

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за композицију

Татјана Милошевић

**ЕСТЕТСКА ПОЛАЗИШТА, КОМПОЗИЦИОНИ ПОСТУПАК И  
РЕАЛИЗАЦИЈА МУЗИЧКО-СЦЕНСКОГ ДЕЛА „КО ЈЕ УБИО  
ПРИНЦЕЗУ МОНД“**

Ментор: ред. проф. Зоран Ерић

Београд, 2013.

## САДРЖАЈ

<b>1. ПОЛАЗИШТА</b> .....	1
1.1 Опера XX века.....	1
1.2 Трагање за либретом.....	2
1.3 Синопис.....	6
1.4 Утицаји.....	9
<i>Luci mie tradittrici</i> , Salvatore Sciarrino.....	9
<i>Le Grand Macabre</i> , György Ligeti.....	15
<i>Staatstheater</i> , Mauricio Kagel.....	30
<b>2. ПОСТУПАК</b> .....	34
2.1 Однос либрета и опере.....	34
<i>Афективни однос либрета и музике</i> .....	34
<i>Утицај форме либрета на музичку форму</i> .....	38
<i>Утицај „звучности“ поетског либрета на музику</i> .....	42
2.2 Лајтмотиви .....	46
<b>3. РЕАЛИЗАЦИЈА</b> .....	58
3.1 Компоновање опере на почетку XXI века.....	58
<b>4. ОПЕРА „КО ЈЕ УБИО ПРИЦЕЗУ МОНД“ НА СЦЕНИ БИТЕФ- ТЕАТРА</b> .....	62
Либрето.....	66
Литература.....	76

## 1. ПОЛАЗИШТА

### 1.1 Опера XX века

Размишљања о новом музичком сценском делу, жанровски најсличнијем опери, неизбежно су ме упутила на оперско наслеђе XX века које се одликује изразитом разноврсношћу стваралачких тенденција и смерова. Поједини композитори оживљавају оперу са нумерама, одбацујући музичку драму (Игор Стравински у опери *The Rake's progress*, 1948). Други, опет, трагају за новим формалним решењима (Албан Берг/Alban Berg у *Wozzeck*, 1921, гради поједине сцене у облику “апсолутне“ инструменталне музике). Многа оперска дела приближавају се ораторијуму и кантати, па су подједнако намењена и сценском и концертном извођењу (*Les Noces*, 1923, Игора Стравинског). Неки композитори у своје опере укључују цитате из сопственог опуса (прва сцена опере *Samstag, Luzifers traum*, 1981, из циклуса *Licht*, Карлхајнца Штокхаузена/Karlheinz Stockhausen, заправо је његов клавирски комад *Klavierstück XIII*). Све више је и оних који у своја дела укључују директне или индиректне цитате из опуса других аутора, па оваква оперска остварења представљају својеврсни колаж различитих музичких епоха демонстрирајући плуралистички стилски приступ (*Die Soldaten*, 1963-64, Бернда Алојза Цимермана/Bernd Alois Zimmermann; *Satyricon*, 1973, Бруна Мадерне/Bruno Maderna). Настају и опере као својеврсни експерименти на пољу глобалне структуре који су изазвали велико интересовање и извршили знатан утицај на композиторе сценске музике (*Sette canzone*, 1918-1922, Ђан Франческа Малипијера/Gian Francesco Malipiero, обухвата седам садржајно невезаних сцена, а *Trois Opéras-Minute*, 1927, Даријуса Мијоа/Darius Milhaud, три крајње аксетске „минутне“ опере). Не треба заборавити ни оперска дела која немају класичну драмску радњу, већ приказују одређена емоционална стања, или аспстрактне ситуације (*Apstrakte Oper No 1*, 1950, Бориса Блахера/Boris Blacher; *Staatstheater*, 1970, Мауриција Кагела/Mauricio Kagel). У другој половини XX века све више је невербалних оперских остварења (*Adventures* и *New Adventure*, 1960, Ђерђа Лигетија/György Ligeti, за три певача који комуницирају уз помоћ мрмљања, шушкања, подврискивања, смејања итд; опера *Donnerstag*, 1981, из циклуса *Licht*, Карлхајнца Штокхаузена у којој је пантомима главно изражајно средство). Оперска сцена, нарочито

после Другог светског рата, постаје арена за дискутовање о политичким и економским проблемима и место за изношење социјалних протеста. Оперски жанр представља субверзивну снагу у борби против корупције, малограђанштине и других негативних друштвених појава, а опере неретко носе називе који директно асоцирају на одређену политичку тему (*De Staat*, 1972–76, Луиса Андријсена/Luis Andriessen, на текст Платонове *Државе*).

Оваква разноликост, када су у питању оперска остварења у XX веку, мноштво принципа и конвенција, као и бројне могућности њиховог комбиновања, наметнула је и бројна питања. Да ли ће музичко-сценско дело, које треба да настане, имати одређену драмску радњу? Каква ће формална конструкција у њему бити примењена? Каква ће се релација успоставити између музике и драме? Одговори на та питања нису били само припрема и увод у сам чин писања опере, већ незаобилазан и важан чинилац без којег би тај чин био произвољан и непотпун.

## 1.2 Трагање за либретом

Избор литерарног предлошка за ново музичко-сценско дело наметнуо је дилему – да ли се одредити за апстрактну радњу која ће, на основу сценске и музичке акције, слушаоцима (гледаоцима), омогућити да сами креирају причу, или се држати јасног наратива који подразумева не само експлицитније праћење драмске радње, већ обезбеђује и логичност следа музичких и сценских догађаја. Авангардно музичко-сценско дело *Staatstheater*, 1967-1970, Мауриција Кагела, било је пресудно за разрешење ове дилеме.

*Staatstheater* на најубедљивији начин приказује Кагелов афирмативни однос према театру апсурда.<sup>1</sup> Ово дело, такође, у потпуности дезинтегрише основне музичке и драмске елементе прекидајући са традицијом музичко-сценског рода. Иако је у поднаслову

---

<sup>1</sup>Театар апсурда настао је у XX веку. Приказује бесмислице, бесмислене догађаје и противречности на позорници. Представници: Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter и др.

описано као “балет за не-плесаче”, жанровски је најприближније опери, јер укључује комплетан оперски извођачки апарат: солисте, хор, оркестар, плесаче итд. Међутим, њихова функција у потпуности је преокренута. Солисти певају у ансамблима, чланови хора певају соло, а они који нису плесачи изводе балетски интерлудијум („Kontra → Danse“). *Staatstheater* има девет ставова, а сваки став састоји се од низа изолованих сцена које се одвијају без утврђеног сценарија.

Многи Кагелови савременици, били су импресионирани опером *Staatstheater*. Лигети ју је чак сматрао “најистакнутијим ремек делом музичког анти-театра.”<sup>2</sup> Међутим, и поред луцидних музичких идеја и позоришних гестова који сугеришу одређену емоцију или збивање, одсуство јасне драмске радње, ипак, онемогућава узајамно деловање визуелних и акустичких елемената, тј. узрокује несадејство слике и тона у јединствени доживљај који тежи да буде „смислен“ сам по себи. Пошто у делу *Staatstheater* не постоји *прича*, не постоји ни смисао по коме се одвијају драмски гестови, а самим тим ни јасна развојна логика музичког дешавања. Укупну „драматургију“ у *Staatstheateru* доживљавамо као скуп појединачних акција које не садрже узрочно-последичне односе, па се врло често стиче утисак о случајној интеракцији поменутих елемената.

У интегралној верзији, *Staatstheater* је одигран свега пет пута, па с тим у вези, Мајкл Серби (Michael Searby) запажа да се о таквим делима „много више дискутује него што се она изводе,”<sup>3</sup> али не зато што представљају субверзивну опасност по оперске куће и њихов репертоар, већ зато што су прилично неразумљива за праћење. Управо из овог разлога, определила сам се за либрето који, као неопходан чинилац за остваривање везе између драмског и музичког, суштински подржава оперску структуру.

---

<sup>2</sup> Richard Steinitz, György Ligeti. „Music of the Imagination“, London: Faber and Faber, 2003, стр. 220.

<sup>3</sup> Michael Searby, „Ligeti's *Le Grand Macabre*: How he solved the problem of writing a modernist opera“, Tempo, 66, Cambridge University Press, 2012, стр. 30.

Говорећи о оперском либрету који би одговарао његовим захтевима, Клод Дебиси (Claude Debussy) открива да је то „онај који би ми, изричући ствари само донекле, омогућио да свој сан додам његовом; који би говорио о личностима чија историја и пребивалиште не би припадали ниједном времену и ниједном месту; који ми не би деспотски наметнуо 'сцену коју треба направити', који би ми, ту и тамо, оставио слободу да 'правим' више уметности него он и да допуним његово дело.“<sup>4</sup> Гете (Johan Wolfgang von Goethe) је тврдио да „оперски текст мора да буде скица, а не готова слика“,<sup>5</sup> а Хенрик Ибзен (Henrik Ibsen) наводи да се „савршеност оперског либрета састоји у томе да је он несавршен све до оног момента у коме се не изрази у јединству музике и слике“.<sup>6</sup> Поменуте референце доследно су садржане у оперском либрету *Ко је убио принцезу Монт* Владимира Косића, насталом према његовој истоименој краткој причи инспирисаној француским ренесансним романима о пажевима, који су на дворовима бивали уприличени као сценско читање уз музичку пратњу. Либрето за оперу *Ко је убио принцезу Монт* тематски је универзалан, заснован на веома прецизној и сажетој радњи и испуњен елементима бајке, који га измештају у занимљив, ванпросторни и ванвременски контекст. Написан је у поетској форми која на сугестиван и узбудљив начин отвара широк простор за имагинацију када су у питању како грађење психолошких профила главних протагониста драме тако и доживљај њихових емоција и међусобних односа.

Главни јунак ове опере, Мориан (Мали Паж), симбол је „отворене адолесцентне структуре личности“ о којој, у својој књизи *Нове душевне болести*, пише Јулија Кристева<sup>7</sup>: она означава психички профил тинејџера (понекад и одрасле особе) који још није пронашао свој идентитет, па га гради, или на негацији и сукобу са идентитетом који нуди средина, или повлачењем у сопствену имагинацију, трпећи страхове везане за

---

<sup>4</sup> Stefan Jarociński: „Debussy, impressionnisme et symbolisme“, Éditions du Seuil, 1970, Paris.

<sup>5</sup> Цитат преузет из текста Гордана Драговића, „О естетици оперске режије. Инсценирања опере. Истраживање о музичком позоришту“, Зборник текстова, *Опера од обреда до уметничке форме*, ФМУ, Београд, 2001, стр. 98

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Јулија Кристева, „Нове душевне болести“, *Октоих*, Подгорица, 1997.

губљење идентитета, тј. себе или сопства. Пишући о таквом психолошком профилу, Кристева представља први француски роман у прози Антоана де ла Сала (Antoine de la Sale), *Мали Жан од Сантреа*, настао 1456. године. О том делу, Кристева, циљајући на неодређеност идентитета код адолесцента, каже: „На ту адолесцентну црту у роману надодаје се и извесна неодређеност између текста - позоришта - реалности. Степен извештачености толико је велики да аутор прибегава поступцима који покушавају да свет романа приближе стварном присуству догађаја. Опера, са својим синкретичним средствима, најближи је музички пандан сличним интенцијама с краја средњег века.“<sup>8</sup>

Либрето за оперу *Ко је убио принцезу Монад* и фабула поменутог романа заправо су веома слични. Мали Паж воли Даму, али Дама следи дискурс издајника. Пажева инцестуозна љубав према Дами преобразиће се у имагинарну идентификацију са њом. Жан ће постепено изградити дволични говор: истовремено ће волети и презирати Даму, а завршиће тако што ће је казнити.

У *Le nozze di Figaro* Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart) је славним учинио управо лик пажа, срећног Нарциса који „уздише ноћу и дању а да не зна да ли је то због љубави.“ Бергман (Ingemar Bergman) ће посегнути за истом темом у филму *Фани и Александар* приказујући сукоб уметности, као верзије идеалног, рајског, златног доба – и религије, као уметности живљења у стварном свету заснованом на лажним друштвеним уговорима. Такође, *God Save the Queen* Секс Пистолса (Sex Pistols) долази из наслага управо ове традиције где ће се кључни лик романескног жанра на Западу још једном појавити у “индустрији популарне музике“, овај пут свестан себе, али као и увек, груб, нарцисоидан и ироничан.

---

<sup>8</sup>Ibid.

## 1.3 Синопис

### Први чин

*Видео: Дух долази у собу малог Мориана, поклања му кутијицу.*

#### **Сцена I – ПОВРАТАК**

У пратњи пријатеља и сапутника Лудвига, са ковчегом пуним блага, Балтазар се враћа кући са путовања по Истоку. Затиче супругу Еву и петогодишњег сина Мориана. Уместо радосне добродошлице, Ева оптужује мужа да је отишао по еликсир вечите младости, а донео тек безвредне драгулије. Разочаран сусретом са женом која га очигледно више не воли, Балтазар предвиђа своју скору смрт.

#### **Сцена II – БАЛТАЗАРЕВА СМРТ**

Мали Мориан кришом посматра свога оца, Балтазара, који у својој соби, изнад ковчега са благом, изговара магичне речи као да њима призива властити крај. Долази Лудвиг који га убија и одвачи са сцене.

#### **Сцена III – „ДЕКОРАТЕР ВАШИХ СНОВА“**

Ева долази у Балтазареву собу и отвара ковчег из кога засија благо. Појављује се прерушени и маскирани Лудвиг. Представља јој се као „Велики Декоратер“ који ће, снагом своје магије, за њу створити бољи свет у коме она неће бити обична удовица, већ „принцеза Монд“ која ће заувек остати млада. Лудвиг узима ковчег са благом и одлази.

*Видео: Док Мали Мориан спава, Дух му украде кутијицу и нестане.*

#### **Сцена IV – ЕВИНА ТУЖБАЛИЦА**

Ева се опрашта од умрлог мужа. Мали Мориан дотрчи бацивши јој се у наручје. Ева га назива „Великим Пажем“ чиме наговештава свој раскид са реалним светом.



## Други чин

*Видео: Мали Мориан ставља маску на лице.*

*Када је скине, испод маске видимо Мориана који је сада младић.*

### **Сцена V – „НЕПРЕКИНУТИ ТРЕНУТАК ЗАБАВЕ“**

Док траје једна од свакодневних раскалашних забава под маскама, коју су приредили Ева и њен љубавник Лудвиг, Мориан прича о свом двадесетогодишњем одрастању у „вештачком рају“ принцезе Монд, у коме је време заустављено и претворено у „један једини тренутак забаве“. На крају исповести, Мориан најављује побуну. Сви одлазе и он остаје сам.

### **Сцена VI – ПОБУНА**

Лудвиго затиче Мориана са маском у руци. Упозорава га да крши прву од најстрожијих забрана које владају у свету принцезе Монд. Убеђује га да стави маску нудећи му поклон. Мориан га одбија и Лудвиго одлази. Појављује се Ева. И она опомиње Мориана да стави маску на шта јој он затражи кључ од очевог ковчега. Ева му објашњава да тај ковчег не сме да се отвара, јер је на њега бачено проклетство које може да проузрокује њену смрт. Незадовољан одговором, Мориан баци маску и оде.

*Видео: Мориан се буди из сна и проналази кутијицу. Отвара је и у њој открива кључ.*

*Улази у очеву собу где у ковчегу са благом проналази огледало у коме види Малог Мориана.*

### **Сцена VII – ПОХВАЛА МОРИАНУ**

Мориан се диви свом одразу у огледалу.

### **Сцена VIII – ХИПНОЗА**

У Балтазарову собу улази Лудвиго. Покушава да хипнотише Мориана како би га натерао да се повинује правилима.

*Видео: Морианове кошмарне визије.*

## **Сцена IX – БАЛАДА**

У наступу растројства Мориан убија Лудвига и одлази.

*Видео: Рука сипа отров у чашу.*

Мориан се враћа и саопштава да је убио принцезу Монд. Ева се појављује са празном чашом у руци.

## **Сцена X – LA DANSE MACABRE**

Мориан плеше са Евом откривајући јој да је починио злочин јер је желео да заштити лик који је видео у огледалу. У агонији, она му објашњава да тај лик није стварна особа, већ само његов одраз у огледалу. Мориан, ипак, одбија да се одрекне своје илузије. Ева пада.

*Видео: У Месечевом кругу, као у огледалу, види се лик Малог Мориана. Месећ се угаси.*

## 1.4 Утицаји

Осим поменутог *Staatstheatera*, још две опере биле су ми веома занимљиве и инспиративне: *Le Grand Macabre*, 1974-77 (ревидирана 1996), Ђерђа Лигетија и *Luci mie tradittrici*, 1998, Салватореа Шарина (Salvatore Sciarrino). Без обзира што оба оперска остварења карактерише различита формална конструкција, различити композициони поступци и надамце различита естетика и поетика, обе опере имају неколико подударних тачака: идентичан тематски оквир (љубав и смрт, лепота и пропаст); присуство цитата (што на посебан начин ствара утисак о полистилистичком и постмодернистичком приступу оперском стварању); истраживање музике из прошлости и њене „способности“ да се инфилтрира у савремене инструменталне и вокалне технике; јасноћа драмске радње и перцепције текста.

### *Luci mie tradittrici*, Salvatore Sciarrino

Целокупни стваралачки *impetus* за оперу *Luci mie tradittrici* Шарино је пронашао у монодијским операма са почетка XVII века. Дело почиње цитатом из елегије ренесансног композитора Клод Ле Жена (Claude Le Jeune) из 1608. године, док је либрето написан према ренесансном комаду *Il tradimento per l'onore* Ђаћинта Андреа Кикоњинија (Giacinto Andrea Cicognini). С обзиром да је и либрето за оперу *Ко је убио принцезу Монд* нашао инспирацију у француским ренесансним романима, нарочито ме је заинтриговало да ли се (и на који начин) поетика ренесансне литературе транскрибовала у особен Шаринов музички идиом, веома карактеристичан по пригушеном и испрекиданом соноритету, крајње проширеним техникама свирања, честој појави тишине... Осим почетног цитата (*Prologo*), у даљем току његове опере појављују се још три интермеца<sup>9</sup> који су засновани на поменутој ренесансној елегiji. Док први звучи врло „ренесансно“, као оригинални цитат, остали се, у сваком новом појављивању, постепено апсорбују у Шаринов оригинални музички језик, да би у последњем наступу, ренесансна елегija у потпуности изгубила свој идентитет, инкорпорирана у његов специфични музички језик.

---

<sup>9</sup>*Intermezzo I* стр. 50-54, *Intermezzo II* стр. 183-192, *Intermezzo III* стр. 211-231.

Размена реплика у опери *Luci mie tradittrici* екстремно је брза, и то на начин који је карактеристичан за размену реплика на филму („кинематична“), што нимало не утиче на разумљивост текста. Напротив, јасноћа текста за Шарина је императив, не само у овом делу, већ у његовом целокупном оперском стваралаштву. Исто важи и за јасноћу драмске радње. Четворо протагониста: госпођа и господин Маласпина, њихов слуга Лоспит и љубавник госпође Маласпине, врло су јасно постављени. Фабула, која оживљава тематику античке трагедије,<sup>10</sup> заснована је на аутобиографском запису ренесансног композитора, лаутисте и племића Карла Ђезуалда (Carlo Gesualdo) који је затекао супругу у кревету са својим пријатељем и том приликом их обоје брутално убио. Поред јасноће текста и драмске радње, што су најважније тековине фирентинске камерате, и структура вокалних деоница у *Luci mie tradittrici* директно води до вокално-мелодијског израза карактеристичног за тај период. Брзе фигурације око дугих нотних вредности представљају основни модел за креирање вокалних деоница.<sup>11</sup> И поред тога што су четири лика из опере потпуно различити по карактеру, њихове вокалне деонице не поседују тематску профилисаност. Овакви непротивречни тематски оквири, који се константно (варирано) понављају, персонификација су најразличитијих емоција и стања. Када су амбитуси фигурација мали, евоцирају осећање љубави, нежности, лепоте итд. Како се повећавају, све више се потенцира осећање страха, стрепње, неизвесности и присуства смрти. На који начин се овакав тип вокалне мелодике придружује звуку оркестра? Иако је у оперу *Luci mie tradittrici* укључен скоро комплетан састав парног симфонијског оркестра (са гудачким квинтетом уместо гудачког оркестра), крајње сведеном инструментацијом и нетипичним третманом (нарочито дувачких инструмената) постигнут је „стаклени“, транспарентни звук који се најчешће ”понаша” као соба са ехом или аура специјално

---

<sup>10</sup> Тематика античке трагедије углавном је преузимања из митологије. Сваки трагичар имао је пуну слободу у обради митске приче. Предмет трагедије је страдање јунака; његов пад у сукобу са самим собом, својим идеалима, са околностима, са друштвом и државом, са природним, људским и божанским законима. У античкој драми страдање јунака произилази из његовог супротстављања вољи богова или судбини.

<sup>11</sup> По мишљењу Дона Крофта (John Croft), оне пре упућују на ранобарокно, него на ренесансно певање, и то због присуства типичних ранобарокних орнамената: *trilli*, *gruppi*, *cascade* и нарочито *ribattuta di gola* (спори трилер на пунктираним ритмичким вредностима). John Croft, „Fields of Rubble: On the Poetics of Music after the Postmodern“, есеј из *The Modernist Legacy*, ed. Bjorn Heile, Farnham: Ashgate, 2009, стр. 33.

креирана за вокалне солисте. Овакав третман инструмената, који углавном свирају ефекте и готово да не звуче „симфонијски“, већ као дисање и шапутање, знатно је утицао на хомогенизацију вокалног и инструменталног слоја што представља посебну вредност овог дела.

Шаринова опера реализована је у два чина и осам сцена. Сцене су раздвојене инструменталним интерлудијумима који носе назив *Intermezzo*, када доносе садржај ренесансне елџије, или *Buio*, када је музички садржај аутентичан.<sup>12</sup> Пошто је укупан тематски материјал веома сличан, готово без контрастирајућег садржаја, раздвојен честим паузама, стиче се утисак фрагментарности као доминантне карактеристике форме. Међутим, оваква „расцепканост“ музичког тока не упућује на „расцепканост“ опере са нумерама, јер у оквиру чинова не постоји подељеност на мање заокружене целине, већ на врсту „аморфне“ прокомпонованости која се доживљава као какав Шаринов ”заштитни знак”.

С обзиром на јасан наратив, као у *Luci mie tradittrici*, тако је и у опери *Ко је убио принцезу Монд* велика пажња посвећена јасноћи текста и драмске радње. Очување хомогености музике без поделе на нумере, што је једна од најважнијих тековина фирентинске камерате, спроведено је делимично и то искључиво у дијалошким сценама. Како у либрету провлађују монолози, било је немогуће избећи поделу на затворене музичке целине у сценама (призорима) у којима учествује само један протагониста. Док је у опери *Luci mie tradittrici* певање карактеристично за ренесансу и рани барок преовлађујући начин обликовања вокалних деоница, у опери *Ко је убио принцезу Монд* такво певање присутно је само на одређеним местима: на почетку, када Ева, после вишегодишње раздвојености, поздравља свога супруга Балтазара, где се открива племенита и узвишена страна њене личности; на крају првог чина, у сцени *Тужбалица*, када Ева оплакује Балтазареву смрт; и на крају опере, у сцени Евине смрти. Ренесансно певање у опери *Ко је убио принцезу Монд* не представља само референцу на

---

<sup>12</sup> Први чин: *Prologo*, сцена I, *Buio*, сцена II, *Intermezzo I*, сцена III, сцена IV, *Buio II*, сцена V. Други чин: сцена VI, *Intermezzo II*, сцена VII, *Intermezzo III*, сцена VIII.

инспирисаност либрета ренесансним штивом, већ упућује и на одређени тип емоције који настоји да код слушаоца евоцира спиритуалну чистоту драмског лика.

Специфични акустички амбијент Шаринове опере, креиран са циљем да обогати и омогући нови соноритет гласовима, можемо пронаћи и у опери *Ко је убио принцезу Монад*, у сценама VI (од об 130), VII и IX. Завршетак сцене VI (об 130), у којој се одиграва свађа између Морiana и његове мајке Еве, карактеристичан по екстремној тензији, смештен је у сенке и шапутања инструменталног ансамбла. Ову ”сенку” стварају природни флажолети у гудачким инструментима и глисанда одсвирана филцаном палицом на жицама клавира.

Пример 1:

138

927  $\text{♩} = 68$

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

У сцени VII, ефекат деликатних сазвучја остварује се суперпонирањем спорих глисандирања чистих квинти и овог интервала као педалног сазвучја које представља само „одзвук“ звучне ауре из претходне сцене. Сцена IX, осим наслојавања претходно поменутих соноритета (глисанда чистих квинти у виолама и виолончелима и природних флажолета у виолинама), доноси и карактеристични *jeté* у контрабасу (об 167+2) који је у првом чину представљао лик Балтазара.

Овакав третман инструмената подстакао је размишљања о начинима креирања драмских ситуација без употребе очигледне драматике и отворио могућност да се поједини музички модели ставе у веома различите драмске ситуације. У другом чину, кроз сведену мелодику и ритмику какве дечије песмице, Морин говори о трагичном догађају из детињства, убиству свог оца, а потом изражава емотивна стања као што су непослушност и побуна.

Осим тековина фирентинске камерате, опера *Luci mie traditrici* оживљава и музику прошлости, али на веома специфичан начин. Њена нова „енергетика“ полако се открива у претапањима са оригиналним Шариновим изразом, што природно доводи до поступног замагљивања референци на ренесансну епоху. На овај начин, музичке карактеристике ренесансе поступно се трансформишу до нове „материјалности“ музичких садржаја, али без „одбацивања сећања на оригинални контекст“,<sup>13</sup> и без намере да ти садржаји буду у служби хумора, пародије или гротеске.

Шаринов избор цитата и његов третман у току трајања опере, који у последњој појави доводи до укидања његове оригиналне звучности, подстакао ме је да у музички садржај опере *Ко је убио принцезу Монт* укључим и један карактеристични елемент ренесансног (ранобарокног) певања: пунктирана дужа нотна вредност око које гравитирају ситније ритмичке вредности (од об 5). Он представља тек један замагљени наговештај ове музичке

---

<sup>13</sup> John Croft, „Fields of Rubble: On the Poetics of Music after the Postmodern“, *The Modernist Legacy*, ed. Bjorn Heile, Farnham: Ashgate, 2009, стр. 33.

епохе, тј. третиран је на потпуно другачији начин од ренесансне елегије Клод Ле Жена у опери *Luci mie tradittrici*.

Пример 2:

45 **5**  
Eva 1 *mp* Heil, a - mour! *mf* Heil, a - mour! Heil,  
Eva 2 *mp* Heil, a - mour! *mf* Heil, a - mour!  
Eva 3 *mp* Heil, a - mour! *mf* Heil, a - mour! Heil, a - mour!



50  
Eva 1 *f* a - mour! Heil! Heil,  
Eva 2 *f* Heil, a - mour! Heil, a - mour! Heil,  
Eva 3 *f* Heil, a - mour! Heil, a - mour! A - mour!



54  
Eva 1 *mf* Heil, a - mour! Heil, a - mour! Heil, a - mour!  
Eva 2 *f* a - mour! Heil, a - mour, a - mour! Heil, a - mour!  
Eva 3 *f* A - mour! Heil, a - mour! Heil, a - mour!



## *Le Grand Macabre*, György Ligeti

Лигетијева опера *Le Grand Macabre* заснована је на позоришном комаду *La balade du grand macabre* белгијског писца Мишел де Гелдеродеа (Michel de Ghelderode) и представља надреални приказ апокалипсе.<sup>14</sup> Теме дела су лажно пророчанство које предвиђа смак света, корумпирана влада, неспособна обавештајна служба, хедонистички морал и оно што је слично са тематиком опера *Luci mie tradittrici* и *Ко је убио принцезу Монад*, праћење љубавних парова: Аманде и Аманда и МескаLINE и Астрадаморса чији се однос фатално завршава.

Мада се у опери *Le Grand Macabre* јављају композиционе технике карактеристичне за Лигетијев дотадашњи опус, примарни композициони поступак који је овде спроведен, представља својеврсну новину и односи се на истраживање и оживљавање музике из прошлости. Остварује се на три начина: употребом “оригиналних” цитата који су дословно преузети из композиција других композитора<sup>15</sup>; коришћењем “лажних” цитата који доносе реминисценцију на одређену стилску епоху, композициони поступак или композитора<sup>16</sup>; и напослетку, прекомпоновањем (трансформисањем) оригиналних цитата<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Либрето су написали Ђерђе Лигети и Михаел Мешке (Michael Meschke), управник позоришта Stockholm Puppet Theatre, и то веома слободно у односу на литерарни предлог од кога су кренули: убацили су знатан број стихова којих у оригиналу није било и променили завршетак комада. Ове промене извршене су јер је Лигети желео да либрето омогући што разноврснију музичку концепцију.

<sup>15</sup> У об 172 чују се синхроно два „оригинална“ цитата: исечак из Листовог (Franz Liszt) *Grand Galop Chromatique* у две флауте, флаути пиколо, две обое и енглеском рогу и цитат из Шуманове (Robert Schumann) композиције *The Merry Peasant* у три тромбона и туби. Од об 544 чује се део из Шубертовог (Franz Schubert) *Grazer Galoppa* у челести итд.

<sup>16</sup> У об 233 чује се *bourrée perpetuelle*, играчка форма често коришћена у Баховом (Johann Sebastian Bach) стваралаштву. У об 534-554, у сцени *Galimatias*, Лигети ствара реминисценцију на композициони поступак композитора Чарлса Ајвза (Charles Ives) који се односи на постепено увођење самосталних музичких слојева. У об 544 чују се четири “лажна” цитата које је Лигети компоновао у класичарском и раноромантичарском стилу: менует у F duru у гудачима, галоп у E duru у удараљкама, менует у D duru у електричном клавиру и менует у Es duru у групи дрвених дувача. Сви поменути слојеви чују се синхроно.

<sup>17</sup> У об 172 чује се трансформисан *Can-Can* у трубама из Офенбаховог (Jacques Offenbach) дела *Orpheus in the Underworld*; од об 235 (тј. у наставку буреа који почиње у об 233) у кларинетима и фаготима јавља се одломак који је директна алузија на комад *Poule (Кокешка)* Жан-Филип Рамоа (Jean-Philippe Rameau); у об 451 јавља се тема, у потпуно трансформисаном виду, из четвртог става симфоније *Eroica* као остинато у басу; у об 452 јавља се „нетачан“ цитат из композиције Скота Џоплина (Scott Joplin) *The Entertainer* у виолини итд.

које Лигети назива “дисторзираним” или “синтетичким” цитатима. Његови „оригинални“, „лажни“ и „дисторзирани“ цитати често се не могу лако перципирати без увида у партитуру, и то због великог степена трансформације и (или) зато што се појављују као део врло комплексне фактуре. Углавном су у функцији остваривања специфичне драмске радње, стварајући при томе ефекат пародије, апсурда, гротеске или хумора. Иначе, цитирање, које подразумева намерно убацивање одређеног дела композиције другог композитора у сопствено дело, обично има функцију да успостави везу између композиције која је у питању и оне која је цитирана. Такође, употребом цитата обично се креира још један слој значења и исказује однос према цитираном композитору, делу или епохи уопште. У овом случају, присуство музике прошлости нема функцију подривања старе оперске и инструменталне праксе, као код Кагела, већ напротив, у функцији је оживљавања оперског жанра и инструменталне музике као њеног саставног дела на нови, особени начин. Оваквим коришћењем музичких фрагмената из прошлости, не само да се појачава утисак “познатог”, него оно постаје веома значајан елемент у тумачењу драмске радње. Наиме, претераност одређених драмских дешавања и њихов пренаглашен „стриповски“<sup>18</sup> колорит дочаран је великим шаренилом најразличитијих музичких уплива из прошлости.

Радикална промена у Лигетијевом композиционом поступку и музичком језику није тако зачуђујућа када се узме у обзир да је ова опера настајала седамдесетих година, када је постојао генерални заокрет ка конзервативнијим приступима у уметности, и то као реакција на шездесете године у којима је аванграда сматрана мејнстримом (mainstream). Ова промена није неочекивана и због тога што су композиције које су претходиле опери, *Chamber Concerto* (1969-70) и *Melodien* (1971), готово у потпуности исцрпеле могућности микрополифоније као основе на којој стоји Лигетијев композициони поступак. Такође, техника микрополифоније, коју Лигети користи и у раду са гласовима у вокалним делима *Lux Aeterna*, (1966) и *Requiem* (1963-65), учинила је у овим композицијама текст потпуно

---

<sup>18</sup>György Ligeti, „О настанку опере *Le Grand Macabre*“, Музички талас, 1-3, 1999, стр. 111

нејасним.<sup>19</sup> Намеће се закључак да, ако текст треба да буде чујан и разумљив, употребљени музички материјал у вокалним деоницама мора бити много једноставнији и традиционалнији него што је то био случај у дотадашњем Лигетијевом опусу. Ово сазнање, чини се, директно је утицало на смањивање комплексности вокалних деоница у *Le Grand Macabre*. У оригиналној верзији опере из 1974-77. године, Лигети се бавио разумљивошћу и чујношћу текста на још један (врло традиционалан) начин који је био примењиван у *Singspielu*: певање је присутно у аријама, а говорени текст у дијалозима. Међутим, у ревидираној верзији дела из 1996. године, највећи део изговореног текста Лигети је избацио у циљу убрзавања драмске радње и веће компактности дела. Као резултат наведених поступака, према његовом властитом признању,<sup>20</sup> вокалне деонице у опери *Le Grand Macabre* драстично су поједностављене у односу на мелодијске линије из његових дотадашњих инструменталних композиција.<sup>21</sup> Упрошћивањем сложености линија у микрополифонији и њиховим успоравањем, Лигети је у својој опери креирао „мелодијске обресе који су сматрани забрањеним воћем у модерној музици,<sup>22</sup> што је у многоме утицало, не само на одабир тематског материјала, већ и на фактуру и концепт форме у његовим каснијим композицијама: *Клавирски концерт* (1980-88), *Трио* за виолину, хорну и клавир (1982), *Виолински концерт* (1989-93)...

Лигетијева разнолика музичка интерпретација надреалног либрета, која подразумева опсежно коришћење музике прошлости, исписује широку амплитуду од ироније до живописне гротеске, укључујући при томе различите нивое пародије и апсурда, алузије и мимезиса. Без намере да се детаљније бавимо категоризацијом ових појмова и терминолошким дефинисањем различитих нивоа Лигетијевог односа према музичкој

---

<sup>19</sup> У обе композиције речи су подељене на слоге чиме су изгубиле своју семантичку вредност.

<sup>20</sup> György Ligeti, текст за компакт диск *Le Grand Macabre* (Sony S2K 62312, 1999).

<sup>21</sup> Упркос овој Лигетијевој тврдњи, вокалне деонице у *Le Grand Macabre* и даље су веома захтевне. Заиста је тешко замислити компликованију улогу од оне коју има Гепопо, шеф тајне полиције, а која обилује великим скоковима и виртуозним фигурацијама. Па ипак, без обзира на изразити виртуозитет, текст се прати са изразитом лакоћом.

<sup>22</sup> György Ligeti, „Ligeti in Conversation“, London: Eulenburg, 1983, стр. 137.

прошлости,<sup>23</sup> навешћемо неколико примера који илуструју ове појаве. Иронија је, на веома луцидан и деликатан начин, исказана у сцени кад Мескалина умире (об 233). За време љубавне игре између Мескалине и Некроцара, чује се *bourrée perpetuelle*, „барокна игра карактеристична по изразитој метричкој одређености, која својим веселим током и играчком пулсацијом верно дочарава љубавну игру, али ни најмање не наговештава Мескалину смрт.“<sup>24</sup> Иронија, доведена до крајње консеквенце – гротеске, огледа се и у садо-мазохистичкој игри између Мескалине и Астрадаморса. Астрадаморс је принуђен да, у распеваној кантилени, Мескалини говори љубавне речи („љубави, срце, срцуленце...“) док га Мескалина физички малтретира (болни крици „ух“ и „јој“, које Астрадаморс испушта, праћени су звуком тромбона у ниском регистру). Пародија и аспсурд најчешће су присутни у сценама у којима се приказује политичка ситуација у Бројгеленду, а читавају се, не само у спроведеним композиционим поступцима и у одабиру тематских материјала, већ и избором гласова (улога принца Го-гоа, који је на челу државе, поверена је дечијем гласу или контратенору). Присуство ироније и гротеске у либрету за оперу *Ко је убио принцезу Монд* такође ће значајно утицати на креирање тематског материјала и примењене композиционе поступке о чему ће касније бити више речи.<sup>25</sup>

С обзиром да су протагонисти у опери *Le Grand Macabre* у основи типски, статични и имају нешто од карактера лутака,<sup>26</sup> какви су углавном и ликови у опери *Ко је убио принцезу Монд*, посебно нас је интересовао начин њиховог оживљавања на сцени.

---

<sup>23</sup> Ове теме предмет су интересовања многих музиколошких истраживања: Yayoí Uno Everett, „Signification of Parody and the Grotesque in Geörgy Ligeti’s *Le Grande Macabre*“, *Music Theory Spectrum* 31 (2009); Linda Hutcheon, „A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms“, Urbana: University of Illinois Press, 2000; Peter Edwards, „Tradition and the Endless Now“, *A Study of Geörgy Ligeti’s Le Grande Macabre*, Department of Musicology, Faculty of Arts, Oslo, 2012. итд.

<sup>24</sup> Драгана Стојановић Новичић, „Сексуални аспекти опере *Le Grand Macabre* Ђерђа Лигетија“, Зборник текстова *Опера од обреда до уметничке форме*, ФМУ Београд, 2001, фус нота 29, стр. 223.

<sup>25</sup> Видети стр. 34.

<sup>26</sup> Ово није случајност. „Лигетијев колибретиста, Мешке, био је управник луткарског позоришта у Stocholmu. На премијери опере у Stocholmu, лутке су коришћене за Белог и Црног министра као и за Некроцара. И при каснијим поставкама опере, лутке су представљале део спектакла.“ Драгана Стојановић Новичић, „Сексуални аспекти опере *Le Grand Macabre* Ђерђа Лигетија“, Зборник текстова *Опера од обреда до уметничке форме*, ФМУ Београд, 2001, фус нота 29, стр. 219.

Лигети је сматрао да су композитори попут Моцарта и Вердија (Giuseppe Verdi) веома успешни у оперском жанру, највише захваљујући томе што су успели да оживе своје ликове кроз музику, и то тематском контрастношћу која је у складу са оперским тенденцијама XVIII и XIX века.<sup>27</sup> Тако се и ликови у *Le Grand Macabre* представљају кроз обиље различитих тематских материјала, а неки од њих посежу и за музиком прошлости. Оно што је одмах уочљиво јесте непостојање тематске профилисаности вокалних деоница, и то у драстичнијем виду него код Шарина. Исти лик може да се манифестује кроз различите тематске материјале, а различити ликови кроз исте тематске материјале (Аманда и Амандо<sup>28</sup>). Све је могуће у зависности од ситуације у којој се ликови налазе. Непостојање конзистентности на пољу тематске профилисаности протагониста протеже се и на неконзистентност примењених композиционих техника. У опери *Le Grand Macabre* представљен је невероватан колаж разнородних елемената – Лигетијевог дотадашњег музичког језика и композиционих поступака (композиција) Монтевердија (Claudio Monteverdi), Рамоа, Баха, Бетовена (Ludvig van Beethoven), Росинија (Gioachino Rossini), Шуберта, Шумана (Robert Schumann), Вердија итд. То је резултирало општим стилским шаренилом. Међутим, стилска, поетска, естетска, тематска или било која друга конзистентност у опери *Le Grand Macabre* није императив, већ је то веродостојност и уверљивост ликова који су пред нама. Чини се да је Лигети, који се увек изјашњавао као противник еkleктицизма, посегао за еkleктицизмом управо са намером да његови оперски ликови заживе пуним сјајем и снагом, те да „ионако пренаглашен, карневалски фантастичан карактер сценских, тј. оперских збивања и ликова,<sup>29</sup> у опери *Le Grand Macabre* истакне тако великом стилском разноликошћу.

---

<sup>27</sup> Разноликост и богатство тематског материјала, тзв. *pasticcio*, представљали су у оперском жанру два пуна века веома важну композициону и стилску карактеристику која је омогућавала одвијање драме на глобалном нивоу.

<sup>28</sup> Млад и леп заљубљени пар који се, готово у целом току опере, налази у сексуалном односу. Обе улоге поверене су женским гласовима. Њихове деонице су веома сличне: карактерише их велики регистарски амбитус, динамички контрасти, интензивна артикулација, вођење у малим интервалским размацима...

<sup>29</sup> Драгана Стојановић Новичић, „Сексуални аспекти опере *Le Grand Macabre* Ђерђа Лигетија“, Зборник текстова *Опера од обреда до уметничке форме*, ФМУ Београд, 2001, стр. 219.

Велики број цитата из ранијих музичких епоха, који су саставни део опере *Le Grand Macabre*, несумњиво показују Лигетијеву страст ка музици из прошлости. Оваква тенденција присутна је у одређеном броју оперских остварења XX и XXI века, али оно по чему се ово дело посебно издваја од сличних дела, која се такође одликују израженим стилским плурализмом, јесте повезаност Лигетијеве музике са безбројним елементима других музика. Без обзира на време у коме су настале, стилску припадност, примењене композиционе поступке, форму и медијум у коме се оригинално презентују, оне зачуђујуће лако и природно комуницирају једна са другом, прожимају се и допуњују, стварају јединствени осећај “старог на нови начин” и “новог на стари начин” увлачећи слушаоца у бескрајни вртлог игре асоцијација, у игру препознавања. Лигетијева страст ка музици из прошлости огледа се и у оживљавању традиционалних облика као што су менует, рондо, буре...<sup>30</sup> Њихово присуство у опери узроковало је понављање тематских садржаја<sup>31</sup> (или можда обрнуто) и одредило начин формалног обликовања опере који скоро да није постојао у Лигетијевим дотадашњим композицијама, а који је, уопште узев, против модернистичких структуралистичких принципа.<sup>32</sup> Други разлог који је могао довести до ове појаве, јесте неприлагодљивост дотада коришћених формалних типова када је реч о структури опере.<sup>33</sup> Лигетијево решење макро форме у опери *Le Grand Macabre* у суштини је конвенционално: постоје јасно дефинисане „арије“, материјали који упућују на речитатив и инструментални интерлудијуми. При томе, одсеци у којима

---

<sup>30</sup> „Када сам био студент, морао сам да компонујем у различитим стилевима – менуете у стилу Хајдна и Моцарта, рондо у стилу Купрена – и сада сам се (у опери) вратио тим младалачким коадима. Мислите да је Хајдн, али то је Лигети“, György Ligeti, „Ligeti in Conversation“, London: Eulenburg, 1983, стр. 119.

<sup>31</sup> Варијантно се понављају љубавни дует Аманде и Аманда; музички одсеци са особеном лигетијевском микрополифонојом и засићеном хроматиком; карактеристични фанфарни увод који се изводи на аутомобилским сиренама и који ствара, слушно врло упадљиву, *quasi ritornello* структуру у опери.

<sup>32</sup> Понављање тематског материјала представља велику промену у односу на начине структурисања макро форме у Лигетијевим композицијама насталим у периоду од његове емиграције из Мађарске (после 1956.) до тренутка стварања опере (1974) јер се у њима тематска репризна генерално избегава.

<sup>33</sup> Кратки ставови, као у композицији *Ten Pieces for Wind Quintet*, (1968) звучали би превише фрагментарно, а предимензиониране композиције у једном ставу са примењеном микрополифонојом, као у оркестарској композицији *San Francisco Polyphony* (1973-74), пореметиле би оперски наративни ток.

препознајемо „арије“<sup>34</sup>, у мањој мери су присутни у односу на одсеке у којима вокалне деонице имају речитативну улогу у смислу доношења наратива, али на лирскији, флуентнији начин који јасно показује Лигетијев однос према Вагнеровој (Richard Wagner) „бесконечној мелодији“. Иако Лигети негира утицај музичке драме и опере са нумерама на обликовање макро форме опере *Le Grand Macabre*<sup>35</sup>, макроструктура овог дела не доноси ништа ново. Опера садржи четири сцене које се изводе *attacca*, а између њих се налазе оркестарски интерлудијуми.<sup>36</sup> Осим оживљавања макро форме традиционалне опере, и унутар ње, поменутих класичарских формалних типова, оживљава се и форма барокне пасакаље која ће, у композицијама насталим после опере, постати најчешће коришћена форма из прошлости. На хармонском плану, такође, уочавамо референцу на тоналност музике прошлости: музички садржај знатно је консонантнији због присуства дурских и молских трозвука, и то не само у оквиру цитата, већ и у одсецима са аутентичним музичким садржајем.

Лигетијева изјава да „не види контрадикцију између модерности и континуитета традиције“<sup>37</sup> указује да је он, поново и на нов начин, користио елементе онога што је у уметности већ откривено, („рекомпозиција“ музичког материјала) и тако креирао један сасвим аутентичан и модеран израз.<sup>38</sup> Овакав композициони приступ музичкој прошлости Питер Едвардс (Peter Edwards) проглашава новом естетском категоријом која је директно проистекла из Лигетијевог специфичног приступа оперском жанру и означава га као

---

<sup>34</sup> Љубавни дуети Аманде и Аманда у сцени I.

<sup>35</sup> „Моја опера нема континуирани музички ток као у Вагнеровим операма, нити је подељена на посебне периодичне формалне одсеке као што је случај у италијанским операма или код Моцарта. Имам два модела и то, Монтевердијеву *Coronation of Poppea* и Вердијев *Falstaff*. Серија кратких епизода: оркестарска интермеца смењују се са веома кратким музичким целинама.“ Ligeti, *Ligeti in Conversation*, London: Eulenburg, 1983, стр. 68.

<sup>36</sup> *Prelude*, сцена I, *Intermezzo*, сцена II, *Prelude*, сцена III, *Intermezzo*, сцена IV.

<sup>37</sup> Marina Lobanova, „György Ligeti: Style, Ideas, Poetics“, Berlin: VerlagErnstKuhn, 2002, стр. 396.

<sup>38</sup> Ово Лигетијево становиште веома је блиско Адорновој тези да „ништа не треба да буде елиминисано само због тога што припада прошлости.“ Teodor Adorno, *Естетичка теорија*, Нолит, 1979.

„Бесконечно Сада.“<sup>39</sup> Ова синтагма, произашла из појма Волтера Бенџамина (Walter Benjamin) „Jetztzeit“<sup>40</sup> („Сада“), означава „осећање истовремености, безвремености и отпора према затворености.“<sup>41</sup> „Бесконечно Сада“ присутно јеу музици која код слушаоца може да изазове способност да у исто време установљава и антиципира музичке догађаје и значајне карактеристике музичких дешавања.

Лигети је својевремено описао *Le Grand Macabre* као “анти-анти-оперу”, јер је после свих метаморфоза овога жанра у XX веку (које, углавном, представљају редефинисање традиционалних оперских конвенција или негацију оперског жанра), овим његовим остварењем опера поново постала опера, музичко-сценско дело у коме се драмска радња тумачи различитим елементима: позоришним, музичким, сценским итд. Овакав однос Лигетија према оперском жанру пружио ми је потврду да је данас могуће компоновати оперу са традиционалним приступом који подразумева присуство смисленог текста и дефинисане радње, конвенционалну макро форму, као и употребу познатих традиционалних формалних типова и хармонских склопова, а да при томе и даље звучи веома актуелно и модерно.<sup>42</sup>

Будући да је и либрето за оперу *Ко је убио принцезу Монд* у великој мери испуњен елементима надреалног, фантастике и гротеске, настојала сам да, слично као у Лигетијевој опери, спроведем оживљавање музике прошлости истражујући њену комуникативност са мојим музичким језиком. У опери *Ко је убио принцезу Монд*, музика прошлости јавља се у форми псеудо цитата као асоцијација на одређене композиторе и музичке правце. За разлику од Лигетијеве опере, у којој се ова врста цитата користи искључиво у комичним

---

<sup>39</sup> Peter Edwards, “Tradition and the Endless Now”, Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Oslo, 2012, стр 3.

<sup>40</sup> Walter Benjamin, „Theses on the Philosophy of History“, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, New York: Schocken Books, 2007, стр. 255.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Занимљив је податак да су до новембра 2012. године тридесет три светске оперске куће поставиле Лигетијев *Le Grand Macabre*.



ситуацијама,<sup>43</sup> у опери *Ко је убио принцезу Монд* псеудо цитати везани су за лик Еве јер њен троструки идентитет у потпуности оправдава присуство стилског плурализма. Будући да се ради о протагонисти који ужива у забавама и раскоши, оживљавање музике прошлости у највећој мери веже се за валцер као најраспрострањенију врсту сентименталне игре која се користила за забаву на дворовима. Настојала сам да, у изолованом звучању, сви валцери у опери пружају утисак препознавања различитих композитора (музичких праваца),<sup>44</sup> али и да, истовремено, у укупном звучању, не изазивају доживљај “враћања традицији”, већ, напротив, остварују осећај нове, другачије звучности. Да би се постигао овакав ефекат, коришћени псеудо цитати морали су бити лишени сопствене емоционалности,<sup>45</sup> можда најважније карактеристике сваког музичког правца, како би се, постављањем у нови контекст, створио што природнији амалгам стилски различитих соноритета. На овај начин, омогућава се стварање „полимузичности“, појаве која се односи на слојевитост и мултидимензионалност музичких материјала. Полимузичност подразумева да „иза музике постоји још једна музика, а иза ње још једна музика, једна бескрајна перспектива, као кад се гледамо у два огледала при чему долази до бескрајног одражавања”.<sup>46</sup> Најочигледнији примери „полимузичности“ у опери *Ко је убио принцезу Монд* је инструментални интерлудијум из сцене VIII (об 150-155) који дочарава Морианов кошмарни сан. У њему се преплићу тематски садржаји који прате Балтазарев лик (акорди у глокеншпили и карактеристичан тематски материјал у гудачима) са клавирским валцером у духу Скарлатија уз пратњу електронског слоја.

---

<sup>43</sup> Péter Várnai et al, *György Ligeti in Conversation*, London: Eulenburg Books, 1983, преузето из: Peter Edwards, “Tradition and the Endless Now”, Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Oslo, 2012, стр 4.

<sup>44</sup> Валцер у клавиру асоцира на стил Доменика Скарлатија (Domenico Scarlatti), валцер у гудачима доноси асоцијацију на валцере Јоханеса Брамса (Johanes Brahms), док вокални валцер евоцира генерални романтичарски стил.

<sup>45</sup> Параметри, као што су ритам, мелодија, хармонија, форма, остају „очувани“ као у оригиналу, али изостаје њихово садејство у стварању специфичне “емоције“ у оквиру одређене музичке конотације.

<sup>46</sup> Лигети, *Разговор са самим собом*, Трећи програм Радио Београда, 62, 1984, стр. 127.

Пример 3:

174

1029

Glock.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Audio

151

Glock.

Pno.

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vc.

Cb.

Audio

pp

sul pont.

pizz.

pp

pp

pp

pp

pp

pp

The image shows a page of a musical score, starting at measure 152. The score is for an orchestra and includes a Glockenspiel part. The instruments listed are Glock., Pno., Vla. I, Vla. II, Vla., Vc., and Cb. The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument. The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/4. The score is in a key signature of one flat (B-flat major or D-flat minor). The music features a variety of rhythmic patterns and dynamics, with 'pp' (pianissimo) markings. The score is divided into measures, with a box around the number 152 at the top. The bottom of the page has an 'Audio' track.

„Полимузичност“ је присутна и у последњој сцени опере *Ко је убио принцезу Монад* (об 170) која, након сукцесивног, доноси синхроно звучање три валцера који представљају Евин лик:

Пример 4:

1853 199

Eva 1

Eva 2

Eva 3

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The image shows a musical score for Example 4. It consists of ten staves. The top three staves are for Flute 1 (Eva 1), Flute 2 (Eva 2), and Flute 3 (Eva 3). The fourth staff is for Piano (Pno.), with a treble and bass clef. The fifth and sixth staves are for Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II). The seventh and eighth staves are for Viola (Vla.) and Cello (Vc.). The ninth and tenth staves are for Double Bass (Cb.). The score is in 2/4 time. A box containing the number '199' is located above the first staff. The number '1853' is written above the first staff at the beginning of the piece. The music features various rhythmic patterns and dynamics across the instruments.

The image displays a page of a musical score, numbered 277 in the top right corner. The score is written for a vocal ensemble and a full orchestra. The vocal parts are labeled 'Eva 1', 'Eva 2', and 'Eva 3'. The piano part is labeled 'Pno.'. The string section includes Violin I ('Vln. I'), Violin II ('Vln. II'), Viola ('Vla.'), Violoncello ('Vcl.'), and Contrabass ('Cb.'). The score is in a single system with a common time signature. The vocal parts feature melodic lines with various ornaments and phrasing. The piano part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The string parts play sustained chords and rhythmic patterns. The overall style is characteristic of late 19th or early 20th-century opera music.

Појава „полимузичности“ директно је повезана са сукцесивним „наслојавањем“ или „раслојавањем“ одабраних музичких садржаја. Она се у другом чину опере *Ко је убио*

*принцезу Монд* јавља као примарни композициони поступак, и то као резултат интенције да се целокупно драмско дешавање прикаже што надреалније – као кошмарни сан.

Слично као у опери *Le Grand Macabre*, макро форма опере *Ко је убио принцезу Монд* изражава традиционални приступ глобалној оперској структури: чинови се деле на сцене, а сцене могу обухватати више призора.<sup>47</sup> Иако у либрету сцене нису подељене на призоре, у опери оваква ужа подела постоји (у сценама VI и VIII). Условљена је појавом монолога који су структурисани као заокружене и независне музичке целине унутар сцена, а по својој затворености и самосталности упућују на структуру опере са нумерама. Тако, сцене VI и VIII садрже по три призора које је лако диференцирати.<sup>48</sup> Занимљиво је да обе опере у микроструктурисању инспирацију проналазе у поп арту. Лигети упориште налази у поп сликарству (нарочито “у комичним стриповима који се састоје од низова веома шарених, живописних сличица.”<sup>49</sup>), док се у опери *Ко је убио принцезу Монд*, утицај поп музике читава кроз структурисање монолога у форме наративне и строфичне песме карактеристичне за ову врсту музике. Ипак, без обзира на заједничку инспирисаност поп културом, ове опере имају потпуно различиту микроструктуру. „*Le Grand Macabre* није опера компонована из „једног потеза“, нити је опера са нумерама; уместо тога, она садржи кратке сцене које су повезане.”<sup>50</sup> Карактерише је својеврсна “расцепканост” музичког тока коју је, у ревидираном издању из 1996. године, Лигети покушао да ублажи интервенцијама као што су избацивање речитативних одсека и повезивање сцена *attacca*. У опери *Ко је убио принцезу Монд*, кратких, контрастних сцена<sup>51</sup> готово да и нема,<sup>52</sup> већ се инсистира на развојности музичког тока, тј. на што дужим и заокруженијим музичким целинама.

---

<sup>47</sup> Обично се појмови „сцена“ и „призор“ користе као синоними. У овом случају, модел дељења чинова на сцене, а сцене на призоре примењен је због лакшег разграничавања музичког тока и преузет је из драме *La reine morte* (*Мртва краљица*) Анрија де Монтерлана (Henry de Montherlant).

<sup>48</sup> Сцена VI: први призор об 111-115, други призор об 115-129 (Лудвигов монолог), трећи об 130-139 (дијалог Мориана и Еве); сцена VIII: први призор об 148-150, други призор об 150-155 (инструментални интрелудијум), трећи призор об 155-167 (Морианов монолог).

<sup>49</sup> Peter Edwards, “Tradition and the Endless Now”, Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Oslo, 2012, стр. 35.

<sup>50</sup> Ibid, стр. 36.

<sup>51</sup> Термин „сцена“ овде је употребљен у условном сислу и означава одређени фрагмент оперског тока.

У опери *Ко је убио принцезу Монад* појављују се четири лика која интерпретирају шест певача.<sup>53</sup> Разлика у њиховом карактеру директно је утицала на одабир тематског материјала. Одликује га *pasticcio*, велика тематска контрастност, карактеристична за оперска остварења XVIII и XIX века, нарочито у вокалним деоницама. За разлику од изразите тематске неконзистентности у операма Лигетија (која иде до тога да различити ликови имају исти тематски материјал), и Шарина (где сви јунаци „проговарају“ кроз стилизовану ранобарокну орнаменту), у опери *Ко је убио принцезу Монад*, велика пажња посвећена је управо тематској профилисаности сваког јунака. Овакве тематске оквире можемо донекле упоредити са Вагнеровим лајтмотивима.<sup>54</sup> Појава репризирања тематских садржаја присутна је и у опери *Ко је убио принцезу Монад*, али не као резултат оживљавања традиционалних формалних типова, као што је случај код Лигетија и Шарина, већ као последица присуства углавном доследно спровођених карактеристичних тематских оквира који прате протагонисте у оквиру драмске радње.

### ***Staatstheater, Mauricio Kagel***

Поред опера *Luci mie tradittrici* и *Le Grand Macabre*, знатан утицај на оперу *Ко је убио принцезу Монад*, као што је већ раније речено, извршило је и Кагелово дело *Staatstheater*, и то превасходно са аспекта откривања суштинског значаја литерарног предлошка за оперску структуру. Кагелов утицај присутан је у још неким елементима о чему ће бити речи у наставку.

Као и у операма Лигетија и Шарина, у делу *Staatstheater* користи се музика из прошлих епоха. За разлику од Шарина, који се у опери *Luci mie tradittrici* поступно

---

<sup>52</sup> Једино такво место је у об 113-115.

<sup>53</sup> Морриан; Ева, Моррианова мајка коју интерпретирају два сопрана и мецосопран (у партитури Ева 1, Ева 2 и Ева 3); Балтазар, Моррианов отац и Лудвиго.

<sup>54</sup> О тематским садржајима биће више речи у поглављу *Лајтмотиви*.



удаљава од оригинала ренесансне елeгије, модификујући је својим аутентичним композиционим поступцима, Кагел, слично Лигетију у „дисторзираним“ цитатима, бројне нумере различитих аутора одмах користи у трансформисаном облику, дајући им нову перспективу звучања. Овакав поступак коришћења цитата није последица постмодернистичког приступа. Постмодернизам оживљава музичке правце, а код Кагела музика прошлости звучи веома авангардно, без обзира о којем се стилу, композитору или композицији ради. Због немогућности да дођемо до партитуре *Staatstheatera* (изузимајући првих десетак страница доступних на инетернету)<sup>55</sup>, не можемо тачно да утврдимо о којим се музичким садржајима ради.<sup>56</sup> Свеједно, Кагелово враћање на музичку традицију веома је специфично, и то из неколико разлога. Референце на музику прошлости код Кагела немају функцију да у слушаоцу пробуде осећање „лагодности“ због препознавања цитата, јер је, по правилу, оригинал веома замагљен, а под условом да га препознамо, није „пријатан“ за слушање. У *Staatstheateru*, упућивање на музику прошлости спроведено је искључиво у циљу ”подривања” и иронисања, и то не само *grand opere*<sup>57</sup>, већ целокупне традиције музичког театра (за разлику од њеног оживљавања и асимилирања у Кагелов музички језик као код Шарина и Лигетија). Упркос честом цитирању музичког наслеђа, Кагел цитате квалификује као мање вредне у односу на оригиналне, аутентичне музичке садржаје: „Постоји празан простор у који стављам остатке музике. Ово је потпуно различито од акумулирања музике кроз цитате. У композицији сваки цитат посматрам као неуспех.“<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> Партитура овог дела садржи четири елемента: стандарну музичку нотацију, текстуалне инструкције, графичке репрезентације и епиграме који су познати само извођачима и који сугеришу „симболичку резонанцу акције.“ Нпр. *Unfall (Несрећа)*, *Russisches Roulett (Руски рулет)*, *Enthaltbarkeit (Анстиненција)*... Само партитура првог става, *Repertoire*, садржи објашњења за преко стотинак појединачних акција. Занимљиво је да један део предвиђених акција може бити изведен од стране било ког извођача у било ком редоследу.

<sup>56</sup> У бројним интервјуима помињу се цитати из Берговог (Alban Berg) *Wozzeck* и Бетовенове симфонијске музике.

<sup>57</sup> *Grand opera* је оперски жанр настао у XIX веку. Њена тематика обично се базира на историјском догађају. Карактеришу га велики број протагониста и велики оркестарски састав, раскош, сценски ефекти, балет...

<sup>58</sup> Philip Clark, „Mauricio Kagel, Theatre of War“, *Wire*, октобар 2011, бр. 232, стр. 3

Подривање и иронисање музичко-сценског жанра у *Staatstheateru*, врши се, не само употребом „дисторзираних“ цитата, већ и негирањем оперских елемената.<sup>59</sup> У музички инструментаријум *Staatstheatera*, осим традиционалних инструмената, укључени су најразличитији предмети као што су: ноша, лопта од стиропора, шмиргла, метални контејнер итд. Кагел их назива „реквизитом која звучи.“<sup>60</sup> Музичари „музицирају“ и на инструментима-играчкама: минијатурном клавиру, тамбурину, пиштаљкама итд. Овакво шаренило у инструментаријуму *Staatstheatera* у великој мери утицало је на проширивање инструменатариијума у опери *Ко је убио принцезу Монд*. Наиме, осим што пева и прича, главни јунак Мориаан „свира“ на новинама, звечкама и пева у мегафон. Ове „активности“ главног јунака као инструменталисте нису произашле из либрета, већ су резултат инспирисаности Кагеловим нетипичним инструментаријумом у делу *Staatstheater* и интенције да се целокупна звучност дела прошири на сличан начин.

Различите интервенције које се односе на понашање и изглед протагониста на сцени, као и начини на који учесници добијају звук на инструментаријуму *Staatstheatera*, недвосмислено указују на снажно присуство ироније, сарказма и гротеске. Њихова појава и драматуршка функција у овом делу, суштински одређује Кагелов оперски израз који се метафорички назива и „театром рата“. Ови елементи појављују се и у опери *Ко је убио принцезу Монд*, али никада тако директно. Персонификација откуцаја часовника на текст „сви сатови у кући су заустављени“, на почетку другог чина, указује на присуство ироније. Уместо логичног и очекиваног заустављања „откуцаја“ сатова, они се, кроз трогласно певање три лика принцезе Монд, поступно интезивирају, да би се на крају, кроз полифоне

---

<sup>59</sup> У ставу под називом *Ensemble* који предвиђа учешће ансамбла од шеснаест гласова свих вокалних категорија (од колоратурног сопрана до баса профунда), негира се костимографски елемент и мизансцен. Сваки певач у овом ставу пева оригиналну Кагелову музику обучен у костим јунака из друге опере, те је на тај начин сваки костим „отуђен“ од свог „природног“ литерарног окружења. Овим поступком веома живо се визуелизују реперна дела из оперске прошлости. С обзиром да у ставу *Ensemble* сви извођачи треба да седе на столицама, искључена је и могућност драмског покрета. У одсеку под називом *Piece touchŽe, piece jouŽe*, из става *Sonant*, извођачи увекбавају музичке садржаје који су технички веома захтевни, али без произвођења звука. Овим гестом Кагел изражава реакцију против концепта “виртуозног извођача” који представља, у концепцији стварања музике XIX века, још једну реликвију оперске институције. Иста тенденција достиже крајност у одсеку *Con Voce* у истом ставу: три свирача појављују се на сцени са својим инструментима, али им није дозвољено да их свирају.

<sup>60</sup> Christopher Fisher-Lochhead, „Mauricio Kagel's *Staatstheater*“, стр. 2.

наступе у стрети (*stretto*), потпуно распале. У истом чину, дечија песмица са крајње сведеном мелодиком и ритмиком, употребљава се, прво, као тематски оквир кроз који Мориан приповеда о свом детињству, али се у наставку појављује и као тематски садржај кроз који се исказују веома трагични догађаји и болна осећања.<sup>61</sup> Суптилнији приступ у коришћењу ироније, сарказма или гротеске, смањује могућност да примењени поступци буду депласирани после неког временског периода због промене естетских вредности, тј. различитог начина рецепције уметничког дела.

Иако је написан за потребе оперске куће,<sup>62</sup> по мишљењу Бјорна Хајлеа (Björn Heile), „*Staatstheater* је замишљен као *анти-опера*“<sup>63</sup> која тековине велике романтичарске опере доводи до апсурда. Међутим, Кагел је сматрао да је термин *анти-опера* исувише поједностављен да би на адекватан начин представио суштину овог дела. „Ради се о деконструкцији опере – и то написаној много раније него што је деконструкција ушла у моду, или можда *opere-puzzle*“, каже Кагел.<sup>64</sup> Из данашње перспективе, многи позоришни гестови у *Staatstheateru* делују превазиђено (нарочито они који имају пародични ефекат), али сасвим је сигурно да су, пре пола века, представљали истински нов и различит поглед на оперу и дали занимљиву критику оперске традиције и праксе.

---

<sup>61</sup> Сличан поступак примењен је и код Лигетија. У сцени II првог чина, кад Мескалина умире, чује се *bourrée perpetuelle*, барокна игра веселог карактера.

<sup>62</sup> Наручбина Хамбуршке опере.

<sup>63</sup> Björn Heile, „The music of Mauricio Kagel“, Aldershot: Ashgate, 2006, стр. 58

<sup>64</sup> Philip Clark, „Mauricio Kagel, Theatre of War“, *Wire*, окобар 2011, бр. 232

## 2. ПОСТУПАК

### 2.1 Однос либрета и опере

Избор либрета представља веома важан корак у стварању опере. Одлучујући се за текст, композитор решава више проблема. Какав ће бити афективни однос текста и музике? Да ли ће се форма текста усвојити и рефлектовати на форму музичког дела? Да ли ће дужина текста бити пропорционална дужини музичког тока? Како ће се унутрашњи „микроритам“ и „микромелодика“ текста пренети на аналогне параметре музичког тока? Ту су и други бројни аспекти који осветљавају однос текста и музике, а који су нарочито карактеристични за оперски жанр: диететски и миметички слој (да ли је музика живља, израженија или на неки други начин присутнија у дијалозима у односу на делове у којима се приповеда); временска линија (да ли је музика другачија када певач пева о догађају који се догодио у прошлости, који се догађа у садашњости или који ће се догодити у будућности); итеративност (да ли се и како музика разликује када се пева о догађајима који су се понављали или се понављају одређено време); хронотроп (да ли се музика темпом, ритмом, фактуром или неким другим параметром разликује ако је простор збивања у широкој панорами, или је простор малих димензија, клаустрофобичан); каква је музика у односу на то да ли је простор провизоран, неодређен или јасно ограничен итд.

У даљем току текста пажња ће бити усмерена само на оне утицаје либрета на музику који су најрелевантнији за разумевање овог дела.

#### *Афективни однос либрета и музике*

У процесу компоновања опере *Ко је убио принцезу Монад*, „литерарна вредност“ изабраног либрета (за разлику од његове „звучне вредности“) представљала је апсолутни приоритет. Другим речима, садржај литерарног предлошка за оперу, који је веома комплексан и обухвата различите карактере оперских ликова (њихову трансформацију и њихове међусобне односе у контексту драмске радње), умногоме је утицао на одабир тематског материјала, његово обликовање и третман.

У овој опери појављују се четири јунака – типска карактера. Мориан је каприциозан; Лудвиго лукав и вешт; Ева је особа јаке воље, нарцисоидна и сензитивна, карактер опречних особина; Балтазар уморан и несрећан због промашености свог живота. Њихови карактери веома се разликују па су, и као оперски ликови, представљени музиком која је врло контрастна. Са лакоћом се запажају карактеристични тематски садржаји, како у вокалним партовима, тако и у инструменталном слоју подједнако.

Осим на сам одабир тематских садржаја, либрето значајно утиче и на њихов третман и обликовање. Пошто су у либрету, између осталог, доследно испраћене психолошке и емотивне трансформације протагониста,<sup>65</sup> желели смо и да музички план равноправно учествује у тумачењу ових процеса.

Аристотел, у својој *Поетици*, између свих елемената у трагедији, а то су акција, карактер, реч, мисао, сценичност и музика, на прво место ставља акцију (фабулу), а на друго место карактере који се формирају тек у току акције. Идентитет и емотивност главног јунака опере *Ко је убио принцезу Монд* управо су резултат одређеног сплета околности, тј. „реалних“ литерарних догађаја. Тако, у првом чину, Мориана видимо као петогодишње дете које нема вербални исказ, већ је представљено искључиво мизанценски. Сведок је несрећног сусрета родитеља после њихове вишегодишње раздвојености. На почетку другог чина, након двадесет година, Мориан се појављује као инфантилни двадесетпетогодишњи младић који, на крајње безизражајан начин равнодушно говори о својој прошлости проведеној у потпуној изолацији (пева дечију песмицу уз пратњу звечки). Песмица није тематски карактеристична и тежи да прикаже неодређеност његовог идентитета који ће се поступно формирати и исказивати у односу на сопствену имагинацију, а услед одсуства контакта са стварним светом. Будући да је провео двадесет година у изолованом свету маште, забаве и игре, који су створили његова мајка Ева (сада

---

<sup>65</sup> Главни лик, Мориан, исказује највећи степен трансформације личности, док Евин лик има највеће емотивне амплитуде. Изузетак је лик Лудвига код кога не постоји ни развој карактера личности, ни развој емоција, те је с тога, што се тиче избора и третмана тематског материјала, приказан крајње статично у свим његовим наступима.

принцеза Монд) и њен љубавник Лудвиг (сада Велики Декоратер), валцери звучно дочаравају овај „непрекинути тренутак забаве“ (сцена V). Како Морианово незадовољство и фрустрација расту, тако се и његова песмица „квари“, зачудо, највише консонантним звучањем валцера (који прате појаву Евиног лика), што метафорично представља његов амбивалентан однос према мајци. Ако процес од једноставног до комплексног звучања дечије песмице схватимо као прву етапу у Мориановој трансформацији,<sup>66</sup> следеће три појаве Мориановог лика можемо означити другом етапом која доноси извештан застој у развоју његовог психичког растројства,<sup>67</sup> али и откривање рањиве и осећајне стране његове природе. Од сцене VIII па до краја опере, следе још три појаве Мориановог лика<sup>68</sup> у којима пратимо његово све веће психичко растројство које кулминира лудилом и завршава убиством Лудвига и Еве.

У првом чину опере, сведоци смо поступних трансформација Евиног и Балтазаревог емотивног стања. У току сусрета са мужем, Еву пратимо кроз различита осећања: нежност, незадовољство, љутњу, помирљивост, и на крају, опет нежност. Овај емоционални лук који има свој успон, кулминацију и повратак на почетно стање, упоредо се одвија са емоционалним осцилацијама у Балтазаревом лику: узнемиреност, ишчекивање, несигурност, потресеност и љутња, носталгичност, резигнираност, и на крају, помирљивост. Први чин, заправо, паралелно доноси емоционалне успоне и падове оба лика, али уз очување тематске специфичности сваког лика понаособ.

На почетку другог чина, наступ Евиног лика тематски није везан за њену појаву, већ персонификује откуцаје часовника. Трогласно акордско певање на стих „Die neuzeitlicht Siht!“ („Нови угао гледања“), који према либрету не припада Евином, већ

---

<sup>66</sup> Об 55-108.

<sup>67</sup> (1) „Скеч“ сцену са Лудвигом у којој се Мориан руга Лудвигу имитирајући га, об 111 ;(2) сцену расправе са мајком у току које се Мориан „враћа“ на иницијалну мелодику и ритмику песмице са почетка, чиме се постиже крајња извештаченост у његовом наступу, неприродна и неприкладна за ту конфликтну ситуацију, об 130;(3) *Ода Мориану*, об 139.

<sup>68</sup> (1) об 150-155, (2) об 155- 67, (3) об 170 до краја.

Мориановом лику, представља врсту „објективног гласа“. У оба случаја, Ева је само „инструмент“ који контрапунктира Мориановом наступу као главном догађају. Из тог разлога, на почетку другог чина, Евин лик лишен је тематске самосвојности и заснован је на тематским окосницама Морианове деонице.<sup>69</sup>

Ева се, у новом, тематски карактеристичном „руху“, јавља тек у трећем делу сцене VI (об 130), али сада као принцеза Монд. Њен коначни раскид са реалношћу праћен је и дефинитивним укидањем вокалног тематског материјала који је био карактеристичан за лик Еве у току првог чина. Тако, појава њеног новог лика као принцезе Монд иницира појаву новог тематског материјала.

Многи оперски јунаци немају своје конкретно место и конкретно време и најчешће представљају пасивне посматраче који се предају животу и судбини што је готово правило у романтичарској опери. За разлику од њих, ликови у овој опери нису у потпуности статични. Они повремено ступају у међусобну расправу и граде одређене односе: Ева и Балтазар у сцени I (*Повратак*) и Мориан и Лудвиго у сцени VI (*Побуна*) иницирају ситуације које одређују даљи ток драмске радње. Лудвиго убија свог сапутника Балтазара да би се домогао његовог богатства и заузео његово место, а Мориан отказује послушност и крши најстрожију забрану своје мајке отварајући очев сандук. Оба наведена догађаја покрећу низ трагичних збивања. Овај аспект либрета пружио је могућност за креирање, како лирских, тако и драмских музичких секвенци које, између осталог, персонификују пасивни (активни) однос главних протагониста према догађајима и ликовима који их окружују. Напоменимо да је упадљиво одсуство драматике било важно обележје мог опуса. Међутим, карактерна различитост ликова, њихове различите реакције на литерарну „стварност“, као и њихови међусобни конфликти, подстакли су креирање „драматског“ у

---

<sup>69</sup> У дочаравању откуцаја часовника користе се тематске окоснице дечије песмице, а од об 65 трогласно певање представља контрапункт главној мелодијској линији и базира се на тоновима који представљају њену интонативну окосницу (d1, g1, h1, d2).

музици и стварање ове опере, не само као лирске представе,<sup>70</sup> већ као лирске опере са елементима драме.

Логичност следа догађаја у овој причи, указује на постојање једног, не тако честог, аспекта у оперским либретима. Без обзира на бајковитост и симболику ликова и догађаја, и могућност да се целокупно дешавање протумачи као сан, постоји оправданост у драмској радњи. Иначе, опера као врста театра у којем се ликови углавном изражавају певањем, у правилу има лежернији однос према заплету, мотивацији ликова и узрочно-последичним везама, него театар у коме ликови (углавном) говоре. Тако, Алфред де Мисе (Alfred de Musset) пише: „Не ради се о томе да се зна у каквим се околностима ствара ситуација. У опери (...) гнев, молитва, љубомора, љубав – све то чујемо, без обзира како се личност зове и како је ту доспела.“<sup>71</sup> У либрету за оперу *Ко је убио принцезу Монт*, велика пажња поклоњена је управо нужности поступака јунака и њихових осећања као логичне реакције на дате догађаје. То је умногоме резултирало и нужношћу појављивања карактеристичних тематских материјала у одређеном следу, као и структурисањем музичког тока на макро плану, што нас доводи до другог важног аспекта у односу либрета и музике.

### ***Утицај форме либрета на музичку форму***

За разлику од либрета који није написан у поетском облику, либрето у стиху, као и сваки други поетски садржај, има јасно дефинисану форму. Приликом својеврсног процеса ”превођења” поетског текста у музички најчешће се поетска форма имитира (мада у литератури има и примера када је поетска форма подређена музичкој форми или чак

---

<sup>70</sup> Опера може бити тумачена на различите начине: као право драмско остварење базирано на класичним принципима (Игор Стравински, *Oedipus rex*, опера ораторијум), али може бити конципирана и као лирска опера у којој се акција занемарује, а акценат је на експресивности ликова. Такав пример дају многе романтичарске опере настале у Италији.

<sup>71</sup> Цитат преузет из текста Гордана Драговића, „О естетици оперске режије. Инсценирања опере. Истраживање о музичком позоришту“, Зборник текстова, *Опера од обреда до уметничке форме*, ФМУ, Београд, 2001, стр. 96



игнорисана). Тако се и у опери *Ко је убио принцезу Монд* формална конструкција либрета у потпуности рефлектује на макро форму опере. Као и либрето, опера садржи десет сцена које су груписане у два чина. Изводе се без паузе. Први чин опере обухвата сцене од I до IV и прати лик петогодишњег Мориана од тренутка када се његов отац враћа са дугогодишњег путовања по Истоку до очеве трагичне смрти. Други чин садржи сцене од V до X и приказује Мориана као двадесетпетогодишњег младића, од његове побуне до тренутка када у наступу лудила убија своју мајку, принцезу Монд.

У либрету за оперу *Ко је убио принцезу Монд*, половина сцена је у форми монолога: *Балтазарева смрт* (сцена II), *Декоратер ваших снова* (сцена III), *Евина тужбалица* (сцена IV), *Похвала Мориану* (сцена VII) и *Балада* (сцена IX). Друга половина укључује више ликова: *Повратак* (сцена I), *Непрекинути тренутак забаве* (сцена V), *Побуна* (сцена VI), *Хипноза* (сцена VIII) и *La Danse Macabre* (сцена X). Сцене са једним актером структурисане су као јасно дефинисане и заокружене музичке целине које по својој затворености и самосталности упућују на структуру опере са нумерама. Карактерише их „монолитност“ тематског материјала, фактуре, инструментације итд. Са друге стране, сцене са више ликова одликују се већим контрастима и сложености, пре свега на тематском и структуралном плану. За разлику од сцена I и V, у којима је развојност музичког тока израженија, у сценама VI и VIII запажамо више јасно диференцираних целина које се надовезују једна на другу, задржавајући при томе своју независност и заокруженост као код нумера. Њихове границе поклапају се са границама призора.<sup>72</sup>

С обзиром да су монолози у либрету веома заступљени,<sup>73</sup> важно би било појаснити да ли се, и на који начин, ова појава одражава на структуру дела. Према садржају монолога, разликују се наративни<sup>74</sup> и дескриптивни<sup>75</sup>; по усмерености говора – екстерни<sup>76</sup>

---

<sup>72</sup> Видети стр. 29.

<sup>73</sup> Само су сцене I и VI у форми „правог“ дијалога. Сцене V и VIII, у којима учествују два лика, не садрже измењивање реплика: стих „Сви сатови у кући су заустављени“ у сцени V појављује се као својеврсни вербални лајтмотив, а не као Евина реплика која одражава њен идентитет, док сцена VIII садржи два монолога.

<sup>74</sup> Наративни монолог подразумева приповедање о догађају у прошлости.

<sup>75</sup> Дескриптивни монолог описује поједине догађаје или појаве релевантне за причу опере.

и интерни<sup>77</sup>, а према функцији коју имају у структури драме – приповедачки (епски), лирски и драмски.<sup>78</sup>

Назив монолога	протагониста	сцена	врста монолога	структура
„Декоратер ваших снова“	Лудвиг	III	дескриптивни, екстерни, драмски	наративна песма
Евина тужбалица	Ева	IV	дескриптивни, екстерни, лирски	строфична песма
Похвала Мориану	Мориан	VII	дескриптивни, интерни, епско-лирски	наративна песма
Балада	Мориан	IX	дескриптивни, интерни, епско-лирски	наративна песма

Табела 1: Монолошке сцене у опери *Ко је убио принцезу Монт*

У опери *Ко је убио принцезу Монт*, сви монолози који представљају самосталне целине у сценама (по принципу: један монолог – једна сцена) дескриптивни су, а њихова формална структура донекле се удаљава од традиционалних формалних типова и приближава формама карактеристичним за популарну и народну музику. Тако, формално структурисање сцена VII и IX превасходно можемо упоредити са формом наративне

<sup>76</sup> Када се глумац обраћа или другој особи која се тренутно не налази на сцени или публици.

<sup>77</sup> Када глумац прича као да се обраћа самоме себи: интроспекција која гледаоцима открива унутрашње мотиве.

<sup>78</sup> „Епски монолог подразумева наступ лика (гласник) чија је једина улога да приповеда о догађајима изван сцене који су релевантни за даљи ток радње. У лирском монологу прати се истраживање осећања субјекта као реакције на претходне ситуације, док драмски монолог, у виду разговора са самим собом, садржи унутрашњу борбу субјекта изазвану основним драмским сукобом. Изводећи монолог, субјект иступа из свог оперско-сценског окружења и постаје заступник Другог, тумач претходно завршених догађаја за посматраче (публици се открива знање прећутно познато на сцени), или за самог учесника (учеснике) у радњи (други оперски лик).“ Татјана Марковић, *Улога наративних сцена у драматургији опере*; Зборник текстова: *Од опере до уметничке форме*, ФМУ, Београд, 2001, стр. 124.

песме. Наративна песма представља врсту уметнуте нумере у којој се описује догађај уз одређену песничку слободу. Каролајн Абате (Carolyn Abbate) дефинише је као „песму са поновљеним стиховима, обично названом *Ballade, Romanze, Lied* или *canzone*“<sup>79</sup>, што је подударно, не само са формалним и тематским карактеристикама сцена VII и IX, већ и са насловом сцене IX (*Балада*<sup>80</sup>). Главно обележје структуре наративне песме јесте варијантно понављање фраза, тј. стихова, као и специфична мелодика (распеванија него у речитативу и ариозу, са проширеним амбитусом, или посебна у неком другом елементу)<sup>81</sup>. Сходно томе, у сцени VII, постоје два контрастна тематска садржаја који се смењују са варијантним понављањима.<sup>82</sup> Иако стихови из сцене VII (*Похвала Мориану*), по садржају асоцирају на оду<sup>83</sup>, а стихови из сцене IX (*Балада*) на баладу, тематски материјал у сцени IX скоро да је идентичан<sup>84</sup> и садржи само варијантно поновљен други одсек сцене VII<sup>85</sup>. Вокални тематски садржај из поменутих (сцена) не појављују се у осталим сценама, тако да својеврсна „издвојеност“ овог музичког материјала ствара утисак да је он ”уметнут” у односу на окружење.

---

<sup>79</sup> Carolyn Abbate, *Unsung Voices. Opera and Music Narrative in the Nineteenth Century Opera*. Princeton, Princeton University Press, XIII, преузето из чланка Татјане Марковић: *Улога наративних сцена у драматургији опере*, Зборник текстова: *Од опере до уметничке форме*, ФМУ, Београд, 2001, стр. 123.

<sup>80</sup> Посебан облик епско-лирске песме са озбиљним садржајем. Пева о страдањима, патњи и несрећама; ритам је лаган, интонација тужна, а на крају је могућа и трагична смрт главног јунака. Мелодија се често ослања на речитативност. Може бити строфична, прокомпонована итд.

<sup>81</sup> „На оваква структурна понављања музичко-текстуалних целина често наилазимо у популарној музици тако да није случајно да наративна песма има другачији вокални израз и да звучи *уметнуто* и *изоловано* од музичког окружења.“ Татјана Марковић: *Улога наративних сцена у драматургији опере*, Зборник текстова: *Од опере до уметничке форме*, ФМУ, Београд, 2001, стр. 129-130.

<sup>82</sup> Сцена VII, об 139-148: а (139-140) б (140-141) б1(141-142) а1 (142-143) б2 (143-144) а2 (144-145) б (145-146) б3 (146-148).

<sup>83</sup> Врста свечане и узвишене песме, пуне осећајности и заноса који песник постиже певајући о узвишеним и величанственим појавама и стварима у природи и друштву, као што су: лепота, вера, пријатељство, јунаштво и сл.

<sup>84</sup> Са једним изузетком: у *Балади*, уместо звучања чисте квинте, виолине доносе тематски материјал из трећег дела сцене VI.

<sup>85</sup> Сцена IX, об 167-170: б (167-168) б1 (168-170).

Структура сцене III (об 27-46), такође, може да се повеже са формом наративне песме због варијантног понављања музичке фразе<sup>86</sup> и специфичне мелодике која се одликује изразитом „скоковитошћу“. Овај тематски материјал везан је за Лудвигов лик, и приликом своје следеће појаве као део сцене VI, (об 115-129), задржаће структуралне и мелодијске карактеристике наративне песме из првог јављања, али у донекле измењеном виду.<sup>87</sup>

Иако наративност, осим причања приче из прошлости, подразумева и постојање једног носиоца радње, она је заступљена и у сценама V, VI и X у којима монолози нису самостални, већ представљају део сцене. То је зато што се у оквиру ових сцена издвајају наративне строфе, и што оне, иако постоје реплике, не представљају дијалоге у класичном смислу. Такође, у сценама V и X, иако је Морианова мајка физички присутна, он јој се не обраћа директно, већ говори о њој у трећем лицу, као о принцези Монд, тако да његов исказ у потпуности доживљавамо као монолог. Стих „Сви сатови у кући су заустављени“, који Ева три пута понавља у периодичним размацама, представља, дакле, неутрални, објективни глас, па су зато место појављивања, као и број понављања овог стиха, занемарени приликом компоновања.

У опери *Ко је убио принцезу Монд*, наративне песме у сценама VII и IX доносе прекид у грађењу Мориановог психичког растројства исказујући дечију, рањиву страну његове личности, док је наративна песма у сцени III употребљена у функцији представљања карактера Лудвиговог лика. Осим поменутих, улога наративне песме у драмском току може бити и наговештавање заплета као и доношење кулминације драмске радње.

### ***Утицај „звучности“ поетског либрета на музику***

Процес ”претварања” стихова у музику одувек је отварао читаву серију питања која се односе на изражајна средства и на естетске принципе, два врло важна аспекта

---

<sup>86</sup> Сцене III, об 27-46: а (27-31) а1 (31-34) а2 (34-36) а3 (36-39) а4 (39-41) а5(41-45).

<sup>87</sup> Сцена VI, об 115-129: а (115-116) а1 (116-117), а2 (117-119), а3 (119-121) а4 (121-124), а5 (124-125), а6 (125-128), кода (128-129).

уметничког дела, као и на њихово „превођење“ из литерарног медија у музички. О овом процесу Булез (Pierre Boulez) каже: „Ако изаберам стихове да бих их поставио као извор провоцирања моје музике и креирања, у један такав спој у коме би стихови постали центар звучног тела, не бих се могао ограничити само на афективне односе који постоје између ова два ентитета. Једно ткање веза успоставља се као оно које садржи у себи те афективне односе, али је надопуњено свим осталим механизмима текста – од чисте звучности до њеног интелектуалног значења. Кад се суочимо са *стављањем стихова у музику*, поставља се питање да ли ће се они *певати, декламовати или говорити*.“<sup>88</sup> Да би процес трансмисије стихова у музику био успешно спроведен, потребно је учити звучност стихова коју они поседују када се рецитију. Следећи корак био би опредељење композитора да ли да музику (више или мање) приближи говореној поезији или да је (више или мање) удаљи од ње. У највећем броју случајева, композитори се приближавају литерарном предлошку којим је њихова музика инспирисана. (Мада, у литератури, постоје и примери који показују управо супротну тенденцију: негирање говореног поетског текста у музичком току док се тај исти поетски текст излаже; а некад чак и имплицитна присутност неког новог текста.)

Имајући у виду да је либрето за оперу *Које убио принцезу Монд* написан у стиху, постојала је дилема да ли се приклонити конвенцији да се стихови певају или поетску структуру, једноставно, игнорисати. Закључила сам да је много природније да се стихови певају,<sup>89</sup> јер би, у случају да је апстрахујем, поезија лако могла да се удаљи од своје суштине. Преовлађујућа вокална техника примењена у опери *Ко је убио принцезу Монд* јесте конвенционално певање у коме некада доминирају лингвистички параметри (силабичност), а некад музички параметри (мелизматичност).<sup>90</sup> Ова врста вокалног израза

---

<sup>88</sup> Boulez: *Son et verbe*, R.A.

<sup>89</sup> Када говоримо о певању, имајмо на уму да оно може садржати комбинацију музике и говора у одређеним пропорцијама, те да се композитор, у зависности од „мелодике“ текста и ефекта који жели да произведе, може кретати према параметрима говора или музике у најсуптилнијим нијансама.

<sup>90</sup> Иначе, између две поларне компоненте, говора и музике, постоји читав низ градијација у којима компоненте говора и музике могу бити присутне у различитим пропорцијама. Такође, постоје и неки главни пунктови између ове две крајности које се могу наћи као карактеристични параметри неког вокалног дела: рецитовање (нотирано, са нотираним ритмом, са нотираним ритмом и релативним тонским висинама), говорно певање

најчешће се налази негде између речитатива и арије, на трагу ариоза, где се брише подвојеност између ове две крајности.<sup>91</sup> У неким сценама опере, ариозо се веома приближава арији<sup>92</sup>, а некад речитативу.<sup>93</sup> Осим конвенционалног певања, у опери *Ко је убио принцезу Монд*, присутан је и говор (ненотиран), и то спорадачно, у случајевима када се посебно потенцирају одређени драмски моменти.<sup>94</sup> На ограничену употребу говора одлучила сам се највише због тога што ми је аспект музичког (а не глумачког) био примаран.

Напоследку, поменимо и „ономатопејно“ певање<sup>95</sup> које се, у вокалним деоницама Евиног лика, јавља на почетку другог чина, на стих „Сви сатови у кући су заустављени“, и доноси стилизовано подражавање откуцаја часовника. Праћено је наизменичним пуцкетањем прстију трију певачица.<sup>96</sup> По ритмичким и мелодијским карактеристикама, овај тематски садржај у потпуности кореспондира са тематским материјалом Морианове песмице и најчешће се јавља као елемент који му контрапунктира.<sup>97</sup>

---

(Sprechgesang), конвенционално певање (силабично и мелизматично), фонетско порекло и употреба нелексихичких звукова (паралингвистички звуци и глас као музички инструмент). Peter F. Stacey, „Boulez and the Modern Concept“, Scholar Press, 1987, стр. 124.

<sup>91</sup> „Овакав начин певања је основни вокални израз у Вагнеровим музичким драмама: уместо речитатива и арије, као уобичајених начина доношења текста у дотадашњим оперским остварењима, Вагнер, у своје музичке драме, уводи нови вокални мелодијски стил који се налази између ове две крајности. Тиме се оперско певање поново приближило формалној концепцији првобитне фирентинске опере у чијем се „stile rappresentativo“ још нису биле формирале нумере и јасно подељени вокални наступи на певање у аријама и говорење у речитативима.“ Душан Сковран, Властимир Перичић, *Наука о музичким облицима*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1991, стр. 334.

<sup>92</sup> Балтазаров наступ од об 10.

<sup>93</sup> Балтазаров наступ од об 4.

<sup>94</sup> Морианова реплика: „И онда је умро отац мој.“ у сцени V; Балтазареве магичне речи којима призива сопствену смрт у сцени II; две Лудвигове реплике: „Живот долази уз помпу и таламбасе!“ и „Све моје визије сада су слепе.“ на крају сцене VIII.

<sup>95</sup> Певање које подражава неки звук. Може бити конвенционално певање, говорно певање, „чисти“ говор итд.

<sup>96</sup> Овај ефекат, као и певање у мегафон и шуштање новинама, није било могуће извести на концертном извођењу због везаности извођача за партитуру, тј. њихове немогућности да певају из нота и истовремено раде друге ствари.

<sup>97</sup> Лигети у својој опери, такође, примењује „ономатопејно“ певање, и то на почетку другог чина као мотив Некроцара, „гласника смрти“. Наиме, приликом најаве доласка Некроцара, чује се „кукурику“ што тематски

Пример 5:

441 **59**

Cl.

Eva 1, 2, 3  
Podstapanje pratinza  
Eva 1, 2, 3

Morizan

Zvečke

Svi sa-to-vi u ku-ci su za-us-tav-lje-ni. Svi

lo ta-ko da o tom da-mu

444

Cl.

Eva 1, 2, 3  
Podstapanje pratinza  
Eva 1, 2, 3

Morizan

Zvečke

sa-to-vi u ku-ci su za-us-tav-lje-ni. Svi sa-to-

i o da-ni-ma i-za i da-nam znam ta-ko

447 **60**

Cl.

Eva 1, 2, 3  
Podstapanje pratinza  
Eva 1, 2, 3

Morizan

Zvečke

vi u ku-ci su za-us-tav-lje-ni. Svi sa-to-vi u

ma-lo i me-po-uz-da-no

повезује ову ономатопеју са псеудо цитатом Рамоовог комада *Poule (Коконка)* из ранијег музичког тока опере.

Као део проблематике утицаја звучности либрета на музику, поставља се и питање да ли ће се унутрашњи „микроритам“ и „микромелодика“ стихова пренети на аналогне параметре музичког тока. Размишљајући о могућностима преношења „звучности“ поетског литерарног предлошка у музику, дошла сам до закључка да се, у процесу претварања „литерарне“ у „музичку“ песму, не може остати само у (на) речи, и то из неколико разлога. Певање имплицира утицај звучности саме песме на интервале и ритам који се разликују од интервала и ритмова самог говора. „Певана реч не може бити само увећана дикција, већ мора бити трансформација поезије. Када би овај процес остао само на нивоу увећане дикције, аутор, чија је поезија коришћена на овај начин, не би био у стању да препозна сопствени текст, јер би се оваквим чином успоставила нова звучност песме која би била страна њеној оригиналној звучности што је, наравно, апсурд.“<sup>98</sup> Оваквим поступком потпуно би се оглушила и о садржај текста, који има подједнаки утицај (ако не и већи) у процесу ”преношења” текста у музику. Успешна претварање поезије у музику, посебно у оперском жанру, искључује дословну имитацију говора музичким средствима и равноправно укључује транскрибовање „звучности“ текста и транскрибовање „значења“ текста у музику.

## 2.2 Лајтмотиви

Као што је већ поменуто, јунаци приче *Ко је убио принцезу Монад* су, у ствари, типска одређења. Као карактери, веома су различити, па се инсистира да сваки лик проговара кроз карактеристичан мелодијско-ритмички оквир – лајтмотив. Лајтмотиве је у оперу увео Вагнер, али се као изражајни поступак јављају и раније; не само у Веберовим (Carl Maria von Weber) операма, већ и у симфонијској музици Бетовена и Берлиоза (Hector Berlioz). За Вагнера су лајтмотиви имали незаменљиву улогу у праћењу драмске радње; олакшавали су сналажење у драмској радњи, водили гледаоце кроз музичко-сценско збивање, па самим тим оснаживали везу између драмске радње и музике. Међутим, док је

---

<sup>98</sup>Boulez: „Son et verbe“, R. A.



употреба лајтмотива у Вагнеровим операма веома прецизна, овде је спроведена само делимично и није тако транспарентна.

У опери *Ко је убио принцезу Монад*, постоје и вокални и оркестарски лајтмотиви. Вокални лајтмотиви представљају ритмичко-мелодијске оквири који одређују вокални израз ликова и готово да се не појављују у оркестру.<sup>99</sup> Праћени су музиком која је ослобођена било каквих симбола и правила. На другој страни, јављају се лајтмотиви и у оркестру, али они се, по правилу, не певају.<sup>100</sup>

Непостојањем интеракције између вокалних и оркестарских лајтмотива обезбеђује се неопходна динамичност у протоку драме и стални конфликт између ове две снаге. Музика има сопствени израз који је, или у функцији пратње, или има самосталну улогу (дакле, не преводи вербалне исказе), док ликови имају сопствени израз који је условљен њиховим различитим карактерима и различитим догађајима.

Дебиси, као велики противник коришћења лајтмотива, сматрао је да њихова примена може да доведе до уништења драмске радње уместо да јој служи. „Потпуно је неприродно да се ликови у драми никада не појављују без оркестарске пратње својих лајтмотива, и потпуно је комично кад неке од њих и певају. Мислите ли да се у једној композицији исто осећање може појавити два пута?(...) Немојте допустити да вас превари промена ритма, или начин појављивања: ту се напросто ради о надметању у превари“.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> Изузетак представљају следеће ситуације: (1) у об 42 и об 123, хроматски покрет, који је карактеристика Лудвиговог лајтмотива, преузима оркестар; (2) у об 162, Морианов лајтмотив у клавиру наставља се у његовој деоници на текст „та да дам...“; (3) у об 46, сазвучја чистих квинти, која су карактеристична за лајтмотив Еве у сцени IV, мелодијска су окосница за Морианову наративну песму на стихове „То си ти...“

<sup>100</sup> У првом јављању, у сцени III, инструментални Морианов лајтмотив тематски је сличан његовој вокалној деоници. У последњем наступу, на почетку сцене X, када се ова два тематизма опет појављују у синхроним звучању, инструментални Морианов лајтмотив јавља се у далеко бржем ритмичком пулсу (иначе карактеристичном за све његове појаве у току опере, осим почетне). Овакву ситуацију, када се тематски контрастним лајтмотивима “одузима” карактеристичност, у циљу њиховог “амалгамисања”, не треба поистоветити са тематском непрофилисаношћу лајтмотива, или са покушајем њихове трансмисије из једног медијума у други (вокалног у инструментални или обрнуто).

<sup>101</sup> Stefan Jarociński, „Debussy, impressionnisme et symbolisme“, Éditions du Seuil, 1970, Paris.

Употреба лајтмотива у опери *Ко је убио принцезу Монад* креће се између ова два врло опречна становишта.<sup>102</sup> Њихова оправданост у тумачењу драмске радње иницирана је чињеницом да се ликови ове драме измештају из литерарног „реалног“ живота и постављају у литерарни „имагинарни“ свет који нема много заједничког са стварношћу, па ни са начинима вербалног изражавања. Изузетак је Балтазар, који једини остаје у литерарној „реалности“, те његов „глас“ звучи нешто другачије. Најсличнији је обичном говору и исказује већу природност у односу на остале ликове. Његове наступе одликује и изражено присуство полифоније.

Најважнији лајтмотиви Балтазаровог лика су инструментални:

Пример 6 (разложени трозвук у кроталима са почетка опере):



<sup>102</sup> Сличну паралелу можемо повући између употребе лајтмотива у поменутих операма Шарина, Лигетија и Кагела. Док је код Шарина непостојање (вокалне и инструменталне) тематске профилисаности доследно, и представља врсту концепта у грађењу драмске радње, код Лигетија је тематска неконзистентност местимична, и на први поглед, делује произвољно. Увидом у Лигетијеве белешке, које се односе на процес стварања опере (похрањене у Paul Sacher Foundation и доступне на интернету), сазнајемо да је постојао врло јасан план о начинима на који ће ликови бити профилисани. Најзначајнији протагонисти опере *Le Grand Macabre* повезани су са најславнијим ликовима из оперске традиције: Некроцар, весник смрти, анти-херој, замишљен је као Вердијев Falstaff; Мескалина, полудела од бола, представља Лигетијеву варијанту Доницетијеве (Domenico Gaetano Maria Donizetti) *Lucie di Lamermoor*; министрима је придружен *buffo* карактер итд. Лигети их назива *лајт-карактеристикама* (*leit-characteristics*, György Ligeti, „Ligeti in Conversation“, London: Eulenburg, 1983, стр. 120). Без ових сазнања, овакву тематску осмишљеност ликова тешко је испратити, јер се не спроводи доследно, и органски је повезана са осталим тематским садржајима. За разлику од Лигетија, Кагел је веома експлицитан у намери да оперске ликове музичке прошлости оживи у своме делу. У ставу под називом *Ensemble*, сваки певач пева оригиналну Кагелову музику, обучен у костим јунака из друге опере. У Кагеловој опери, лајтмотиви (лајт-карактеристике) искључиво се односе на драмске, а не на музичке параметре.

Пример 7 (акордски след у гудачима, т. 5):

Пример 8 (терцно мелодијско кретање у пратњи разложених акорада) :

Пример 9 (лајтмотив који „наставља“ полиритмичност вокалног лајтмотива Балтазара):

Док се Балтазарев вокално-мелодијски израз приближава интонацији говорене речи, певање осталих ликова „надограђено“ је одређеним слојем артифицијалности.

Лик Еве замишљен је као најнадреалнији, скоро метафизички. Представљен је са три женска гласа, у намери да се тим поступком њен вокални израз измести у неку другу димензију, тембрално потпуно различиту од осталих јунака, комплекснију, структурално

различиту, скоро као персонификација „ванземаљског“, узвишеног бића. Такав, мултиплицирани лик Еве има крајње проширени амбитус, оглашава се унисоно, у акордској структури, или полифоно. Додајмо и то да су, у либрету, поједине Евине реплике поновљене три пута,<sup>103</sup> што ме је и навело на одлуку да њен лик буде заступљен са три певача. Шлегел (Fridrih von Schlegel) сматра да су оперски ликови посебна врста певајућих створења, а не стварни људи. Тако и ликове у опери *Ко је убио принцезу Монт* можемо сматрати, у већој или мањој мери, персонификацијом некакве ”суме” осећања (стања).

За креирање Евиног ”тематског оквира” од пресудне важности била је чињеница да је Ева најконтраверзнија личност у причи. Њена осећања и жеље у многоме се темеље на њеној сујети и неспремности да прихвати неумитност пролазности и старења. Такође, у њој се сукобљавају различити аспекти њене личности. На почетку приче, видимо је као мајку и разочарану супругу, затим као несрећну удовицу, а касније као љубавницу мужевљевог пријатеља која све више губи контакт са стварним светом. Евин лик управо је из тог разлога представљен са више лајтмотива.

Први Евин лајтмотив креће се у оквиру хармонског h molla (тонови fis1, g1, ais1, h1, cis/c2, d2, e2). Преовлађује интервал секунде: као мелодијски покрет или као сазвучје. Запажамо два вида овог лајтмотива: први, на текст „Neil amour“ (об 5), са карактеристичним пунктираним ритмом као асоцијацијом на ранобарокно певање, најчешће у слободној имитацији (тонови g1, ais1, h1, cis2, d2).<sup>104</sup> Други вид овог лајтмотива појављује се у сцени IV (тонови ais1, h1, c/cis2).

---

<sup>103</sup> „Neil amour“, „Сви сатови у кући су заустављени“, „Тражио си еликсир“, „Ја сам жена, жена, жена“.

<sup>104</sup> Видети пример 2.

Пример 10:

357 47

Eva 1: Za vim za

Eva 2: li i ma

Eva 3: cu, pla su

358

Eva 1: za pla

Eva 2: boem ka

Eva 3: to cu

359 48 49

Eva 1: Moj\_ ja du - go - od - sut - ni

Eva 2: Moj\_ pri lju du - go - od - sut - ni I

Eva 3: Moj\_ te go - od - sut - ni I

Од осталих тематских садржаја који прате Евин лик, издвајају се три валцера.<sup>105</sup> Представљају псеудо цитате.<sup>106</sup> Структурално, мелодијски, ритмички, хармонски, као и у односу на медијум у коме се излажу, скоро да нису подложни променама.<sup>107</sup>

Први валцерски лајтмотив метафорично дочарава Евину жељу за непрестаном забавом, сјајем, раскоши (заводница). Други валцерски лајтмотив персонификује њену

<sup>105</sup> Први валцер јавља се у гудачима (прво јављање у об 62), други валцер у клавиру (прво јављање у об 96), трећи валцер је вокални (об 54+2 и об 198).

<sup>106</sup> Видети пример 4.

<sup>107</sup> У трећем, вокалном валцеру, мења се тонални центар (f moll на крају првог чина, e moll на крају другог чина) чиме се значајније не утиче на његову звучност.

инфантилност и жељу за игром (дете), док трећи одражава племенитост и духовност (мајка). У последњој сцени, када Ева у самртној агонији плеше са Морианом (об 198), синхроно се јављају сви валцери, што уједно представља и драмски и музички врхунац опере. Хуманост и племенитост као карактеристике Евиног лика, изражени у вокалном валцеру, остају да звуче док се друга два валцера губе у *diminuendu*, што симболично приказује опстајавање „духовног над телесним“.

Лудвигов лик представљен је вокалним лајтмотивом у коме се јасно читава намера да се вокални израз што више удаљи од обичног говора. Домишљат и сналажљив, мајстор опсцене и преварант, који својим злочином иницира ланац трагичних догађаја, проговара изразом који се првенствено може дефинисати као извештачен и претеран у појединим карактеристикама лајтмотива (скок велике септима, интервал мале секунде најчешће у функцији скретнице, хроматска кретања у оба смера, брзо изговарање текста, декламациона ритмика<sup>108</sup>). Интервалска и ритмичка особеност доследно је примењена у сваком његовом наступу.

Пример 11:

230 **ff** ♩ = 96  
I a - ko iz druš - tva

235  
o - bi - čnih op - se - na - ra do - la - zi

238 **28**  
im u

Без обзира на драмске „околности“ у којима се појављује, Лудвиго увек звучи исто, што је остварено интервалском и ритмичком доследношћу лајтмотива приликом сваког његовог јављања. Лудвигови наступи углавном се одвијају у форми монолога. Једини дијалог он има у сцени VI (об 111-113) када се сукобљава са Морианом који тада први пут

<sup>108</sup>Сцена бр. III, об 27- 45; сцена бр. VI, об 115-129; сцена VIII, об 148-149.

отворено открива своју бунтовничку страну адолесцента и одбија да се повинује дотадашњим правилима понашања. Сукоб између њих двојице приказан је „вокалним дуелом“ који се заснива на Лудвиговом лајтмотиву (сцена III, об 27), али са много већом дозом ироније која је постигнута крајње виртуозним третманом гласова. У овом „дуелу“, Морианова деоница, заснована на имитацијама Лудвиговог лајтмотива, у потпуности губи самосталност и представља рефлексију Лудвиговог израза. Њихово „надмудривање“ одвија се у двогласном (наизменичном или паралелном) певању, током којег се инсистира на хроматици, карактеристичном скоку септима, изразитој виртуозности, као и на делимично спроведеној техници хокетуса.

Пример 12:

The image shows a musical score for a vocal duet. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top one for Morian and the bottom one for Dekorater. The second system also has two staves: the top one for Morian and the bottom one for Dekorater. The score is in 2/4 time with a tempo of 110. The lyrics are: "odjednom se indraši" and "kao nadmudrivan je". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Од свих тематских садржаја који прате главног протагонисту, Мориана, издваја се, већ поменути, вокални лајтмотив који, по својој ритмичкој, мелодијској и структурној једноставности, асоцира на дечију песмицу.<sup>109</sup>

<sup>109</sup> Најчешће се креће по тоновима малог дурског септакорда g, h, d1, f1, прво као секундакорд, а онда и у другим обраћајима (осим у об 75-91 и об 171-192).

Пример 13:

418 *mf* interpretirati kao dečju pesmicu,  
bez brida, sa osmarcom

Morian

Na - kon go - di - na i go - di - na o - tac se vza - li - o

420 *a* ingovorit

Morian

(s)ja - to - ka, bio - dom i - li već ka - ka

424

Morian

tek (s)jnim je doš - lo i ne - tro - je - no bla - go

Овакав избор није случајан. У трагању за тематским оквиром кроз који проговара емотивно инхибирани, без сопственог идентитета и инфантилни Мориан, дечија песмица учинила ми се као сасвим природно и оправдано решење. Додајмо и то да Мориан, у току свог наступа, свира звечке, пева у мегафон, шушти новинама итд. чиме исказује нескривену жељу за забавом и игром која је, пре свега, својствена малој деци. Процес постепеног лудила главног јунака приказан је „кварењем“ звучања дечије песмице. Овај ефекат није постигнут ни мелодијским, ни ритмичким променама лајтмотива (мада такве промене постоје), већ је резултат наслојавања различитих тематских слојева у оркестру. У првом јављању (об 56+1), Морианов лајтмотив праћен је комплементарним лајтмотивом Еве који се базира на истим тоновима (g, h, d). Од об 99 придружују се и други слојеви: валцер у клавиру, лајтмотив Балтазара у контрабасу, сординирани акорди у високим гудачима са глисандима...



Пример 14:

688

Eva 1  
Pucketanje prstima  
Eve 1

Eva 2  
Pucketanje prstima  
Eve 2

Eva 3  
Pucketanje prstima  
Eve 3

Morian  
novine

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Svi sa-to - vi u ku - ci su za-u-stav -

Dva - de - set go - di - na o - va ku - ca bi - la je ma - ši - na

*gliss.*

*p*

*s*

*5*

691

Eva 1  
lje - ni.

Pucketanje prstima  
Eve 1

Eva 2  
lje - ni.

Pucketanje prstima  
Eve 2

Eva 3  
lje - ni.

Pucketanje prstima  
Eve 3

Morian  
novine

za pro - iz - vod - nju ves - tač - kih ra - je - va

Pno.

Vln. I  
gliss.

Vln. II  
gliss.

Vla.  
p

Vc.  
arco, jete  
jete  
ff

Cb.  
ff arco, jete  
pizz.

Други лајтмотив Мориана је инструментални. Кроз четири појаве<sup>110</sup> он садржи највећи степен ритмичких, фактуралних и тембралних трансформација и показује највећу способност „комуницирања“ са другим музичким садржајима.

Пример 15 (основни облик Мориановог лајтмотива):

---

<sup>110</sup> Прво јављање у клавиру, у сцени V, као пратња „Манифеста Декоратера“ (об 80); друго јављање у гудачима у сцени VIII када Мориан обузет лудилом трчи кроз шуму у ноћ (об 155); треће јављање у клавиру у сцени X (об 170); четврто јављање у кларинету (об 192) у истој сцени.

### 3. РЕАЛИЗАЦИЈА

#### 3.1 Компоновање опере на почетку XXI века

Компоновање опере на почетку XXI века повлачи за собом велики број питања која се не тичу само поетике, естетике, структуре, стилске опредељености оперског дела итд, већ и његове реализације и продукције. Данас је веома тешко убедити оперске куће да продуцирају нову оперу, јер је њихов репертоар углавном фокусиран на оперску литературу из прошлости, и то највише на XVIII и XIX век. Из тог разлога, оперске куће имају мање искуства у тумачењу и истраживању модерних инструменталних и вокалних техника, тако да припрема савременог оперског дела захтева већи број проба него иначе. Нажалост, оперске куће углавном немају времена ни за већи број проба, ни за комплексне и захтевне партитуре, због чега композитори углавном приступају компоновању опере са великим опрезом (осим, наравно, у случајевима кад су оперска дела наручена и када је њихова реализација унапред обезбеђена). Ако је оперско дело исувише ”аванградно”, већина оперских кућа ће га одбацити. Ако је исувише традиционално, онда ће се, сасвим сигурно, поставити питање аутентичности дела и композиторовог уметничког интегритета.<sup>111</sup> Имајући на уму ове ”координате” према којима се једно музичко-сценско остварење (такође) може вредновати, поставља се питање да ли композитор треба да се прилагођава тренутку и околностима у којима ствара, као и да ли треба да води рачуна о комуникативности свог дела приликом одабира теме и музичког садржаја?

Током рада на опери *Ко је убио принцезу Монад*, у потпуности сам се држала опредељења да композитор, без обзира на афинитете публике, оперских кућа и стручне јавности, мора да следи свој уметнички *credo*. У овом делу, заправо, наставила сам са нечим што сам започела у композицијама *Ludus Mimesis*, *Green with Buzz* и *Buzzle*, а што се односи на синтезу различитих жанрова (стилова), односно на креирање израза који је последица својеврсног „генетског инжињеринга“ између уметничке и популарне музике, између ”прошлог” и савременог.

---

<sup>111</sup> Michael Searby, „Ligeti’s *Le Grand Macabre*: How he solved the problem of writing a modernist opera“, *Tempo* 66, Cambridge University Press, 2012. стр. 29.

У опери *Ко је убио принцезу Монад* откривање „новог“ остварује се кроз оживљавање музичких стилова из прошлости, њихове употребе у аутентичном музичком окружењу, као и у прожимању формалних типова уметничке и популарне музике. Оживљавање музике прошлости јавља се у форми „лажних“ цитата, који евоцирају асоцијације на певање карактеристично за ренесансу и рани барок, инструментални стил Скарлатија, Брамса, романтизма уопште. Као и у мојим ранијим композицијама, коришћење модела из музичке прошлости директно је повезано са *mimesisom*. Оно се у композицији *Ludus Mimesis* односи на подражавање различитих композиционих поступака из ближе музичке традиције (Барток, Дебиси, Лутославски...). У композицијама *Buzzle* и *Green with Buzz* односи се на присуство жанровски различитих референци (bluesa и jazza) док се у опери *Ко је убио принцезу Монад*, то оживљавање музичке традиције одражава не само на присуство различитих композиционих стилова и композитора, већ и на њихову способност да се инкорпорирају у аутентичан музички језик. У свим поменутих композицијама присутан је снажан *déjà vu* ефекат, дакле, сећање на нешто што већ постоји у слушаочевом искуству. Поред тога што потврђује чињеницу да елементи сваког дела (под одређеним условима) комуницирају са елементима из мноштва других композиција, ова ”провокација” музичког памћења експлицитна је у својој намери. Она омогућава истом музичком материјалу да звучи на различите начине: као главни тематски материјал или његов коментар, са или без призвука његове оригиналне емоционалности, уметнички или популарно, елитистички или популистички. На овај начин, остварује се илузија сличности како би се показала различитост (или само привид различитости) да би се указало на сличност. Циљ је, дакле, укидање разлика како би све постало подједнако реално и нереално, банално и луцидно, аутентично и еклектично.

Зашто се непрестано потенцира жеља за присуством препознатљивог које би било кадро да поднесе различите експерименте у области формалног обликовања, вертикалних и хоризонталних ритмичко-мелодијских компоненти; у областима звучне боје или у комбиновању тј. супростављању са непрепознатљивим? У трагању за аутентичним музичким изразом, тотална иновација, синхроно исказана на скоро свим плановима, доносила је резултат који се увек додиривао са звучанима познатих композиција. Удаљавање свих параметара изван традиционалних оквира није успевало да покаже од

чега се заправо експеримент удаљавао. Отуда, неопходност постављања одређених параметара у овину музичке традиције; таквих који би, не угрожавајући почетни циљ експеримента, могли да омогуће експресивност оним одступањима која покушавају да експеримент потврде. У опери *Ко је убио принцезу Монд*, одлучила сам се за постојање препознатљивог на плану традиционалне глобалне форме, присуства карактеристичних тематских материјала у функцији лајтмотива (али без оживљавања постулата музичке драме већ, много више, фирентинске камерате). Иновација се успоставља на плану садејства оригиналне музике и музике прошлости испољеној у форми „лажних“ цитата, као и на плану структурисања макро форме на начин који је карактеристичан за популарну музику.

Посезање за музиком прошлости, свакако, упућује на постмодернистичку стилску оријентацију као на значајну карактеристику овог стила. Међутим, овакво стилско одређење није најпрецизније, јер се постмодернизам, у релацији са музиком, дефинише на различите начине. Руководећи се појмовним класификацијама Џонатана Крејмера (Jonathan Kramer),<sup>112</sup> рестаурирање музике прошлости најадекватније би се означило појмом „пре-модернизам“; априорно одбацивање свега што карактерише модернизам - појмом „анти-модернизам“; а деловање оба аспекта, наизменично или истовремено - „пост-модернизмом“. Ова класификација сугерише да можда није ни потребно да одређујемо поједине композиторе, или поједина дела, као чисто постмодернистичка или модернистичка.<sup>113</sup> Пошто је у опери *Ко је убио принцезу Монд* спроведена рестаурација поједних музичких елемената и форме музике прошлости, сматрамо да би појам „пре-модернизам“ најадекватније описао њену стилску припадност.

---

<sup>112</sup> Џонатан Крејмер истиче: „Међу музичарима као и међу критичарима и практичарима (архитектуре, литературе, теорије и социјалног критицизма) постоји мали договор шта ова реч представља. Проблем дефиниције постаје нарочито присутан када разумемо постмодернизам, не као искрено одбацивање, нити као једноставан продужетак модернизма, већ као деловање оба аспекта.“ Крејмер даље сугерише да постоје две врсте постмодернизма: неоконзервативни (или антимодернистички) и даје као пример Џорџа Рохберга (George Rochberg), и радикални постмодернизам који Крејмер идентификује у музици Џона Зорна (John Zorn). Први упућује на одбацивање модернизма и реанимацију прошлих музичких елемената и форми, док други избегава органску повезаност елемената стилског плурализма. Jonathan D. Kramer, „Beyond Unity: Toward and Understanding of Musical Postmodernism“, *Concert Music, Rock and Jazz since 1945*, ed. Elizabeth Marvin and Richard Hermann, Rochester: University of Rochester, 1995, стр. 21.

<sup>113</sup> У стваралаштву композитора Лучијана Беривоа (Luciano Berio) често делују сви побројани аспекти постмодернизма.

У току компоновања опере настојала сам да у потпуности реализујем моју визију о стварању једног оперског дела. Једини компромис који је учињен односи се на техничку захтевност партитуре. У жељи да се ово музичко-сценско дело у будућности нађе на репертоару неке оперске куће, а имајући у виду спретности и спремност оперских ансамбала у извођењу савремених партитура, водила сам рачуна да технички захтеви партитуре не буду превелики. Тако, приликом одабира тематског материјала за оперу *Ко је убио принцезу Монт*, уместо виртуозности, која је била врло изражена у мојим досадашњим композицијама, одабрала сам карактеристичне и поједностављене тематске садржаје подложне асимилацији са различитим звучностима из прошлости, тј. интерполирању у различите музичке стилове. Ово се нарочито односи на тематски материјал вокалних деоница. Посебну пажњу посветила сам интонацији, лакоћи меморисања вокалних деоница и усаглашавања са инструменталним ансамблом. Спорадична виртуозност користи се само онда када је број учесника мали и када њихова вертикална синхронизација није у првом плану. Сложеност фактуре остварена је садејством хоризонталних дешавања, док су појединачни, линеарани музички садржаји, како у инструменталним, тако и у вокалним деоницама – веома поједностављени.

Као и у мојим ранијим композицијама, и у опери *Ко је убио принцезу Монт*, присутно је специфично стваралачко стање исказано кроз жељу за непрестаним забављањем и игром. При томе, овде се не ради о „забави“ и „игри“ која је испровоцирана пуким естетским хедонизмом, оним који Теодор Адорно (Theodor Adorno) одбацује када тврди да се уметност, у друштву у коме више нема своје место, и у коме се омета свака њена реакција, цепа у „унапред постављени, ужљебљени културни посед“<sup>114</sup> и стицање задовољства које добија купац, а која најчешће имају врло мало везе са уметничким предметом. „Забави“ и „игра“ у опери *Ко је убио принцезу Монт* проистекли су из намере да се што верније прикажу психолошки профили протагониста драме у њиховим апсурдним трагањима за властитим идентитетом и немоћи да се превазиђе опседнутост нарцисоидном имагинацијом.

---

<sup>114</sup> Теодор Адорно, *Естетичка теорија*, Нолит, 1979.



#### 4. ОПЕРА „КО ЈЕ УБИО ПРИНЦЕЗУ МОНД“ НА СЦЕНИ БИТЕФ ТЕАТРА

Музичко-сценско дело *Ко је убио принцезу Монд* за шест вокалних солиста, гудачки оркестар, кларинет, удараљке, клавир, електронику и видео изведено је у концертном облику са елементима инсценације, 9. јуна 2012, у београдском Битеф Театру. Том приликом, Музичка редакција РТС реализовала је снимак у режији Слободана Симојловића. Трајање извођења је око 66 минута.<sup>115</sup>

*Либрето:* Владимир Косић

*Препев и адаптација либрета:* Жељко Мијановић

*Диригент:* Премил Петровић

*Режија и сцена:* Владимир Лазић

*Костими:* Јелена Загорчић

*Body painting:* Ивана Ранисављевић

*Видео:* Владимир Косић

*Дизајн звука:* Ђорђе Петровић

*Улоге:*

Мориан: Ана Радовановић, мецосопран

Ева (Морианова мајка): Марија Митић Васић, сопран/Јелена Банковић, сопран/  
Маја Мијатовић, мецосопран

Балтазар (Морианов отац): Михаило Шљивић, бас

Лудвиго: Љубомир Поповић, тенор

---

<sup>115</sup>Аудио снимак, који прилажем уз партитуру, траје 61 минут. Трајање видео и аудио снимка разликује се, јер аудио снимак не садржи нумере које су убачене између сцена приликом делимичне инсценације дела, а у функцији су промене мизансцена и приказивања видео инсерта (између друге и треће сцене), или приказивања временске елипсе (између чинова). Електронског су садржаја, нису обухваћене партитуром, а њихова употреба у потпуности је резултат режисеровог креативног поступка.

Алфа: Весна Паштровић, глумица

Омега: Душан Каличанин, глумац

*Инструментални ансамбл:*

Гудачи Св. Ђорђа

Солисти Ансамбла за нову музику *Градилиште* - Неда Хофман, клавир, Вељко Кленковски, кларинет, Иван Марјановић, ударалке, Иван Стаменковић, бас-кларинет (к.г.)

*Клавирска сарадња:* Милош Вељковић

*Извршни продуцент:* Југоконцерт

*Копродуцент:* Битеф Театар

*Извођење опере финансијски су подржали:*

СОКОЈ – Организација музичких аутора Србије

Министарство културе, информисања и информационог друштва Републике Србије

Града Београд – Секретаријат за културу

*Захваљујемо се:*

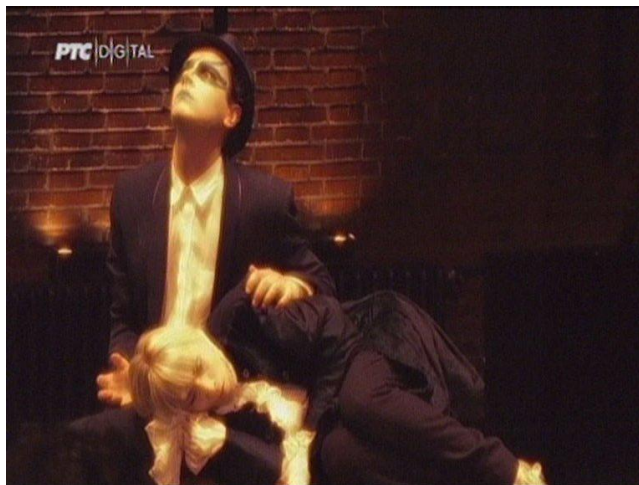
Народном позоришту у Београду

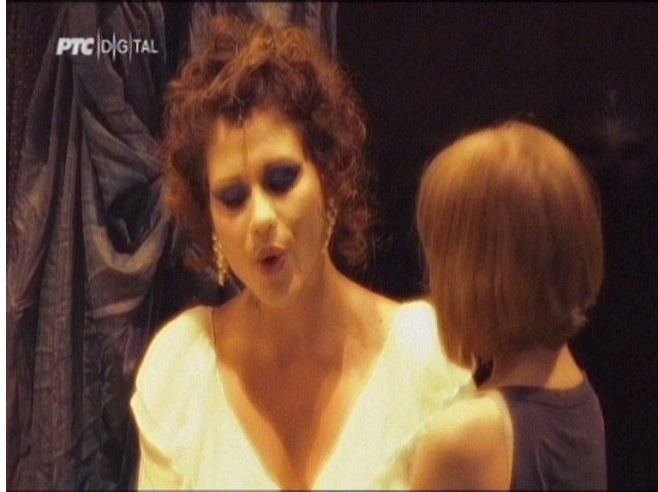
Модној кући МОНА

Факултету музичке уметности у Београду

Удружењу композитора Србије

Музичкој редакцији РТС





# **КО ЈЕ УБИО ПРИНЦЕЗУ МОНД**

(либрето)

Лица:

**МОРИАН**

**ЕВА** (Морианова мајка)

**БАЛТАЗАР** (Морианов отац)

**ЛУДВИГО**

**I ЧИН**

**Сцена I – ПОВРАТАК**

**БАЛТАЗАР**

Моја баронесо, зар нећеш  
да поздравиш свог годинама  
одсутнога мужа?

**ЕВА**

Neil, amour! Neil amour! Neil, amour!  
Довољно дуго те није било  
да сам умало заборавила  
да поздрављам.

**БАЛТАЗАР**

Од данас довољно биће  
да руку своју  
у овај сандук завучеш  
и твоје мисли постаће стварност.

**ЕВА**

Отишао си да донесеш извор бесмртности,  
а светлуцаве дрангулије донео си тек.

**БАЛТАЗАР**

Богатство!

**ЕВА**

Дрангулије!

БАЛТАЗАР  
На дну узбурканог мора  
тражио сам еликсир...

ЕВА  
Тражио си еликсир!

БАЛТАЗАР  
Угао модрога архипелага,  
благих таласа, острва, цветних обала,  
чаробна панорама у даљини...  
Земаљски рај човечанства!

ЕВА  
Тражио си еликсир!

БАЛТАЗАР  
У планинама окованим ледом,  
на мрклом друму,  
сам у бесконачној ноћи...

ЕВА  
Тражио си еликсир!

БАЛТАЗАР  
Човек мора да умре  
да би бесмртан био.

ЕВА  
Да ли бесмртан био?

БАЛТАЗАР  
Човек мора да умре!

ЕВА  
Ја нисам човек.  
Ја сам жена, жена, жена!

БАЛТАЗАР  
А ја сам био човек,  
вечити путник у потрази за немогућим.  
Сада ми остаје само  
да своју прву спокојну ноћ загрлим.  
Сад смрт ме зове и тамо сад одлазим.

Збогом, моја баронесо, збогом!

ЕВА

Heil, amour! Heil, amour! Heil, amour!

БАЛТАЗАР

Збогом, моја баронесо!

ЕВА

Heil, amour! Heil amour! Heil, amour!

БАЛТАЗАР

Моја баронесо, збогом, збогом...

ЕВА

Heil, amour! Heil amour! Heil, amour!

### **Сцена II – БАЛТАЗАРЕВА СМРТ**

БАЛТАЗАР

Mazak hali kum matba fazam,  
Kun kunka jali bi lu kila bunkum...  
Heba haba he hoka la kupua...  
Ovatagu sijam salabim...

### **Сцена III – „ДЕКОРАТЕР ВАШИХ СНОВА“**

ЛУДВИГО

Иако из друштва  
обичних опсенара  
долазим,  
у свету илузије  
ја песник сам истински –  
декоратер ваших снова!  
Кад бића и ствари из маште  
део су игре, речи и звука –  
то поезијом зове.  
А кад бића и ствари из маште  
наши укућани постану,  
онда се то зове – сан.  
Ја истински сам песник,  
декоратер ваших снова!

## Сцена IV – ЕВИНА ТУЖБАЛИЦА

ЕВА

Жалићу и плавим сузама  
за тобом плакаћу  
мој пријатељу дугоодсутни.  
Живот наш засушни  
бесплодан ипак није био.  
Ту је сад неко  
ко моју љубав има.  
Ту је син моје љубави  
који моју љубав има.  
Ту је уплакано дете  
које моју љубав има.  
Ту је Велики Паж  
који моју љубав има.

## II ЧИН

## Сцена V – „НЕПРЕКИНУТИ ТРЕНУТАК ЗАБАВЕ“

МОРИАН

Након година и година  
отац се вратио с Истока,  
бродом или већ како,  
тек с њим је дошло  
и небројено благо,  
а онда је умро отац мој.

Од умирања очевог  
обазриво ме склонише у страну  
тако да о том дану  
и о данима иза  
и данас знам тако мало  
и непоуздано,  
тек оно што разабрах  
кроз шапутање разуздано  
Лудвига и моје мајке.

Моје мајке која се од тада  
на своје има не одазива,  
моје мајке која је постала  
принцеца Монд.



ЕВА

Сви сатови у кући су заустављени.

МОРИАН

Двадесет година сам растао.  
Двадесет година није било јуче  
и није било сутра.  
Двадесет година  
све је био само један једини  
непрекинути тренутак забаве.

Маске, раскош, игра, страст  
и неутажива жеља...  
Жеља која трчи сама за собом,  
јабука из Содоме –  
тек да је руком такнеш, а она  
у пепео и прах се претвара.

ЕВА

Сви сатови у кући су заустављени.

МОРИАН

То је био први део  
Лудвига тог опсенара  
који је решио да нас спаси  
од бола и од пада.  
Он је то сматрао  
за нов угао гледања  
Die neuzeitlich Siht!  
Почетак гласи:  
Прошлост долази из Будућности  
у вечноме Сада!

ЕВА

Сви сатови у кући су заустављени.

МОРИАН

Принцеза Монд, моја мама,  
и њен омиљени Лудвиг  
укинули су и саму смрт  
у недостатку времена.

ЕВА

Сви сатови у кући су заустављени.

МОРИАН  
Двадесет година  
ова кућа  
била је машина  
за производњу  
вештачких рајева.

Сада долази промена,  
јер на крају крајева,  
изгледа да се машина  
малчице покварила.

Нек спадну маске  
сада са лица  
успомене  
на мога оца!

ЕВА  
Сви сатови у кући су заустављени.

## Сцена VI – ПОБУНА

ЛУДВИГО  
О, Велики Пажу,  
зашто не носиш  
маску?

МОРИАН  
О, Велики Декоратеру,  
не носим маску  
вероватно зато  
да ти би ми дошао и рекао:  
О, Велики Пажу,  
зашто не носиш маску?

ЛУДВИГО  
Ова лопта, о Велики Пажу, представља свет Принцезе Монд иако је она заправо само део тог бесконачног света. Тај свет шири се ка бесконачности и тако нестаје горе под мрачним сводовима неба. Само случајан сусрет може да се деси под овим маскама. Шта ће нам небески свод кад сводови ове куће крију више тајни него звезде које по сву ноћ сијају да би зора, у јутарњем руменилу, скинула огртач и отресла звездану прашину са себе? И онда се видело да сву ноћ су, Велики Пажу, можда некога злостављали и понижавали, и он

јутром плаче. Тог тугом згрченог лица низ које падају сузе као јутарња роса низ цвет, у свету Принцезе Монд, нема. Јер ту је маска! Зато, молим те, стави маску на лице па ћеш од мене добити поклон!

ЕВА

О, Велики Пажу,  
зашто не носиш маску?

МОРИАН

Зато што сам  
без маске лепши.

ЕВА

То је кршење забране.

МОРИАН

Кључ од очевог сандука желим!

ЕВА

Зашто желиш оно  
што другима  
страх од казне  
строга не дозвољава?

МОРИАН

Зашто?

ЕВА

Проклетство!

МОРИАН

О каквом проклетству је реч?

ЕВА

Твој отац бацио је клетву  
на свакога који ковчег његов отвори.

МОРИАН

А како гласи клетва?

ЕВА

Ко се на такав чин усуди,  
мајка ће му умрети.

МОРИАН  
Моја мајка ће умрети  
и ако ковчег тај  
никад не отворим.

ЕВА  
Доста! Кршење забрана  
принцеца Монд строго  
кажњава.

### Сцена VII – ПОХВАЛА МОРИАНУ

МОРИАН  
То си ти?  
То си ти.  
То си ти, Мориане!  
Са тим очима  
упоредити није могуће  
ни песму славуја  
из Алкинијевог врта.  
О тим уснама  
ни Орфеј не би могао  
да запева  
да му се језик не спута.  
Omnis sexus et aetas!  
Сви народи да му се диве,  
све земље,  
и сва времена,  
и опет довољно речи нема  
које би требало изговорити  
о Мориану!

### СЦЕНА VIII – ХИПНОЗА

ЛУДВИГО  
Пет, четири, три, два, један...  
Кад кажем „затвори очи“,  
Велики Паж биће на дну  
бунара чији зидови  
одјекују гласовима лудила.  
Затвори очи!

МОРИАН

Ужасне птице! Беба плаче!  
То сам ја још нерођен.  
Блато певааааа!  
Волиш љубавника  
и то виде очи твоје мајке.

Сву кривицу спушта на игралиште,  
све звезде хладним сунцокретом дира.

Погледај га! У средњем оку живи.  
Иза дуге у вечност свира!  
Пссссст...  
Дам-дамдам-дам...  
Дам-дамдам-дам...

Живот долази уз помпу и таламбасе!  
Све моје визије сада су слепе.

### Сцена IX – БАЛАДА

МОРИАН

Принцеза Месец,  
најлепша је она.  
Обожавам је  
али она воли Мориана.

Принцеза Месец,  
најтужнија је она.  
Волео сам је  
и она више не воли Мориана.

### Сцена X – LA DANSE MACABRE

МОРИАН

Нисам могао да издржим  
ту сталну и интензивну бојазан  
да ће она оскрнавити предмет  
мојих снова којих  
више није ни било.  
Из ноћи у ноћ,  
будан, слушао сам  
њен разблудни смех.

Принцеза Монд била је  
грех пун страсти  
и мислити о томе  
за мене значило је  
нервозу и страх.  
Ја сам њу изгубио  
и сад је прах.  
Ја сам је изгубио  
као једну те исту особу,  
моју мајку  
према којој бих могао  
осећати једну те исту  
емоцију привржености,  
симпатије или већ чега.

И сад та особа,  
према којој  
не осећам ништа,  
гмиже, и пузи, и просипа  
одвратни отров  
између мене и њега,  
Мориана.

ЕВА  
То ниси ти тамо,  
то је твој одраз само,  
огледало!

МОРИАН  
Али и Мориан је ту,  
у огледалу!

К р а ј

## ЛИТЕРАТУРА

Salvatore Sciarrino, „Luci Mie traditrici“, BMG RICORDI, 1998.

Ligeti, „Le Grand Macabre“, ревидирано издање (1996), SCHOTT, 2003.

Richard Steinitz, „György Ligeti. Music of the Imagination“, London: Faber and Faber, 2003.

Michael Searby, „Ligeti's *Le Grand Macabre*: How he solved the problem of writing a modernist opera“, Tempo, 66, Cambridge University Press, 2012.

Stefan Jarociński, „Debussy, impressionnisme et symbolisme“, Éditions du Seuil, 1970, Paris.

Гордан Драговића, „О естетици оперске режије. Инсценација опере. Истраживање о музичком позоришту“, Зборник текстова *Опера од обреда до уметничке форме*, ФМУ, Београд, 2001.

John Croft, „Fields of Rubble: On the Poetics of Music after the Postmodern“, *The Modernist Legacy*, ed. Bjorn Heile, Farnham: Ashgate, 2009.

György Ligeti, „О настанку опере *Le Grand Macabre*“, Музички талас, 1-3, 1999.

György Ligeti, текст за компакт диск *Le Grand Macabre* (Sony S2K 62312, 1999).

György Ligeti, „Ligeti in Conversation“, London: Eulenburg, 1983.

Peter Edwards, „Tradition and the Endless Now“, Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Oslo, 2012.

Драгана Стојановић Новичић, „Сексуални аспекти опере *Le Grand Macabre* Ђерђа Лигетија“, Зборник текстова *Опера од обреда до уметничке форме*, ФМУ Београд, 2001.

Marina Lobanova, „György Ligeti: Style, Ideas, Poetics“, Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2002.

Walter Benjamin, „Theses on the Philosophy of History“, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, New York: Schocken Books, 2007.

Лигети, *Разговор са самим собом*, Трећи програм Радио Београда, 62, 1984.

Philip Clark, „Mauricio Kagel, Theatre of War“, *Wire*, октобар 2011.

Zachàr Laskewicz, „The New Music-Theatre of Mauricio Kagel“, Contemporary music research project, 1992.

Björn Heile, „The music of Mauricio Kagel“, Aldershot: Ashgate, 2006.

Teodor Adorno, „Естетичка теорија“, Нолит, 1979.

Душан Сковран, Властимир Перичић, „Наука о музичким облицима“, Универзитет уметности, Београд, 1991.

Christopher Fisher-Lochhead, „Mauricio Kagel's *Staatstheater*“

Boulez: „Son et verbe“, R.A.

Peter F. Stacey: „Boulez and the Modern Concept“, Scholar Press, 1987.

Jonathan D. Kramer, „Beyond Unity: Toward and Understanding of Musical Postmodernism“, *Concert Music, Rock and Jazz since 1945*, ed. Elizabeth Marvin and Richard Hermann, Rochester: University of Rochester, 1995.