sup>20</sup> Посвета на партитури гласи „pour Yva“.

<sup>21</sup> У препеву песме на српски језик Милоје Милојевић је начинио сваки пут другачији превод овог стиха. Видети више у прилогу.

Вероватно због тога Милојевић у свом препеву у погледу риме верно прати оригинал, али у погледу лексике додаје садржај који се у оригиналу не налази:

*Est affligé et triste un peu* (дословно: Суморна је и помало тужна)/*Суморни скрива уздисај*  
*Oh! C'est un lied bien monotone* (дословно: Ох! То је песма врло једнолична)/*Ох! Глас је*  
*њен пун тихе туге*

*Le lied que mon âme chantonne.* (дословно: Песма коју моја душа пева.)/*У вечери сјајне и*  
*дуге*

*Et long et long - et vain, hélas!* (дословно: И дуга и дуга- и узалудна, авај!)/*Мој тешки бол,*  
*авај!*

Разлог овоме може се видети у композиторовом стремљењу ефектности обгрљене риме какву је примењивао Жерарди, али и броју слогова сваког стиха који је морао да се пренесе како на мелодију, тако и на акценте мелодије. Упркос свему томе, Милојевић је задржао идентичност атмосфере и емоције оригинала.

На самом почетку песме Милојевић даје две смернице за начин извођења за сваког извођача: *con rassegnazione* ♩=50 (*резигнирано*) за пијанисту и *lugubre* (*суморно*) за певача. Компонована у еф-молу и са благим „излетима“ у ближе тоналитете, ова композиција не садржи нека већа хармонскиа изненађења (нема пуно хроматике, као ни карактеристичних акорада за рани импресионизам), као што је то био случај у осталим песмама из овог опуса. Модулација у доминантни це-мол у средишњем одсеку (после ознаке *Piu mosso*), који почиње на педалу тонике, јавља се у складу са расположењем текста песме који захтева прозачнију и изражајнију интерпретацију. Овај одсек обилује ознакама као што су *esspreso, molto espressivo, dolente, un poco ritenuto...* Повратак у почетни темпо, међутим, само завава, јер тај смирај заправо прави огроман контраст наступајућој кулминацији песме. Клавирски парт Милојевић води од тог безнадежног осећаја, преко акордских скокова у басовој деоници, до разлагања акорда које врши брзи повратак у смирај исте оне резигнираности са почетка. Упоредо с клавиром, певачка линија исту ову строфу започиње мирним речитативом, затим преко болног и изразито изражајног певања, убрзавајући ритмички ток, кулминира у такту 31. Вокална деоница

подржана акордским блоковима у клавиранској пратњи до краја успорава музички ток дубљим тоновима, осминским паузама и стакато акордима и води у првобитну помиреност са судбином.

Приликом интерпретације ове песме, једно место у препеву на српски језик се чини слабије акцентованим у односу на остатак. Наиме, на последњем тактовом делу (осмини, т. 25), потписан је француски члан *le*,<sup>22</sup> који је ненаглашен, те се налази на добром месту. У српској верзији је на том месту постављен слог *ста-*, као почетни део стиха – *стара је песма*. С обзиром на то да се дугоузлазни акценат јавља на првом слогу, он је јаче акцентован, те би требало да се налази и на јаком тактовом делу, што у овом примеру није случај. Обрнут поступак важио би и за ненаглашен акценат, који се у песми налази на тези такта, а требало би да буде на арзи. Звучни ефекат оваквог препева није у духу српског језика, те одудара од осталог поетског материјала ове песме. Иако би било смисленије да се цела реч *стара* изведе у такту 26,<sup>23</sup> не би било ни коректно да се не поштује композиторово замисао и да извођачи сами коригују партитуру.

The image shows a musical score for two versions of a song. The top system is for the French version, 'Le lied est vieux', with lyrics 'Le lied est vieux' and 'Sta - ra je pes'. The bottom system is for the Serbian version, 'Stara je pesma', with lyrics 'Sta - ra je pes'. Both systems are marked 'Tempo I°' and 'p' (piano). The French version is in 4/4 time, and the Serbian version is in 3/4 time. The Serbian version has a key signature of one flat (B-flat).

Пример бр. 8, *Никада*, Оп 21. бр.4, стих *Стара је песма*, т. 25-26

<sup>22</sup> У питању је стих: *Le lied est vieux*.

<sup>23</sup> У том случају би у такту 26, као на почетку песме, али овог пута без предтакта, реч *стара* требало ритмизовати као четвртину и осмину.

Повратак у трећој строфи у *Tempo I* и снажна кулминација у такту 30 нагони извођача да интерпретативно/стилски изађе из импресионистичког *lied*-а и приступи му у „оперском маниру“ – распеваније, динамичније, драматичније. Томе доприноси и нагон за малом задржицом на последњој доби такта 30, пред текст *Et jamais/Nикад неће*. У последњих пет тактова композиције, клавирска пратња постаје мање заступљена. Како тиме певачу изостаје подршка, испевавању целине преостале фразе до самог краја помаже прелазак метрике у  $\frac{3}{4}$  врсту такта (т. 32).

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system (measures 30-32) has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in French and Serbian: "las! et ja mais il ne fi ni ra, le" and "vaj! Nικάd ne će joj bi ti kraj, loj". The piano accompaniment has dynamic markings like "con gran. espressionne", "mp", and "fff". The second system (measures 33-36) continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "lied que mon à me chan - ten - ne." and "pes - mi što du sa mi pe - va.". The piano accompaniment has dynamic markings "f" and "fp".

Пример бр. 8, *Никада*, Оп 21. бр.4, т. 30-36

## 2.5. Оп. 21 бр. 5, *Le mensonge/Лаж*

Соло песма оп. 21 бр. 5 *Le mensonge/Лаж*, компонована је у Ници 1917. на поезију Ивана Жилкена (Iwan Gilkin) белгијског парнасовца и симболисте. Његова познија дела носе песимистичан тон и често су била инспирисана дубљим проучавањима религиозних и филозофских тема. На њега су дубок траг оставили Шарл Бодлер (Charles Baudelaire) и Артур Шопенхауер (Arthur Schopenhauer).

Песмом доминира ауторефлексија лирског Ја која се препушта сопственом искушавању ради спознаје себе, те због тога оно одбија интеракцију са другима, ограничавајући се на ћутање и самоћу. По свом дубоком и трагичном изразу, ова, назовимо је, „лирска драма“, кроз четири прокомпоноване строфе пролази кроз изразито тешке техничке и изражајне могућности. Оне се крећу од нетипичног опсега мелодије за сопрански глас, дугачких фраза, честих и великих скокова, великог броја алтерација и тоналних промена, експресивне напрегнутости итд. Прве три строфе наговештене су са једним или два такта клавирског интерлудијума, док се последња строфа без интерлудијума надовезује на трећу. Клавирски кратки интерлудијуми имају функцију наговештавања атмосфере, расположења и карактера наредне строфе. Док клавирски увод указује на трагику, први интерлудијум има карактер посмртног марша, други – као реминисценција на увод – припрема промену карактера на почетку треће строфе.<sup>24</sup>

Милојевићев текст, у погледу превода, семантички врло верно прати оригинални текст, те његов препев нема великих одступања. У погледу риме, аутентично преноси обгрљену риму из оригинала, а у трећој строфи пресликава и парну риму из прва два стиха. Могло би се чак рећи да се у овој песми нарочито јасно уочава Милојевићево истанчано осећање за ритам говора, које се највише осећа у речитативним деловима.

---

<sup>24</sup> Промена тоналитета и Милојевићева текстуална сугестија на почетку треће строфе – *bien chanté et moins vif* (добро певано и мање живахно, т. 36) – не мења заправо суморно расположење песме. Дурски тоналитет на овом месту само за тренутак „осветли“ атмосферу, али се врло брзо враћа песимизму и потиштености коју песма носи.



Прву смерницу коју Милојевић даје за извођење ове песме јесте *Суморно и изразито трагично (Morne et à l'accent tragique)*. Ово расположење, које композитор богато динамички нијансира, доминира до самог краја. По опсегу певачке деонице (*b-ges*<sup>2</sup>), оријентисана ка средњем и дубоком регистру, са доста речитативних делова на тону *b*, ова песма би се могла сврстати у мецосопранске. С обзиром на то да већи део певачке деонице није „удобан“ за сопране, јер у том опсегу њихов глас нема нарочиту јачину (тактови: 3, 14-15, 28, 29-31, 62-63), неопходно је да се при извођењу (у односу на индивидуалне карактеристике и вокално-техничке могућности), определе за начин на који ће интерпретирати ова места – речитативно, позицијом тона у грудном регистру (на *brust*) или у високој позицији у *piano* динамици. Овде посебно треба обратити пажњу и да тонови ниског регистра не буду сувише „грубо“ или „исфорсирано“ певани, како се не би изгубила изједначеност боје гласа у ниском, средњем и високом регистру и да се не би нарушила лепота фразирања. Да би се ова повезаност постигла, неопходна је добра припрема вокалног апарата: правилан удах, подизање меког непца и кроз све регистре пропуштање равномерне и контролисане количине ваздуха при артикулацији. Да певач мора бити свестан напетости и еластичности мишићних група вокалног апарата, да мора да „памти вибрације и звучност добро постављених тонова“ и да сви делови вокалног апарата већ са првим удисајем морају добити свој „певачки став“ како би певач спремно прихватио све „наилазеће тонове различите висине и обогатио и надопуно их свим потребним звучним квалитетима“, говори и Бруна Шпилер у својој студији *Умјетност соло пјевања* (Špiler 1972, 255).

Прву фразу, према композиторовим упутствима, треба почети *piano*. Иако је први такт певачке деонице компонован речитативно на тону *b*, не треба се импостативно спуштати на грудни регистар, јер се већ на последњој доби певачка линија креће узлазно и промена регистра на том делу би утицала на лепоту фразе. У француској варијанти песме прву фразу *J'ai creusé*, иако је у доњој лаги, много је лакше припремити и водити, јер се на почетку налази вокал затворено *e*, које је по месту артикулације напред – језик је у предњем делу усне дупље и додирује доње зубе, а меко непце је подигнуто, што спречава да ваздух иде у носне шупљине. На тај начин лако се осети место на којем треба започети певање. Насупрот томе, на истом том месту, у српској варијанти песме, на речи почетног стиха *Дубоку ископах*, вокал *у*, који је високи вокал задњег реда, и који поред високог

положаја меког непца звучи у задњем делу усне дупље, може утицати на то да ова фраза буде отпевана грудним регистром. Из тог разлога треба бити обазрив и не прелазити задату *piano* динамику, те не дозволити да приликом артикулације дође до „пропадања“ позиције вокала у фрази. Ово је један од примера који потврђује да је певање Милојевићевих соло песама погодније изводити на француском језику.

Незаобилазно место којем треба посветити пажњу јесте трећа строфа (т. 36-49), у којој се, у обе језичке варијанте песме, врло често јавља консонант *s*. Ова алитерација нарочито се запажа код речи *seul* тј. *sam*, која се у песми понавља чак осам пута. Филолог Снежана Гудурић наводи да при артикулацији консонанта *s*:

*...врх језика повинут је на доње зубе, а левкасто удубљење у средишњем делу језика усмерава ваздушну струју ка излазу из усног резонатора. Разлика у локализацији овог гласа у француском и српском језику је та, да је сужавање при творби француског гласа умерено уназад, у односу на место сужавања при творби његовог српског еквивалента. (Гудурић 2009, 141)*

После консонанта *s* који се слично изговара на оба језика у поменутиим речима, следе два потпуно различита вокала: француско полузатворено *æ* и најотворенији вокал српског језика *a*. С обзиром на то да се ове речи много пута понављају у кратком временском интервалу, њихова звучност и те како утиче на интерпретацију и звучну перцепцију. При певању на француском језику, реч *seul*, због полузатвореног вокала *æ* ( т. 34-50), интерпретација носи уздржанији и тужнији тон, док при певању на српском језику овај исти део са понављањем речи *sam*, делује резигнирано и већ потпуно помирено са суморном судбином.

ma si - nis - tre nuit et seul je me con - temple, et  
 njim raz - go - nim noć. I sam u - čim se ja. I

seul, et seul, et seul je me pos - sè - de je me  
 sam, i sam, i sam se - be i - ma - dem I u

*très expressif* *comme au début*

Пример бр. 10, Лаж, Оп. 21, бр. 5, понављање речи *seul/sam*, т. 44-50

Последњу строфу Милојевић води као и на почетку (*comme au début*), поготово у клавирском парту. У певачкој деоници, приликом извођења на оба језика, нарочито треба обратити пажњу на место са дужом паузом између фраза (т. 55-56), јер не сме доћи до прекида музичке целине. Приликом удаха потребно је задржати високу позицију на тону *es*<sup>2</sup> са краја фразе – *Je me couche, comme un chartreux, dans mon linceul/И у покров бео к'о њан лежем ја сам*, и пренети је на први тон наредне фразе која почиње на тону *des*<sup>1</sup> – *Et, loin de tout désir qui me flatte ou m'obsède/И жељу немам ја, њима да се подадем*. На тај начин, песничка мисао се води до самог краја композиције, коју композитор завршава ритмом посмртног марша у клавирској деоници.

## 2. 6. Оп. 22 бр. 1, *Veillée/Бдење*

Стилска и поетичка синтеза присутна је и у групи песама опуса 22. Ана Стефановић (2007, 370) чак наводи како је у песми *Бдење* Лисјена Базена (Lucien Bazin) речитији импресионистички вокално-лирски говор и суздржанији израз, за разлику од других песама које имају у себи и романтичарску непосредност. Ова песма је прва, од укупно две песме, које је Милојевић сврстао у оп. 22.<sup>25</sup> Писана је у слободном стиху без риме и фокусира се на доживљај наизглед самотне вечери лирског Ја, које чезне за присуством вољене жене, те ужива у свим њеним материјалним предметима у просторији у којој је пре његовог доласка она боравила. Снажна љубавна осећања, наглашена свеприсутством одсутне драге, кулминирају на самом крају песме до те мере да се губи додир са реалним: *Ваше рукавице су ваше руке*. Милојевић је извршио и овог пута значајније промене у препеву, што се може видети у више стихова, а понајвише у последњем, у којем је значење стиха *Док с рукавицом Вашом ја играм к'о с Ваше руке две* неупоредиво са оригиналом на француском језику.<sup>26</sup>

Иако је оригинално издање ове песме било тешко доступно, а самим тим није било могуће ни утврдити њену тачну поделу на строфе, из Милојевићеве композиције могуће је отклонити такве недоумице. Наиме, према променама расположења, карактера и композиционих целина, уочава се подела на четири строфе од по четири стиха, док само трећа строфа има три стиха. У њима нема риме, а стихови су неједнаких дужина и већином нешто дужи, него што је то био случај у претходном опусу. Због своје лиричности, сликовитости, тематике, брзих промена карактера и метра, може се рећи да ова песма носи „оперску тематску концепцију“.

Мир на почетку композиције, у умереном темпу (*modéré*), дочарава педал тонике у средњем регистру клавира, са разломљеним акордом VII ступња. Одмах након тога јавља се разломљени акорд тонике са молском терцом, који има функцију у а-дорском модусу, који најављује наступ гласа од којег очекује да (након короне) настави у истом темпу (*reprenes le mouv<sup>t</sup>*). Спокој са почетка се полако прекида појавом акорада у

<sup>25</sup> Оп. 22. бр. 2 чини песма *La lettre/Писмо*, за мецосопран и клавир, компонована на стихове Едмона Ростана (Edmond Rostand).

<sup>26</sup> Више видети у табеларном приказу на крају рада.

шеснаестинском разложеном покрету који асоцирају на распиривање ватре.<sup>27</sup> Ове две атмосфере се смењују током целе песме како би осликале стања и емоције наратора, а тематика чини само увод у расположење даљег тока песме. Клавирски интерлудијум који спаја прве две строфе је, за Милојевићев манир, прилично дугачак. Он доноси промену карактера, како би друга строфа отпочела парландом (*quasi recit.*) у *pp* динамици, а затим се развила у распевани и изражајнији део. Поступак у трећој и четвртој строфи је донекле другачији. Како су нешто краће ове строфе, свака од њих доноси по један контрастни карактер.<sup>28</sup> Док трећа строфа након дугачке короне и без паузе износи речитативним начином певања (тј. говорном мелодијом) мирноћу и дубину поетског текста неретко на једном тону, четврта строфа чини контраст претходној – у високом регистру вокалне и инструменталне деонице, композитор представља ведро расположење и нежна осећања која песник гаји према одсутној драгој.

Милоје Милојевић је у овој соло песми користио много различитих акордских структура које су имале, пре свега, изражајну функцију у пратњи литерарног текста. Непрестана су и „гибања“ између дура и мола (најчешће су то мутације), а пример тога може се видети у занимљивом тоналном скоку из фис-дура у фис-мол (т. 47-48). Иако ова два тоналитета имају исти тонални центар, клавирска пратња, фактура и атмосфера коју захтева литерарни текст их чини веома „удаљеним“. Посебно је интересантан тонални план друге строфе који доноси константне хроматске промене у виду акорада и мелодије чији се делови јављају у односима удаљеним за хроматски полустепен.

---

<sup>27</sup> Шеснаестине се јављају на стих: *Ја слушам и затим сам ћу поћ' крај огњишта да седнем и распирим жар мирну.*

<sup>28</sup> На изванредан начин би се ове две строфе могле протумачити и као једна дужа строфа.

très doux et toujours très lié

l'a - ba - jour ro - se que vos doigts ont fleu -  
o - ve ru - že buj - - - ne i cvet - ni a - ba -

égal et doux

34

Пример бр. 11, *Бдење* Оп. 22, друга строфа, т. 34-36

Из визууре интерпретације, на почетку треће строфе композитор је текстуално обележио ознаку за мање живахно извођење (*Moins vite*), што лако може да „повуче“ певача да успори, што би инстинктивно успорило и извођење наредног речитативног дела (*très expressif*, т. 53-58) – *que mon cœur vous entend toujours que je vous vois sur cette chaise/док сам ја овде сам, без Вас: фотелја Ваша чека празна*, чиме би се изгубила могућност изражајног извођења овог декламативног дела песме. Овде се чини, као на ретко ком месту компаративне интерпретације, да је извођење на српском језику сливеније и да због дужих вокала у речима лепше и уједначеније звучи, док у француском језику, због кратких речи, овај део звучи попут „скандирања“. Овим је, између осталог, Милоје Милојевић показао да одлично познаје прозодију оба језика.<sup>29</sup>

У последњем делу песме (четврта строфа), наилази се на ознаку *très lointain* (веома удаљено), која се из интерпретативног угла може сматрати контрадикторном. Наиме, клавиру, а одмах затим и вокална деоница (т. 60-61), изводе у *pp* динамици део стиха *Ô joie!/О сласт!*. Смернице за извођење се могу учинити контрадикторним због значењског (страственог) дела текста који по дионизијском концепту уметности, захтева снажнију динамику. Ако се, пак, осврнемо на песничку и музичку целину, схватићемо да је ово само део који представља реминисценцију, повратак главног јунака у прошлост, који у константној *piano* динамици Милојевић води до самог краја песме. Корона на тону  $f^2$  (у

<sup>29</sup> У контексту овога, Мануел Гарсија (Manuel Patricio Rodríguez García) сматра како: „...једино такво знање може спречити да се нагласци претумбавају и смисао речи изврће неодговарајућим акцентима или лоше постављеним паузама.“ (Гарсија 2003, 72)

клавирској деоници  $c^2$ , т. 72), после које следи успоравање и акценти на сваком осминском тону, истичу јунакову чежњу и срећу што је пронашао утеху у рукавицама које толико подсећају на њу.

Што се артикулације тиче, овде би се могло указати на грешку која се често јавља у току рада на правилном француском изговору. Назали (носни) самогласници, који су ретка појава у другим језицима, могу допринети лепоти, а исто тако и „наружити“ певану фразу.<sup>30</sup> Многи почетници се труде да певају назале, при чему им се носна резонанца чује дуже него што је потребно, не би ли звучали налик Французима. Са друге стране, постоје и они који не желе уопште при певању да изговоре назале, јер сматрају да ће тако звучати „као да им је запушен нос“. Наравно да ниједан од ових „почетничких“ приступа није исправан. Томас Граб (Grubb 1979, 55) сматра да назални самогласници не би требало да промене основну позицију или тембр гласа, већ да њихов правилан изговор треба само да обоји и обогати певачку интерпретацију Он у истом делу и наводи како певачи не треба да глуме Французе и да на њихов начин „користе свој нос“, јер ће их оптужити да звуче „превише амерички“, а према њему, од тога нема ништа горе.<sup>31</sup> Тако, на пример, у стиху *heureux songeant aux lendemains* (т. 63-64), имамо четири назала, стога треба обратити пажњу да се и остали вокали у фрази не певају назално. Приликом изговора назалних вокала, меко непце се спушта да би ваздушна струја била усмерена ка носу, што би приликом дужег чињења довело до лоше импостације, што није у складу са лепим певањем. Потребно је од слога до слога по потреби мењати положај меког непца и смер ваздушне струје и на тај начин певати назалне и деназализовати оралне вокале који следе, за шта је потребно доста рада и вежбе, као и стручно „ухо“ професора француског језика ради корекције.

---

<sup>30</sup> Филолог Снежана Гудурић говори о постојању назала као о особености француског вокалног система који се у таквом облику и дистрибуцији могу наћи у релативно малом броју језика (Гудурић, 2009, 109).

<sup>31</sup> Граб у оригиналу наводи: „Do not try to „out-French the French“ with your nose – you may find yourself being accused of sounding “too American“ (as if there could be nothing worse)!“ Cf. Thomas Grubb, op. cit., 55. (Превод С.Н.)

## 2. 7. Оп. 24. *La chanson du vent de mer/Песма ветра од мора*

Поезију француског новелисте, песника и фолклористе Анатола ле Браза (Anatole Le Braz), који је сакупљао легенде свог родног краја – Бретање, Милојевић је музички дочарао у соло песми *La chanson du vent de mer/Песма ветра од мора*, коју је означио као оп. 24. Посвећена је госпођици Берти Ерза (Berthe Erza),<sup>32</sup> драмској сопранисткињи која је поред Париза наступала три сезоне певајући на концертима у Монте Карлу, а потом наставила своју певачку каријеру у Америци.

Доминантне стилске фигуре у овој песми су персонификација (ветар) и апострофа (обраћање ветру). Песник је наиме овде присутан у мноштву људи, тј. изједначава или замагљује границе између *ја* и *ми* (нама, наше). Риме нема, а ако би постојала, сливени ток песме без дужих пауза у вокалној деоници свакако не би успео да је истакне. Милојевићев текст песме је у односу на оригинал претрпео неке промене.<sup>33</sup> У Бразовој верзији постоји пет строфа од по четири стиха, које све започињу стихом: *O vent de mer, ô roi des vents*. Такође, после сваке строфе јавља се и рефрен: *Souffle, souffle, grand souffle amer, ô roi des vents, ô vent de mer!* У композиторовој верзији само прва строфа има четири стиха јер садржи почетни стих који остале строфе немају. У њој се и рефрен не појављује сваки пут, па се тако, уместо пет пута, јавља само три пута и Милојевић га сваки пут музички другачије води: први пут заршава на тону *fis*<sup>1</sup> у *p* динамици (т. 18), други пут у средњем регистру *d*<sup>2</sup> са *crescendo-m* (т. 41), а завршава на тону *ais*<sup>2</sup> у *ff* динамици (т. 58). Обраћање ветру се понавља као рефрен и стално подсећа на величанственост, снагу и моћ, симболизујући духовност. Та узвишена одлика је потврђена поређењем са Богом (*Ја знам, с тобом Бог к нама ступа и верној души збори реч кроз бескрајну власт васионе*). То поређење ветра са Богом, духом светим, кулминира, бар у Милојевићевем препеву у стиховима пете строфе:

*И снове наше на твојим крил`ма  
Понеси у вис где вечни влада рај!  
Ил' ноћ нек' их вечита скрије!*

<sup>32</sup> Милојевићева посвета гласи: „à Mademoiselle Berthe Erza des Concerts de Monte Carlo“.

<sup>33</sup> Оригинаал песме може се погледати на интернет адреси: <https://www.daskor.bzh/anatole-braz-chanson-bretagne-chanson-vent-mer>



Занимљиво је да овде Милојевић вешто преноси идеју иза речи *Levants*, којом се мисли на Блиски исток (место Исусовог рођења), те у препеву на овом месту корист реч рај. Ветар тиме добија своју пуну афирмацију као једно од божијих лица, онај који наше душе води до раја. Формално гледано, Милојевић у препеву ове песме одступа од превода свих стихова, али семантички, његов препев и даље остаје врло близак оригиналу. Једина места у песми где Милојевић не прати правилну акцентуацију српских речи јесте стих из рефрена: *ветрова свих престаишни краљ*. У речима *ветрова* и *престаишни* стављен је акценат на други слог, односно, он се налази на првој доби такта, док први стих чини ненаглашени предтакт. Овакав проблем не постоји у француској верзији текста, јер се у њему поклапају акценти речи са наглашеним деловима такта.

Цела соло песма је у брзом и енергичном темпу, са променама карактера у свакој строфи. Жустрој првој строфи *Moderato ma energico* ♩. = 120 контрастира смиренија друга (*Un poco meno mosso*) на коју се без промена и паузе надовезује и трећа строфа. Можда се у томе крије разлог из кога је на овом месту Милојевић изоставио рефрен – како се не би прекинула атмосфера која повезује обе строфе. Без прекида и са отвореном каденцом треће строфе наступа и четврта строфа, мада у њој композитор уводи нову метричку и карактерну ознаку (*a tempo, religioso*), а у клавирском парту за свирање акорада који треба да звуче попут оргуља (*quasi orgue*). Овакав карактер не чуди, с обзиром на тематику стихова: *Ја знам, с тобом Бог к'нама ступа, и верној души збори реч*. Након рефрена, пета строфа у којој је ритам аугментиран и у веома брзом темпу (*agitato*), води до кулминације у другом стиху и антиклимакса у трећем стиху где је промењена метричка ознака (враћена је она са почетка) и карактер (*meno mosso, quasi recit.*). Након тога *accelerando* води ка последњем излагању рефрена и ефектном завршетку, музички потврђујући снагу природне силе.

Хујање ветра и силину олује Милојевић је верно дочарао и у клавирском парту. Тремоло акорди са почетка, брзи пасажии и октавни хватови кроз више октава, са честим динамичким нијансирањима и ритмичким променама доприносе виртуозности дела и дочаравају атмосферу текста. Вероватно баш због изразите драматике коју носи, густине и

честих промена фактуре, Милојевић је сам начинио оркестрацију овог дела.<sup>34</sup> О овоме пише и Коњовић у делу *Милоје Милојевић, композитор и музички писац* (Коњовић 1954, 60): „Сасвим је природно што ју је аутор и инструментирао, јер јој и стил и звучни слог вапи за бојама оркестра“

Деоница гласа (распон целе песме је  $c^1$ - $ais^2$ ) је испуњена скоковима и променама регистра. Она обилује хроматским кретањима, брзим тоналним променама, прекомерним и умањеним интервалима, те захтева од солисте добро познавање вокалне извођачке технике. Да би се верније дочарао звук ветра у вокалној деоници приликом извођења на француском језику доприноси везивање речи (Нпр. : nos âmes, aux âmes, des espaces, aux éternels)

Граб наводи да је везивање у француском језику много чешће у певању него приликом разговора (Grubb 1979, 81), што свакако утиче на лепоту фразе. Наравно, неопходно је поштовати језичка правила да не би дошло до мењања значења изговорених речи, што поново указује на то да уколико певач није врстан познавалац језика, мора приликом припреме за извођење уметничког дела сарађивати, у овом случају, са професором француског језика.

*У француском језику, уобичајено је да се финални сугласници у написаној речи не изговарају. У појединим случајевима, међутим, ови сугласници изговарају се као иницијални у првом слогу наредне речи уколико та реч почиње самогласником. Ова појава назива се **везивањем**. (Гудурић 2009, 154).*

Како би се постигла што боља уједначеност приликом извођења песме на српском језику, потребно је покривати тонове и легато их водити, не нарушавајући фразирање превише наглашеним изговором консонаната. Како се врши правилно покривање тонова и не нарушава *legato* вођење фразе објашњавају Бисерка и Душан Цвејић у делу *Уметност певања*:

---

<sup>34</sup> Оркестрирана верзија песме *Песма ветра од мора* може се послушати на интернет адреси: <https://www.youtube.com/watch?v=UR4zbIGTyAM> у извођењу Бранке Камбасковић, сопран и Радио-телевизијског Симфонијског оркестра, Београд, диригент: Живојин Здравковић

„Обратити особиту пажњу на боју тона. Тон лако заокружити, затамнити, певати га топлије, вокале акустички што више приближити правилном изговору. Не одступати много од егзактног изговора, али ни у ком случају не претеривати са артикулацијом јер то прекида ваздушину струју, ремети легато.“ (Свејић 1994, 135)

## 2. 8. Оп. 39. *La flûte de jade*/Флаута од жада

Бр. 1 *Depuis qu'elle est partie.../Од када је отишла...*

Бр. 2 *L'ombre d'une feuille d'oranger.../У сенци наранџиног листа...*

Егзотична тематика поетских текстова из збирке кинеске поезије *La flûte de jade*/Флаута од жада у преводу Франца Тусена (Franz Toussaint) на француски језик инспирисала је Милојевића да 1927. године компоује оп. 39. Прокомпонованост ових песама „ослобођена“ је од традиције по својој формалној концепцији,<sup>35</sup> што не изненађује с обзиром на то да је Милојевић још под утицајем свог школовања у Минхену променио нека своја естетска гледишта и стилска опредељења, о чему сведоче многи вокални опуси настали у трећој деценији 20. века. У овим делима мало је тога остало од Милојевићевог импресионизма што би се могло поредити са Дебисијевим опусом. Међутим, интересовање за поезију Далеког истока свакако се може сматрати импресионистичким поступком. Егзотичност, осим што се види у тематици (*Ја тражим плави плашт широких рукава и под бамбус идем сам*),<sup>36</sup> може се сагледати и у пентатонској лествици у којој је написана прва песма. Овај опус се од осталих песама разликује по томе што је клавирска фактура доста редукована, у смислу сведености тонова и звука, али присутност нових инструмената, које Милојевић уводи, доприноси колористичким ефектима.

<sup>35</sup> Песму *Од када је отишла...* чини модификована традиционална форма: увод – а – б – кода.

<sup>36</sup> Поменути стих је из песме *Од када је отишла...*, а стих указује на приказ традиционалне кинеске одеће и биљке са кинеског поднебља.

Поезија ових песама писана је у слободном стиху, без риме, што је Милојевић пратио и у погледу препева. Тематски, у обе песме доминира осећај неиспуњености у љубави. У песми бр. 1. *Depuis qu'elle est partie.../Од када је отишла...* која је компонована за флауту, виолу, тенор и клавир, мушко лирско Ја болује због одласка вољене жене. Наслућујући своју будућу смрт, спомиње чемпрес (који је симбол жалости, смрти и туге) и спавање под бамбусима које је она волела: *Ne m'apportez plus des fleurs, Mais de branches de cyprès* (дословно: Не доносите ми цвеће, већ гране чемпреса) и *Et je vais dormir parmi les bamboos qu'elle aimait* (дословно: И отићи ћу да спавам сам међу бамбусима које је она волела). Цела песма одише једноличним осећањем које је Милојевић вешто озвучио. Контрастни делови се не јављају, већ се лирски делови сливају један у други. Једина промена тј. допуна коју је, у односу на Тусенов превод, композитор унео у свој препев јесте уздах *Ah!* на крају песме.

Како Милојевић у овој песми, осим клавира и гласа, дочарава атмосферу виолом и флаутом, ова два инструмента се током целог тока песме допуњавају и уз остале две деонице чине уравнотежени склад. Милојевић на самом почетку у темпу *largo ma non troppo* уводи виолу чији наступ (*ben cantabile*) осликава тужно расположење, које затим преузима деоница гласа којој композитор врло брзо додаје и флауту. Клавирски парт састоји се из педала квинте и, изнад њега, местимичних наступа септимних двозвука. Хармонски и мелодијски материјал базирани су на тонском низу *g-as-c-des-f*:

The image shows a musical score for the song "Depuis qu'elle est partie...". It consists of three staves: a vocal line, a line for flute/viola, and a piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked "a tempo". The vocal line starts with a dynamic marking of [p]. The lyrics are in French and Serbian. The piano accompaniment features a pedal point on the fifth degree (G) and occasional septime dyads.

10

Пример бр. 12: *Од када је отишла...*, т. 10-13

### 3. ЗАКЉУЧАК

Докторски уметнички пројекат под називом *Заносни час: компаративна интерпретација вокалне лирике Милоја Милојевића на оригиналном језику и у препеву* усмерен је ка препознавању и афирмацији мало извођених опуса српских композитора, међу којима су и соло песме Милоја Милојевића. Минуциозном анализом главних особености стила и композиторских поступака везаних за одабране опусе, студиозном интертекстуалном и музичком припремом, јавним концертним извођењем, те преслушавањем аудио-снимка<sup>37</sup> одабраних дела Милоја Милојевића долази се до неколико закључака из уметничког угла кандидата.

Пандан Милојевићевој потреби да препева одабране соло песме на матерњи језик може се потражити у превођењу опера на језике средине у којој ће се изводити, што је била устаљена пракса у Европи до 60-тих година 20. века.<sup>38</sup>

Са великом пажњом Милојевић тумачи и чини препеве одабране поезије француских песника. Као изузетан познавалац прозодије оба језика, успева инспиративно да озвучи оригиналне лирске текстове. У свој препев уноси лични печат и расположење инспирисано одабраном поезијом. Соло песме настале у периоду од 1917. до 1927. године носе елементе позно-романтичарског и импресионистичког стила. Импресионистичким изражајним средствима, попут динамике, агогике, артикулације и ритма, а и под утицајем Дебисијевог стваралаштва, Милојевић музички осветљава и боји одабрани стилски говор.

Незнатан је број места, у оквиру одабраних опуса насталих 1917, на којима се акценат српских речи не поклапа са музичким акцентима. Међутим, у соло песмама из оп. 39, приликом стварања српске верзије, Милојевић је по потреби минимално кориговао ритам ради бољег уклапања прпева у нотни текст. Овим се још једном потврђује Милојевићево мајсторство у композиторско-поетском раду.

---

<sup>37</sup> Студијски аудио-снимак под називом „Заносни час“ начињен је у атељеу за музичку продукцију Лада Леша, у јулу 2019. (нумере 1-14). Соло песме Оп. 39. Бр. 1 и бр.2, преузете су са аудио-снимка (начињеног од стране кандидата, 13.05.2019. у Културној станици „Свилара“) приликом презентације првог дела докторског уметничког пројекта (нумере 15-18). Сенка Недељковић, сопран, Александра Ракић, клавир, Јелена Филиповић, виола, Марија Васић, флаута.

<sup>38</sup> Глобализацијом индустрије забаве и отварањем оперског тржишта јавља се све већи број гостујућих певача, а нешто касније и под утицајем технолошког напретка (могућност квалитетног пројектовања текста у виду титла) ова пракса се мења у корист извођења оперских представа на језику оригинала.

У погледу риме, Милојевић је верно пратио оригинал, али у погледу лексике, понекада додаје садржаје који се у оригиналу не налазе. Ово је нарочито уочљиво у песмама које посвећује својој животној сапутници, сопранисткињи Иванки Милојевић (*Пчела и цвет* и *Никада*) и у којима исказује личне, дубоке емоције.

Клавирски парт, који Милојевић често третира изузетно виртуозно, равноправан је вокалној деоници у музичкој дескрипцији. Овим изнијансираним односом гласа и пратње ствара целовиту слику атмосфере и верно преноси расположења одабране поезије у своје соло песме. Одабране песме углавном носе суморна осећања, резигнираност и прожете су сетом и чежњом. Од оваквих мрачних расположења једино одступају соло песма *Бдење* у којој се наслућује чежња (али не трагична), док соло песма *У сенци наранџиног листа* једина носи ознаку (*giocoso*) за разиграни карактер извођења.

Милојевићева умешност да начини адекватан препев огледа се и у фразирању јер нема великих одступања у вођењу фразе, даховима и музичким акцентима на француском и на српском језику.

Иако су вокално-техничке „стратегije“ соло певача сличне, један од важнијих поступака приликом извођења вокалне лирике је правилна певачка дикција. Уколико певач не зна да се споразумева или течно говори језик, неопходно је да уз помоћ професора страног језика, савлада правилан изговор и да у потпуности преведе текст који интерпретира.

*Nijedan pevač se ne može nazvati velikim umetnikom ako nema dobar izgovor pri pevanju, jer samo lep glas po sebi neće otkloniti druge nedostatke. Pevač sa malim tonom ili sa ne baš lepom bojom glasa, ali sa dobrom dikcijom, može pružiti ugodniji utisak od nekoga ko raspolaže velikim tonom, ali lošom dikcijom. (Caruso 2006, 63)*

На звучну перцепцију утиче мелодичност језика на ком се изводи, те правилна артикулација певачког изговора. Уочава се да је сливеност и *legato* вођење фразе много лакше постићи приликом извођења на француском језику. На то утиче природа језика који

садржи већи број вокала, назалне самогласнике, а неки консонанти се изговарају „мекше“ него у изговору српског језика. У односу на то, може се закључити да, и поред перфектног знања језика, није увек једноставније певати на матерњем језику.

О перцептивним резултатима песама на два различита језика код публике се пак не може извући посебан закључак, јер је код уметности веома тешко одредити шта је лепше и која верзија песме боље звучи. Овде се можемо осврнути на латинску изреку:

*De gustibus non est disputandum (О укусима не вреди расправљати).*

Неоспорно је да ће за соло певача, уколико студиозно приступи припреми неке од песама из опуса Милоја Милојевића (не само оних које су обрађене у овом докторском уметничком пројекту), извођење на било ком од језика на којем су компоноване бити подједнако узбудљиво и инспиративно.

\* \* \*

У прилогу докторског уметничког пројекта налази се кратка биографија Милоја Милојевића, табеларни приказ текстова одабраних песама (на оригиналном језику, дослован превод и Милојевићев препев), програм презентације првог дела докторског уметничког пројекта (реситала) и студијски аудио CD снимак под називом „Заносни час“ начињен у атељеу за музичку продукцију Лада Леша, у јулу 2019. године (нумере 1-14). Соло песме Оп. 39. Бр. 1 и бр.2 преузете су са аудио-снимка (начињеног од стране кандидата, 13. 05. 2019. у Културној станици „Свилара“) приликом презентације првог дела докторског уметничког пројекта (нумере 15-18). Сенка Недељковић - сопран, Александра Ракић - клавир, Јелена Филиповић - виола, Марија Васић - флаута.

## 4. ПРИЛОЗИ

### 4. 1. Биографија композитора (Коњовић, 1954)

#### **Милоје Милојевић** (1884-1946)

*Музичар – интелектуалац, он се изграђивао непрестано и изградио потпуно. Теоретичар – педагог и, као такав, учитељ целе једне, а могло би се рећи и двеју генерација српских композитора и музичких педагога, он је и музички писац, музиколог, естетичар и критички и уметнички публициста. Он је и поета: по својој песничкој природи [...] он је интерпрет, диригент и организатор. Изнад свега, међутим, Милоје Милојевић је композитор, музичар – стваралац: његово композиторско дело заокружује један колико широк толико значајан простор у области српске уметничке музике. (Коњовић, 1954, 3)*

Рођен у Београду 27. 10. 1884. Прве музичке смернице добио је од мајке која га је учила клавир, а своје музичко школовање започиње у петој години учењем виолине код Карла Мертла. Због изненадне смрти оца, Милојевићева породица се сели за Нови Сад, где је Милоје наставио школовање у *Српској православној гимназији новосадској* све до матуре 1904. године. Професор музике у Гимназији, Исидор Бајић, даје Милојевићу значајне смернице и подстицаје за музички развој. Од јесени 1904. до пролећа 1906. године Милојевић студира на Филозофском факултету у Београду, а упоредо похађа *Српску музичку школу* где је музичко-теоријске предмете и композицију учио код Стевана Мокрањца, а клавир код Цветка Манојловића.

Од 1907. до 1910 године у Минхену студирао је музикологију, књижевност и филозофске дисциплине на Филозофском факултету Минхенског универзитета. На Минхенској музичкој академији студирао је композицију код Фридриха Клозеа (F. Klose), клавир код Рихарда Мајер-Гшраја (R. Mayer-G'schrey) и дириговање са свирањем партитура код Феликса Мотла (F. Mottl). По повратку у Београд почиње са радом као наставник у Српској музичкој школи. Године 1912. основао је Камерно удружење наставника Српске музичке школе и од тада почиње редовније неговање камерне музике у Београду.



По избијању Балканског рата Милоје Милојевић је мобилисан. У току ратних година, 1913. године Милојевић је додељен Војном Министарству као предавач и организатор концерата ради популарисања музичке уметности међу младима. Касније је у Првом светском рату мобилисан у штаб Врховне команде. Са српском војском прешао је Албанију, а 1917. године по наређењу Министарства просвете Краљевине Србије упућен је у Париз, у Културни одбор. У Француској борави од 1917. до половине 1919. године. Током боравка у Француској наступао је као клавирски сарадник на концертима српске музике, бавио се компоновањем и држао предавања на тему српске музике. Повратком у Београд развија музичку делатност као композитор, музиколог, музички критичар, фолклориста, музички педагог, диригент и организатор музичког живота. Да би наставио своје музиколошке студије започете у Минхену, одлази у Праг на Карлов универзитет где је 1925. године докторирао музикологију и први је међу Србима стекао звање доктора музичких наука. Вративши се у Београд деловао је до 1939. године као доцент и ванредни професор историје музике на Филозофском факултету. Паралелно је до 1946. године био професор, а од 1943. до 1945. и директор Музичке школе у Београду. Године 1939. постаје редовни професор композиције и теоријских дисциплина на Музичкој академији у Београду. Када је на Ускрс 1944. године бомбардован Београд, његова кућа у Немањиној улици веома је оштећена, а Милојевић повређен. Умро је 16. јуна 1946. године у Београду.

Милоје Милојевић је у српску музику унео модерне стилове и висок ниво технике компоновања. Имао је склоност према националном стилу, а често је музички фолклор био основа уметничке музике. Главна подручја његовог стваралаштва биле су соло песме и клавирске минијатуре. Вокалну лирику компоњује на текстове српске, француске, немачке и јапанске лирске поезије. Значајан допринос српској музици оставио је и у хорским и камерним делима. Милојевићев композиторски опус може се поделити у три етапе.

Прва етапа (1904-1916) обухвата музичке почетке, радове објављене за време студија код Мокрањца и за време завршних студија у Минхену (нарочит утицај на Милојевића у овом периоду оставио је Р. Штраус (R. Strauss). Најзначајнија дела из овог периода чине: *Пред величанством природе*, збирка од десет песама насталих између 1908. и 1920. Композиције за клавир: *Минијатуре* Оп. 2 настале у периоду од 1905-1912, *У мојој*

*земљи* и *Осам српских народних мелодија* настале у Солуну 1916, *Дуго се поље зелени* мешовити хор Оп. 1. бр. 1 (1909), *Слутња* за мешовити хор оп. 1. бр. 2 (1912).

Друга етапа (1917-1923) обухвата стваралаштво за време Милојевићевог боравака у Француској, повратак у Србију и активност до одласка у Праг. Посебно се издвајају петнаестак соло песама компонованих под утицајем импресионизма у Француској, на стихове француских песника (*Berceuse triste, La lettre, Prière, Hymne au soleil, L'heure exquise, La chanson du vent du mer...*), за клавир *Четири комада за клавир* Оп. 23, *Смрт мајке Југовића*, симфонијска поема (1921), Балетска гротеска, на текст Марка Рисића, *Собарева метла* (1923).

Трећа и најзначајнија етапа (1924-1945) чини период где се истичу: *Соната за виолину и клавир* у h-молу, Оп. 36 (1924), *Народне песме из Јужне Србије* Оп. 37 (1928/29, само једна песма је из 1925.), *Муха и комарац* оп. 40 за мешовити хор, (1930), *Гозба на ливади* Оп. 59 лирска симфонија за глас и оркестар (1939) што је и први пример симфонијског лида у српској музици. *Интима*, свита за гудачки оркестар, Оп. 56 (1939), *Три песме за високи глас* Оп. 67 (1942), на немачке стихове, циклус *Хаи-каи* Оп. 80, на поезију јапанског песника Башоа (1942). У овим делима сустижу се елементи импресионизма и експресионизма. Клавирске композиције *Ритмичке гримасе* за клавир, Оп. 47 (1935), *Камеје*, за клавир, Оп. 51 (1937–1942), *Мелодије и ритмови са домака Шаре, Дрима и Вардара*, за клавир (1942), *Мелодије и ритмови са Балкана*, за клавир, Оп. 69 (1942), *Косовска свита* за клавир (1942), *Повардарска свита* за клавир (1942), *Мотиви са села* за клавир (1942).

4. 2. Табеларни приказ текстова (оригинал, дослован превод, Милојевићев препев)

<p>Paul Verlen (1844-1896) <i>L'heure exquise</i></p> <p>La lune blanche Luit dans les bois; De chaque branche Parte une voix Sous la ramée...</p> <p>Ô bien-aimée.</p> <p>L'étang reflète, Profond miroir, La silhouette Du saule noir Où le vent pleure...</p> <p>Rêvons c'est l'heure.</p> <p>Un vaste et tendre Apaisement Semble descendre Du firmament Que l'astre irise...</p> <p>C'est l'heure exquise.</p>	<p>Дослован превод <i>Заносни час</i></p> <p>Бели месец Сија у шуми Од сваке гране Полази глас Испод крошње...</p> <p>О драга моја.</p> <p>Језеро одражава Дубоко огледало Силуету Црне врбе Где ветар плаче...</p> <p>Сањајмо, време је.</p> <p>Огромна и нежна Тишина Чини се силази С небеса Које се због звезда преливају у дугиним бојама...</p> <p>То час је заносан.</p>	<p>Препев: Милоје Милојевић <i>Заносни час</i></p> <p>У грању густом Блед месец сја. Из листних грана Глас чујем ја. Сред мира блага...</p> <p>О моја драга.</p> <p>Језеро мирно У лицу свом Врбу огледа Што ту над њом Шуми бол сами...</p> <p>Док сан нас мами.</p> <p>Са звезда златних Тишине вео Сађе на цвеће И живот цео Миром обасјан...</p> <p>То час је заносан.</p>
---	---	--

<p>Charles Guerin (1873-1907) <i>L'abeille et la campanule</i></p> <p>L'abeille qui plongeait dans cette campanule, Mes doigts agilement sur elle ont clos la fleur: Entends, si ton oreille approche sa cellule L'insecte bourdonner sur un ton querelleur.</p> <p>Ce n'est là qu'une image encore, ô, bien-aimée Dans ton cœur où j'entrais un jour le croyant sûr mon â(me) ivre d'un miel divin chan(te) enfermée, Pareille à la captive ailée, urne d'azur!</p>	<p>Дослован превод <i>Пчела и цвет</i></p> <p>Пчелу која је завирила у овај звончић, Моји прсти су вешто над њом затворили цвет: Чуј, ако твоје ухо приближи се њеној ћелији Инсект који зуји свадљивим тоном.</p> <p>То је само још једна слика, о, моја вољена, У твоје срце ућох једног дана, сматрајући га сигурним, Моја душа пијана од божанског меда, Пева затворена Слична крилатој затвореници, азурној урни!</p>	<p>Препев: М. Милојевић <i>Пчела и цвет</i></p> <p>Над пчелом што у цвет бејаше сашла плави За један тили час затворио сам цвет: Да л' чујеш зузук тих у круни нежна цвета У страху пчела то тражи зрак, тражи лет.</p> <p>Није то него слика, знај, о, драга моја твоја груд куда сићох млад, у срећан дан све биће моје, к'о рајски сан, слашћу свлада те сања сва твоја нежна миловања, лик твој, о, крине мој!</p>
--	--	--

<p>Iwan Gilkin (1858 –1924) <i>Le mensonge</i></p> <p>J'ai creusé mon cachot dans le mensonge épais, Impénétrable et sombre, où, geôlier de moi-même, Je m'enferme à l'abri même de ceux que j'aime, Plus seul quand j'ai parlé qu'aux temps où je me tais.</p> <p>Ma parole est un mur sans porte ni fenêtre Qui monte autour de moi, dur, puissant et massif, Avec maint bas-relief gai, trompeur et lascif : Et nul œil curieux jusqu'à moi ne pénètre.</p> <p>Seul, je me connais. Seul, je sais ce que je suis. Seul, j'allume ma lampe en mes sinistres nuits. Et, seul, je me contemple et, seul, je me possède.</p> <p>Je me couche, comme un chartreux, dans mon linceul. Et, loin de tout désir qui me flatte ou m'obsède, Je goûte, comme Dieu, le néant d'être seul.</p>	<p>Дослован превод: <i>Лаж</i></p> <p>Ископах себи тамницу у дубокој лажи, Непропусну и мрачну, где тамничар сам себи самом. Затворих се и сакрих од оних које волим, Усаљенији док говорим него у тренутцима кад ћутим.</p> <p>Моја реч је зид без прозора и врата Која се пење свуда око мене, тврда, снажна и масивна, Са много веселих барелефа, варљивих и ласцивних: Нема радозналог ока које до мене продире.</p> <p>Сам, познајем се. Сам, знам ко сам. Сам палим своју лампу у мојим тамним ноћима. И сам, посматрам се, и сам поседујем се.</p> <p>Лежем као пустињак, у мој покров. И далеко од сваке жеље која ми ласка и која ме опседа, Кушам, као Бог, ништавило самоће.</p>	<p>Препев: Милоје Милојевић <i>Лаж</i></p> <p>Дубоку ископах тамницу себи сам, У лажи страшној, мрачној и у њу се затворих и у тами све што сам љубио млад, прегорих, у тами ћутим сад, и сад сам мање сам.</p> <p>Реч је моја к`о зид, без прозора и врата, Свуд око мене он је, ко град чврст и јак Са безброј барелефа о, лаж збори свак! И ока нема тог да до мене с`украде.</p> <p>Сам ја себе знам. Сам ја знадем своју моћ. Сам ја светлило палим да њим разгоним ноћ. И сам учим се ја. И сам, и сам и сам себе имадем.</p> <p>И у покров бео к`о пјан лежем ја сам. И жељу немам ја њима да се подадем. К`о Бог само ће сјај и ништавило знам; И ништавило знам.</p>
--	---	---

<p>Lucien Bazin (1814-1895) <i>Veillée</i></p> <p>Un frisson clair de jupe, un bruit de porte close. Des pas dont l'écho bref décline dans le soir, Du silence... J'écoute et puis je viens m'asseoir près de la cheminée où, moins vif, le feu cause.</p> <p>Tout me parle de vous ici: L'abajour rose que vos doigts ont fleuri, Du thé sur le dressoir, un livre et ce parfum étrange d'iris noir qui flotte et lentement sur mes lèvres se pose.</p> <p>Tout départ est un deuil je le savais pourtant vous êtes déjà loin que mon cœur vous entend toujours que je vous vois sur cette chaise...</p> <p>Ô joie! Les yeux fermés heureux songeant aux lendemains où vous viendrez je joue avec vos gants de soie. Et vos gants oubliés ce sont encore vos mains.</p>	<p>Дослован превод: <i>Бдење</i></p> <p>Јасно шуштање сукње, бука затворених врата. Кораџи чији кратки одјек јењава у вечерњим сатима, тишина... Слушам, а онда долазим да седнем близу димњака где чаврља мање жива ватра.</p> <p>Све ми овде о Вама говори: Ружичасти абажур који су Ваши прсти процвали, Чај на комоди, књига и тај чудан парфем црног ириса који лебди и полако се на моје усне спушта.</p> <p>Сваки одлазак је туговање, то сам знао, а ипак Ви сте већ далеко, да Вас срце моје чује, још увек чује као што Вас и видим на овој столици...</p> <p>О радости! Затворених очију, срећан маштајући о будућим данима када ћете доћи, играм се са Вашим свиленим рукавицама. А Ваше заборављене рукавице ипак су Ваше руке.</p>	<p>Препев: Милоје Милојевић <i>Бдење</i></p> <p>Канда то свила шушну и врата неко дирну. И к'о хитри корак да измиче у ноћ, Све је мирно... Ја слушам и затим сам ћу поћ' крај огњишта да седнем и распирам жар мирну.</p> <p>Све ми збори о Вама ту: Ове руже бујне и цветни абажур и ова чудна моћ парфума који страсно мами и знаде доћ' к'о талас благ и нежни на усне ми рујне.</p> <p>Знао сам ја растанак да ствара вај, И знам да сте сада далеко; док сам ја овде сам, без Вас: фотеља Ваша чека празна...</p> <p>О, сласт! Да око млад ја склопим над божанским сном и видим Вас, и слутим сву љубавну сласт. Док с рукавицом Вашом ја играм к'о с Ваше руке две.</p>
--	--	---

<p>Anatole Le Braz (1859-1926) <i>La chanson du vent de mer</i></p> <p>O vent de mer, ô roi des vents, Toi qui fais, quand tu te déchaînes, Crier l'angoisse des vivants Dans le vaste sanglot des chênes.</p> <p>Souffle, souffle, grand souffle amer, O roi des vents, ô vent de mer !</p> <p>De nos âmes et de nos portes Chasse les rêves décevants, Avec le tas des feuilles mortes.</p> <p>Fais-nous planer dans ton domaine, Sur l'infini des flots mouvants, Plus haut que l'espérance humaine !</p> <p>On dit que c'est Dieu, quand tu passes, Qui parle aux âmes des fervents, Dans l'immensité des espaces!</p> <p>Souffle, souffle, grand souffle amer, O roi des vents, ô vent de mer !</p> <p>Prends notre rêve et sur ton aile, Qu'il monte aux éternels Levants Où tombe à la nuit éternelle !</p> <p>Souffle à jamais, grand souffle amer. O roi des vents, ô vent de mer!</p>	<p>Дослован превод: <i>Песма морског ветра</i></p> <p>О морски ветре, краљу ветрова, Ти који чиниш, кад се разбесниш, Да од страха вриште сви живи У огромном јецању храстова.</p> <p>Хуји, ти велики горки даху, Краљу ветрова, о, морски ветре!</p> <p>Из наших душа и са наших врата Растерај разочаравајуће снове, С гомилом мртвог лишћа.</p> <p>Учини да лебдимо на нашем подручју, На бескрају таласа у покрету И изнад људске наде!</p> <p>Кажу Бог то је ти када прођеш, Онај који се обраћа душама ватренима, У огромности простора!</p> <p>Дувај, дувај, ти велики горки даху, Краљу ветрова, о морски ветре!</p> <p>Узми наш сан и на твој крилу, Нек` се вине до вечног Истока, Или нека падне вечна ноћ!</p> <p>Дувај заувек, велики горки даху, О, краљу ветрова, о, морски ветре!</p>	<p>Препев: Милоје Милојевић <i>Песма ветра од мора</i></p> <p>Олујо, знај, к`о страшни краљ, Бесом свим од мора кад пођеш, У страху силном наша груд Величанство ти слуги снажно.</p> <p>Хуји, хуји, јер ти си знај, Ветрова свих престрашни краљ!</p> <p>С наших врата, од прага нашег Разгони мрачних снова власт, К`о мртви лист у јесен тужну.</p> <p>И учини да наше биће Заплови валом царства твог, Високо изнад људског уздања!</p> <p>Ја знам, с тобом Бог к`нама ступа, И верној души збори реч Кроз бескрајну власт васионе!</p> <p>Хуји, хуји, јер ти си знај, Ветрова свих престрашни краљ!</p> <p>И снове наше на твојим крил`ма Понеси у вис где вечни влада рај! Ил` ноћ нек` их вечита скрије!</p> <p>Хуји, кроз ноћ, јер ти си знај, Ветрова свих престрашни краљ!</p>
---	---	--

<p>Кинеска поезија,  Превод на француски:  Franz Toussaint (1879-1955)  <i>La flûte de jade</i></p> <p><i>Depuis qu'elle est partie</i></p> <p>Ne m'apportez plus des fleurs,  Mais de branches de cyprès  où je plongerai mon visage.  Quand le soleil a disparu derrière  la montagne;  Je mets ma robe bleue aux  manches légères  Et je vais dormir parmi  les bamboos qu'elle aimait. Ah!</p> <p><i>L'ombre d'une feuille  d'oranger...</i></p> <p>Seule dans sa chambre,  Une jeune fille brode des fleurs de  soie.  Tout à coup elle entend une flûte  lointaine.  Elle tressaille, elle croit qu'un  jeune  homme lui parle d'amour.  À travers le papier de la fenêtre  l'ombre d'une feuille d'oranger  vient se poser sur son genoux.  Elle ferme les yeux;  Elle croit qu'une main déchire sa  robe.</p>	<p>Кинеска поезија,  Дослован превод са француског:  <i>Флаута од жада</i></p> <p><i>Од када је отишла</i></p> <p>Не доносите ми више цвеће,  Већ гране чемпреса  Где ћу уронити своје лице  Кад сунца нестане иза планине  Обући ћу свој плави огртач са лаким  рукавима  И отићи ћу да спавам сам  Међу бамбусима које је волела. Ах!</p> <p><i>У сенци наранџиног листа...</i></p> <p>Сама у својој соби  Девојка млада везе цвеће на свили.  Одједном чује удаљен звук фруле.  Задрхти и замисли да јој неки младић  прича о својој љубави.  Преко папирног прозора  Сенка наранџиног цвета  Смести се на њеном крилу.  Она затвара очи.  Замишља како јој нека рука цепа  хаљину.</p>	<p>Препев: Милоје Милојевић  <i>Флаута од жада</i></p> <p><i>Од када је отишла</i></p> <p>О, не доносите ми цвет,  Већ ципресину грану  да у њој свој лик скријем ја.  Чим зађе задњи сунчев зрак  Иза чаробних планина;  Ја тражим плави плашт  широких рукава  и под бамбус идем сам,  Који њој беше драг. Ах!</p> <p><i>У сенци наранџиног листа...</i></p> <p>Сама мома млада,  у својој соби везе у свили цвет.  Али гле, она чу звуке фруле из  даљине.  Задрхта млада, мисли зар да  момче  о љубави њој збори реч.  На прозору папирнатом  сенка листа наранџиног  оцрта се на њеном крилу.  Мома очи склопи;  То јој рука нека цепа, рука цепа  хаљу.</p>
---	--	--



<p>Paul Gérardy (1870-1933) <i>(Mon lied) Jamais</i></p> <p>Le lied que mon �me chantonne, Mon lied peureux qui pleure un peu, Est affligé et triste un peu, Le lied que mon �me chantonne.</p> <p>Oh! C'est un lied bien monotone, Pleurant toujours les mêmes pleurs, Chantant toujours les mêmes fleurs, Le lied que mon �me chantonne.</p> <p>Le lied est vieux et monotone, Et long et long - et vain, hélas! Et jamais il ne finira, Le lied que mon �me chantonne.</p>	<p>Дослован превод <i>(Моја песма) Никад</i></p> <p>Песма коју моја душа пева Песма бојажљива која помало плаче Суморна је и помало тужна Песма коју моја душа пева.</p> <p>Ох! То је песма врло једнолична, Што плаче увек исте сузе, Опева увек исто цвеће, Песма коју моја душа пева.</p> <p>Та песма је стара и једнолична, И дуга и дуга- и узалудна, авај! И никада се неће завршити Песма коју моја душа пева.</p>	<p>Препев: Милоје Милојевић <i>Никада</i></p> <p>О, знај моја душа ми пева Песму што скрива тешки вај, Суморни скрива уздисај, Та песма што душа ми пева.</p> <p>Ох! Глас је њен пун тихе туге, Пун суза које роним млад, Ја цвећу причам голем јад, У вечери сјајне и дуге.</p> <p>Стара је песма коју пева мој бол Мој тешки бол, авај! Никад неће јој бити крај, Тој песми што душа ми пева.</p>
---	---	---

<p>Véga (1868-1950) <i>L'adieu</i></p> <p>Ô vous à qui mon cœur tenait par chaque fibre, N'effacez point mes pas, pleurez mes yeux fermés, Que longuement en vous mon dernier adieu vibre, Souvenez-vous de moi qui vous ai tant aimés !</p>	<p>Дослован превод: <i>Збогом</i></p> <p>О Ви, за коју се моје срце држало сваким влакном, Не бришите(не заборавите) моје кораке, Оплакујте моје затворене очи, Нек у Вама дуго мој последњи поздрав одјекује, Сетите се мене која сам Вас толико волела!</p>	<p>Препев: Милоје Милојевић <i>Збогом</i></p> <p>О ви, којој сам дао све снове моје душе, Спомен чувајте мој кад смрт ми живот свлада И задњи поздрав мој нек дуго у души вам влада! У њему бол је мој и љубав сва за вас, и љубав сва за вас!</p>
--	---	--

4. 3. Програм првог дела јавне презентације докторског уметничког пројекта

UNIVERZITET U NOVOM SADU



AKADEMIJA  
UMETNOSTI

Departman muzičke umetnosti

**JAVNA PREZENTACIJA DOKTORSKOG UMETNIČKOG PROJEKTA**

**„Zanosni čas: komparativna interpretacija Milojevićeve vokalne lirike  
na originalnom jeziku i u prepevu“**

**mr Senka Nedeljković, sopran**

**Klavirska saradnja:**

**Aleksandra Rakić, sam. str. saradnik korepetitor**

**Marija Vasić, flauta**

**mr Jelena Filipović, van. prof, viola**

**Mentor:**

**dr Milica Stojadinović, red. prof.**

---

**Ponedeljak, 13. maj 2019. godine, 17.00 sati, Kulturni centar - Svilara**

**u Novom Sadu, ul. Đorđa Rajkovića 6b**

## **PROGRAM :**

### **Miloje Milojević (1884-1946):**

Op.21.

No. 1 . *L'heure exquise*, Paul Verlaine /*Zanosni čas*

No. 2. *L'abeille et la campanule*, Charles Guerin /*Pčela i cvet*

No. 3. *L'adieu* , Vega /*Zbogom*

No.4. *Jamais*, Paul Gerardy /*Nikada*

No. 5. *Le mensonge*, Iwan Gilkin /*Laž*

Op. 22.

No. 1. *Veillee*, Lucien Bazin /*Bdenje*

prepev na srpski, M. Milojević, 1917.

Op. 39. *La flute de jade* /*Flauta od žada* ,

kineska poezija u prevodu Franz Toussaint-a na francuski,

No. 1. *Depuis qu'elle est partie* /*Od kada je otišla*

No. 2. *L'ombre d'une feuille d'oranger* /*U senci narandžinog lista*

prepev na srpski, M. Milojević, 1927.

Op. 24. *La chanson du vent de mer*, Anatole le Braz /*Pesma vetra od mora*,

prepev na srpski, M. Milojević, 1921.

#### 4. 4. Аудио CD „Заносни час“

Аудио CD „Заносни час“ начињен у атељеу за музичку продукцију Лада Леша, у јулу 2019. године (нумере 1-14). Соло песме Оп. 39. Бр. 1 и бр.2 преузете су са аудио-снимка (начињеног од стране кандидата, 13. 05. 2019. у Културној станици „Свилара“) приликом јавне одбране првог дела докторског уметничког пројекта (нумере 15-18).

Сенка Недељковић - сопран, Александра Ракић - клавир, Јелена Филиповић - виола, Марија Васић - флаута.



Слика бр. 1. са концерта одтжаног у „Свилари“, 13. 05. 2019.

Сенка Недељковић, сопран Александра Ракић, клавир

## 5. ЛИТЕРАТУРА

### 5. 1. Примарна литература:

Стефановић, Ана. *Антологија српске соло песме св.1*. Београд: Удружење композитора Србије, 2008.

Милојевић, Милоје. *9 mélodies pour piano et chant*. (Textes français et serbe.). Paris: Rouart, Lerolle & Cie (Œuvres des compositeurs serbes), 1921.

Милојевић, Милоје. *Три песме за високи глас и клавир Ор. 67*. Београд: Удружење композитора Србије, 1980.

Милојевић, Милоје. *Соло песме за високи глас и клавир Ор. 87*. Београд: Удружење композитора Србије, 1983.

Милојевић, Милоје. *Хаикаи јапанског песника Басчо Ор. 80*. Београд: рукописна музикалија, 1943.

### 5. 2. Секундарна литература:

Божанић, Зоран. *Музичка фраза*. Београд: Клио, 2007.

Васић, Александар. *Проблем националног стила у написима Милоја Милојевића*. Београд: Музикологија, бр. 7, 2007, 231–244.

Веселиновић-Хофман, Мирјана. *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.

Garsija, Manuel. *Kompletna rasprava o pevačkom umeću, Garsijina škola. Deo 1*, prevod i komentari Dragoslav Ilić. Београд: Samostalno izdanje Dragoslava Ilića. *Studio Lirica*, 2002.

Garsija, Manuel. *Kompletna rasprava o pevačkom umeću: Garsijina škola. Deo 2*, prevod i komentari Dragoslav Ilić. Београд: Samostalno izdanje Dragoslava Ilića. *Studio Lirica*, 2002.

Гјуранец, Марио. *Трактат о педагогији умјетничког пјевања*. Загреб: Властита наклада аутора, 1988.

Grubb, Thomass. *Singing in French*. Belmont: USA Cengage Learnin, 1979.

Гудурић, Снежана. *Основи фонетике са фонологијом француског језика*. Београд: Завод за уџбенике, 2009.

Катунац, Драгољуб. *Клавирска музика Милоја Милојевића*. Београд: Клио, 2004.

Ковијанић, Гаврило. *Непознати подаци о животу и раду Милоја Милојевића у изгнанству 1916–1918. године*. Београд: Годишњак града Београда, књ. XV, 1968, 295–300.

Коњовић, Петар. *Милоје Милојевић, композитор и музички писац*. Београд: Српска академија наука (Посебна издања, књ. ССХХ, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 1), 1954.

Коњовић, Петар. *Огледи о музици*. Београд: Српска књижевна задруга, 1965.

Кучукалић, Зија. *Романтична соло-пјесма у Србији*. Сарајево: ИП „Свјетлост“ – ООУР Завод за уџбенике, 1975.

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

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

Милојевић, Милоје. *Француски музички импресионизам, Музичке студије и чланци*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1953.

Милојевић, Милоје. *О савременој југословенској уметничкој соло песми*, сепаративни отисак из Српског књижевног гласника Н. С., бр. 2, септ. 1939. Београд: прештампано у: *Музички талас*, 1999, бр. 1-3, 59-65.

Милојевић, Милоје. *О уметничкој соло-песми*. *Музички талас*, 1999, бр. 1-3, 36-54.

Перичић, Властимир. *Музички ствараоци у Србији*. Београд: Просвета, 1969, 282-296.

Петровић, Милена. *Улога акцента у српској соло песми*. Београд: Јавно предузеће Службени гласник, 2014.

Поповић, Тијана. *Елементи импресионистичког стила у стваралаштву Стевана Христића*, у: *Стеван Христић и његово дело*, зборник студентских радова, ур. Властимир Перичић, Београд: Факултет музичке уметности, 1985, 42-69.

Поповић-Млађеновић, Тијана. *Музичко писмо*. Београд: Клио, 1996.

Радоман, Валентина. *Елементи импресионистичког стила у српској музици прве половине 20. века*. Магистарска теза одбрањена 2005. године на Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду.

Стаматовић-Николић, Јелка. *Соло певање*. Београд: Просвета, 1950.

Стефановић, Ана. *Написи Милоја Милојевића о соло песми*. Београд: *Музички талас*, бр. 1-3, год. 6, 1999, 66–75.

Стефановић, Ана. *Маргиналије Милојевићеве вокалне лирике*. Београд: Музички талас, бр. 1-3, год. 6, 1999, 76-88.

Стефановић, Ана. *Соло песма*, у: *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 357-404.

Тодоровић, Небојша. *Гозба на ливади оп. 59 у контексту касних вокалних циклуса Милоја Милојевића*, у: *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1998, 73-97.

Caruso, Enrico, Tetrizzini, Luisa. *Уметност певања*, издање на српском приредили Митић, Никола и Поповић Борислав. Београд: Niclabstudio, 2006.

Цвејић, Бисерка и Душан. *Уметност певања*. Београд: Универзитет уметности, Факултет музичке уметности, 2007.

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

### 5. 3. Звучни снимци:

Идентитети српске музике [Звучни снимак]: XX-XXI век. Соло песме и дела за клавир П.Коњовић ... [и др.]; [изводи] Анета Илић, сопран; Лидија Станковић, клавир; Бранко Пенчић, клавир

Македонска успаванка: Две љубавне песме/пева Иванка М. Милојевић, сопран; прати на клавиру М. Милојевић, (грамофонска плоча, France: Pathé)

Бисери српске уметничке соло песме [Звучни снимак], Петар Коњовић... [и др.]; [изводи] Славко Николић, тенор и Миодраг Чолаковић, клавир

### 5.4. Интернет адресе:

Le Braz, Anatole. La chanson du vent de mer. Преузето 15. 06. 2019, са <https://www.daskor.bzh/anatole-braz-chanson-bretagne-chanson-vent-mer>

Véga, *L'adieu*. Преузето 15. 06. 2019, са <https://poeme.a-lire.fr/1979/08/ladieu-vega.html>

Milojević, Miloje. *Pesma vetra od mora*. Преузето 15. 07 2019, са <https://www.youtube.com/watch?v=UR4zbIGTyAM>