

Музички МТ Талас

● К-ПОП У СРБИЈИ

● ОБРЕДНО И НОКТУРАЛНО У МУЗИЦИ ЛУДМИЛЕ ФРАЈТ

● ОПЕРА ПОВРАТАК ОДИСЕЈА У ДОМОВИНУ



НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ
У БЕОГРАДУ
Зграда на Тргу Републике
Евечерња претстава
У суботу, 29 новембра 1947 године
(ПРВИ ПУТ)
Охридска легенда

Балет у 4 чина
Музика од Стевана Христића. Либрето по народним мотивима
Диригент Стеван Христић
Режија и кореографија Маргарите Фроман, к. г. — Увежбала Аница Прелић

Л И Ц А

И Ч И Н	Паула Сеалишек
Билана	Миловој Ивановић, ча. опере
Њева отац	Јелена Николић-Бурза, ча. оп.
Марко, момак у служби код Биланиног оца	Дамитрије Паралић
Младожена	Зоран Николић
Отац младожене	Ник. Семеленко, ча. опере
Мајка младожене	Јелска Вајс
	Сима Лакетић
	Светозар Лебедев
	Властислава Алексић, Перлић, Чо...

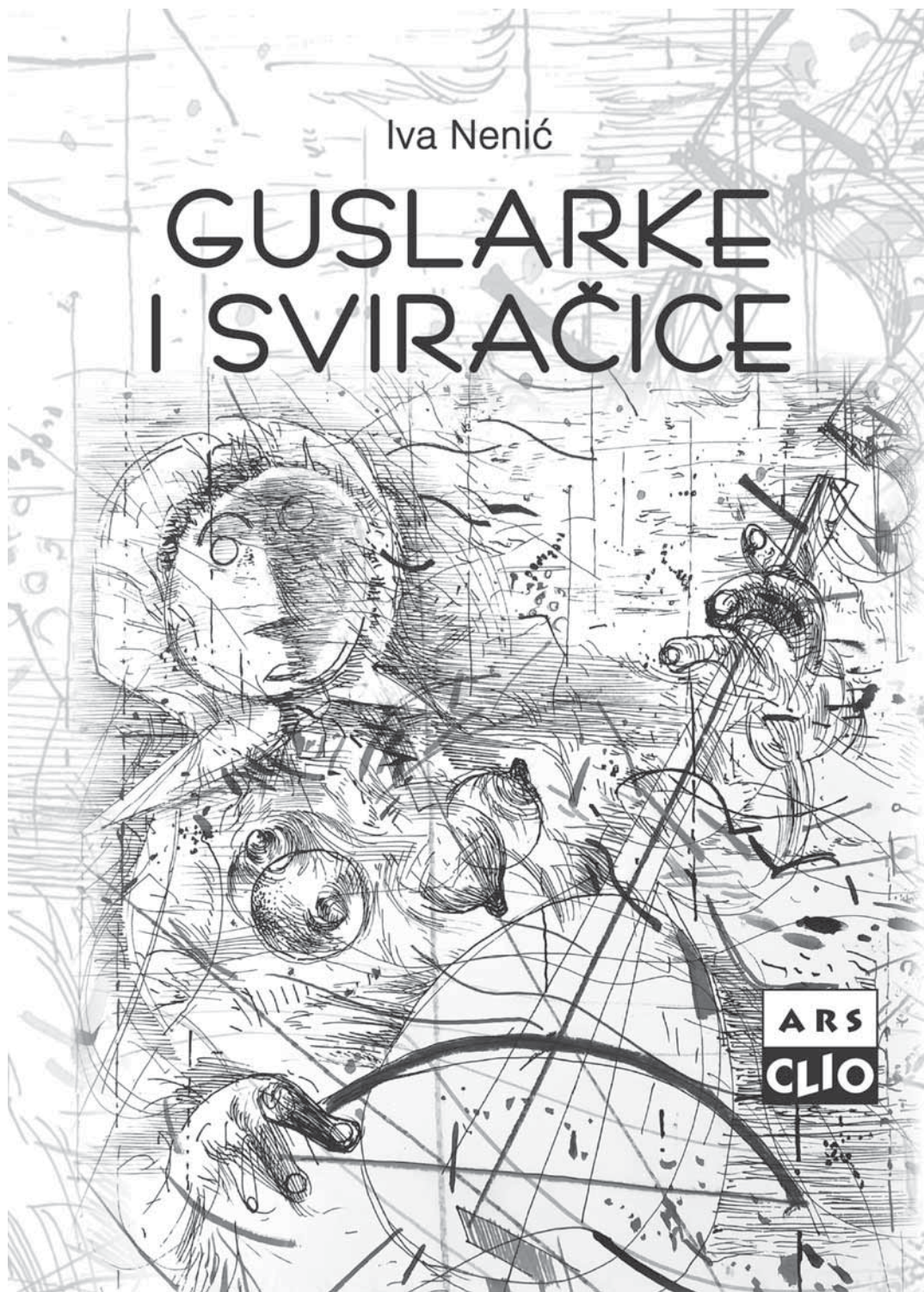
Ш Ч И Н

Сугатан	Ник. Семеленко, ча. опере
Билана	Паула Сеалишек
Румунка	Тамара Подолска
Бугарка	Бојана Перлић
Млада Грциња	Татјана Алексић
Млада Грк	Димитрије Паралић
Марко	Зоран Николић, ча. драме
Главни свух	Никола Јовановић, Јовановић, Црљаска, Стефановић, Вајс, Анђелковић, Чо...
Одласке	Радивоје Ракић, Вељко...

СОЦИЈАЛИСТИЧКИ РЕАЛИЗАМ, ПЕТАР ЧАЈКОВСКИ И СТЕВАН ХРИСТИЋ

Iva Nenić

GUSLARKE I SVIRAČICE



ARS
CLIO



Izdavačko preduzeće CLIO, Gospodar Jovanova 63, 11 000 Beograd, Srbija
tel: 011 3035 696, 3288 471, fax: 011 2624 334, info@clio.rs, www.clio.rs



Год. 24. бр. 47/2018.

UDK 78:781(05)

Број у регистру: 632-120494-03

ISSN 0354-9313

muzickitalas@clio.rs

Издавачи

Издавачко предузеће

CLIO

Господар Јованова 63, Београд
www.clio.rs

ФИЛУМ

Филолошко-уметнички факултет
Јована Цвијића 66, Крагујевац
www.filum.kg.ac.rs

За издаваче

Зоран Хамовић

Радомир Томић

*

Главни уредник

Др Бранка Радовић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

*

Редакција

Др Снежана Николајевић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Др Мелита Милин

Музиколошки институт САНУ, Београд

Др Марија Ђирић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Др Ивана Медић

Музиколошки институт САНУ

Др Ива Ненић

Факултет музичке уметности, Београд

МА Христина Медић

Клио

*

Уређивачки савет

Др Здравко Блажековић (САД)

Др Сања Грујић (САД)

Др Јелена Новак (Холандија)

*

Дизајн корица

Милена Лакићевић

*

Лектура и коректура

Владимир Ранчић

*

Енглески превод

Ивана Медић

*

Технички уредник

Дејан Тасић

*

Штампа

Инстант систем, Београд

Часопис излази једанпут годишње

На насловној страни

Охридска лејенда

у Народном позоришту 1947.

САДРЖАЈ

Contents

◆ МУЗИКА И ДРУГЕ УМЕТНОСТИ

Надежда Мосусова: СОЦИЈАЛИСТИЧКИ РЕАЛИЗАМ,
ПЕТАР ЧАЈКОВСКИ И
СТЕВАН ХРИСТИЋ:
СПАСАВАЊЕ ЛЕПОТИЦЕ 2
Поводом 70 година *Охридске лејенде*
Маргарите Фроман

◆ MUSIC AND OTHER ARTS

Nadežda Mosusova: SOCIALIST REALISM,
PYOTR TSCHAIKOVSKY
AND STEVAN HRISTIĆ:
RESCUING THE BEAUTY 9
On occasion of seveventieth anniversary
of Margarita Froman
(Abstract)

◆ Плакат за прво извођење *Охридске лејенде* у Београду 11
Poster for the first performance of the *Legend of Ohrid* in Belgrade

◆ ПУТЕВИ РАЗВОЈА СРПСКЕ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ

Слободан Варсакковић: ОБРЕДНО И НОКТУРАЛНО
У МУЗИЦИ ЛУДМИЛЕ ФРАЈТ 12

◆ COURSES IN DEVELOPMENT OF SERBIAN MUSIC CULTURE

Slobodan Varsaković: RITUAL AND NOCTURNAL
ELEMENTS IN
LUDMILA FRAJT'S MUSIC 38
(Abstract)

◆ Сцена с првог извођења *Охридске лејенде* у Београду 39
Scene from the first performance of the *Legend of Ohrid* in Belgrade

Часопис се налази на листи RILM-а – музичких публикација са апстрактном и
пуним текстом чланака.



Vol. 24, No. 47/2018.
UDC 78:781(05)
No. in registry: 632-120494-03
ISSN 0354-9313
muzickitalas@clio.rs

Publishers

CLIO

Belgrade, Gospodar Jovanova 63, Serbia
www.clio.rs

ФИЛУМ

Faculty of Philology and Arts
Kragujevac, Jovana Cvijića bb, Serbia
www.filum.kg.ac.rs

Executives

Zoran Hamović
Radomir Tomić

*

Editor in Chief

Branka Radović Ph. D., Faculty of
Philology and Arts, Kragujevac

*

Editorial Board

Snežana Nikolajević Ph.D.

Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Melita Milin Ph.D.

Institut of Musicology SASA, Belgrade

Marija Ćirić Ph.D.

Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Ivana Medić Ph.D.

Institut of Musicology SASA, Belgrade

Iva Nenić, Ph.D.

Faculty of Music, Belgrade

Hristina Medić, MA

Clio

*

Editorial Council

Zdravko Blažeković Ph.D. (USA)

Sanja Grujić Ph.D. (USA)

Jelena Novak, Ph.D. (Netherlands)

*

Cover Design

Milena Lakićević

*

Copy Editor and Proofreader

Vladimir Rančić

*

Prepress

Dejan Tasić

*

English translation

Ivana Medić

*

Printed by

Instant system, Beograd

The Musical Wave is published yearly

Cover Page

The Legend of Ohrid in National theatre in
Belgrade, 1947.

САДРЖАЈ

Contents

◆ НА ТРАГУ ЕТНОЗВУКА И ПЛЕСА

Виолетта Јокић : КАКО МЛАДИ ИЗРАЖАВАЈУ АФИНИТЕТ ПРЕМА
ОДРЕЂЕНОЈ ВРСТИ МУЗИКЕ КРОЗ ПЛЕС 40

◆ TRACING THE ETHNOSOUND AND DANCE

Violeta Jokić : WHO THE YOUNG EXPRESSED
THE AFFINITY FOR A CERTAIN
KIND OF MUSIC THROUGH THE DANCE 52
(Abstract)

◆ Сцена с првог извођења *Охридске лејенге* у Београду 53
Scene from the first performance of *Legend of Ohrid* in Belgrade

◆ ОГЛЕДИ О ОПЕРИ

Бранка Радовић : ОПЕРА ПОВРАТАК ОДИСЕЈА У
ОТАЏБИНУ КЛАУДИЈА МОНТЕВЕРДИЈА 54

◆ ESSAYS ON OPERA

Branka Radović : OPERA RITORNO D'ULISSE IN PATRIA
OF CLAUDIO MONTEVERDI 68
(Abstract)


◆ Сцена с првог извођења *Охридске лејенге* у Београду 69
Scene from the first performance of the *Legend of Ohrid* in Belgrade

◆ ИНДЕКС ИМЕНА 70
INDEX OF NAMES

◆ РЕЦЕНЗЕНТИ У ОВОМ БРОЈУ 72
REVIEWERS IN THIS ISSUE

◆ ЧАСОПИС ЈЕ У ЦЕЛИНИ ДОСТУПАН НА
THE JOURNAL IS INDEXED IN
www.filun.kg.ac.rs

The Journal is on the List of musical journals included in RILM Abstracts of Musical
Literature with Full Texts.



Феномен музике у суштини није ништа друго
него феномен спекулације помоћу звука и
времена.

Игор Стравински

цима, како ови на духовном или културном плану ништа немају. Стејт департамент на челу с председником Ајзенхауером нашао се увређен и 1954. године одвојио позамашна средства да се гостовањима у СССР-у и земљама источног блока, рачунајући и Далеки исток, прикажу америчка играчка и музичка достигнућа („dance, theater, music”). На пут је децембра 1954. кренула Гершвинова опера *Порџи и Бес*, нешто касније трупа Марте Грејам (Prevots, 1998: 11–20).

Пре тога, у неку врсту уметничке утакмице на међународном нивоу доспео је и Стеван Христић. Приликом београдског гостовања у Единбургу 1951. године, с балетима Христића (*видејши йлакаш на сџр*. 8), Барановића и Лотке, *Охридска лејенда* је побудила велику пажњу.¹ Балет из „Титове земље“ – како је названа била Југославија у једном чланку (због тога смо изгледа на Западу и били примљени – ништа без тада хладноратовске и ванблоковске политике!), за фестивалске новинаре представљао је својеврсну егзотику. О предратном београдском балетском ансамблу Британци нису имали појма (као што немају ни данас), исто тако ништа нису знали ни о српским композиторима, нити о било каквим дешавањима на југословенском културном плану, између два светска рата.

Балети Чајковског и Христића нису случајно стављени у овом контексту заједно. Кад су се средили утисци после Фестивала у Единбургу, написао је један од тамошњих приказивача да је Христићев балет по свом трајању раван *Усјаваној лејојшци*.² Трајање односно дужина неког сценског дела (или било које музичке композиције), у овом случају балетске представе, свакако није мерило за њен квалитет, али је тврдња писца садржала две поруке, невидљиву и видљиву. Аутор је овим конфронтирањем изрекао у ствари мисао (можда му то и није била намера) да је *Охридска лејенда* велики балет, што представља чињеницу.

Поређење анонимног хроничара (као некаква прва асоцијација) дошло је стога што је балет Чајковског у Британији био у то време добро познат. *Усјавана лејојшци* је отворила прву послератну балетску сезону у Ковент Гардену 1946. године. Била је приказана и пре рата захваљујући удружењу тј. трупи Камарго, која је помоћу нотација Николаја Сергејева, некадашњег солисте Маријинског театра и његове супруге Марије Поплавске, такође солисткиње поменутог позоришта, извела балете Чајковског крајем тридесетих у Лондону. Друга је порука, у продужетку приказивачевог текста имплицитно упућена британским композиторима, да је крајње време за стварање целовечерњих балета у Енглеској.

У Единбургу су се током Међународног фестивала музике и драме, који је прослављао своју пету годишњицу, сусрели Краљевски балет из Лондона и балет Народног позоришта из Београда. Да су се сучелили деценију раније, утакмица би била изузетно занимљива. Београдски балет у пуној снази, са сва три балета Чајковског на репертоару, захваљујући београдској уметничкој



Сцена с првог извођења *Охридске лејенде* 29. новембра 1947. у Београду (из Христићеве заоставштине у Музиколошком институту САНУ)

¹ Иностранство је први пут видело *Лејенду* (у кореографији Млакаревих) приликом гостовања балета из Љубљане у Клагенфурту (Аустрија) 1949. године.

² Anonym. Yugoslav ballet in Edinburgh, *The Ballet*, London, November 1951, Vol. II, No 10, 48.

руској емиграцији и острвљани који тек освајају балетску класику, уз помоћ таквих сличних Руса-избеглица. Године 1951. ситуација је била сасвим друкчија. Моћан енглески ансамбл с *Лабудовим језером* на програму³ и скромна трупа из Београда били су неравноправни учесници.

Легенда је, међутим, у Британији освојила пажњу (неочекивану и за сам њен ентузијастички ансамбл)⁴ и запослила фестивалске критичаре да о њој пишу. Било им је одмах јасно да је Христић свој балет конструисао по руском моделу, било то *Лабудово језеро* или сама *Усјавана лејојшица*. Енглези је виде први пут у продукцији Дјагиљева 1921. Београд се играчки тек тада консолидује, да би остварио на престоничкој сцени *Лејојшицу* Чајковског у пуном сјају 1927. године. Пре тога, премијерно изведено *Лабудово језеро* 1925. доживљава своју стоту представу 1941. у Београду.

У СССР-у се двадесетих година преостали чувари класичне игре боре за опстанак „дворске“ уметности, нарочито Фјодор Лопухов, нови шеф балета бившег Маријинског театра, са жељом да створи „совјетски“ балет. *Лејојшица* се обнавља 1922. године у Петрограду – треба парирати Дјагиљеву! Али, балет Чајковског се није могао похвалити успехом, са изгладнелим и прозеблним балеринама, на челу с Таисијом Тројановском – Аурором.

Због великог одлива балетских уметника у иностранство, совјетска власт се труди да врати у земљу велике звезде царског балета, па да привуче и самог Дјагиљева, затим Фокина, чији се *Павиљон Армије* Николаја Черепњина обнавља у СССР-у 1923. године и издаје монографија посвећена Фокиновом делу, из пера Ивана Иванова. Чине се напори да се придобије Николај Сергејев, који је своје нотације класичних балета ставио на располагање Енглезима. Совјетски позиви избеглим руским уметницима нису наишли на одговор. Нису се дали приволети ни други за повратак у сада сасвим измењену Русију.

Епоха војног комунизма и нове економске политике у СССР-у није била погодна за развој елитистичких уметности у које је, по мишљењу нове власти, спадао балет, понајмање приказивање двора „Краља Сунца“ у *Усјаваној лејојшици*. „Модернизацију“ *Лејојшице* у смеру револуционарног сјжеа требало је да спроведе „новокомпоновани“ књижевник Николај Виноградов из Монументалног позоришта, иначе директор театра Црвене армије, аутор „грандиозног“ спектакла *Сврјаване самодржавља*, у Петрограду, од 12. марта 1919. године. Ионако је то било доба прекрајања садржаја опера 19. века, домаћих и страних за совјетску сцену, па се нико не би изненадио на појаву дела Чајковског у комунистичком руху. Идеја *Сунчане комуне* на балетску музику руског мајстора, имала је своје петроградске претходнике и у футуристичкој опери *Победа над сунцем* Матјушина/Кручониха из 1913. (обновљене 1920. у Витебску, са сценографијом Казимира Маљевича) и уличних „блукбастера“ као што је био *Ка свейској комуни* из 1920, у коме је учешће 4.000 људи каналисало десетак редитеља, на челу с Николајем Јевреиновим.

Инкриминисани Виноградов је 1924. године био ангажован да „преуреди“ за извођење садржаја опера *Хујеноши*, *Пророк* (Мајербер) и *Ријенци* (Вагнер), такође сценарио *Лејојшице* Чајковског. Давши се на посао, померио је Пролог балета пет векова уназад, да би приказао устанак пролетаријата у неком средњовековном граду, где мајстори-уметници постављају статуу Револуције на градски трг. Изненађује их нападом војвода с витезовима. Заробљавају главног мајстора и ланцима га везују за скулптуру. Беспомоћном вођи занатлија прилази астролог који му предочава блиставу будућност која очекује човечанство. Даље, у првом чину вођа кида ланце. Пред њим се указује пурпурна зора (Аурора) светске револуције. Аурора позива вођу у непознату земљу где астролог приказује Сунчану комуни којој хрле сви народи. С појавом војводе и витезова захуктава се борба за комуни. У другом чину астролог показује победничком вођи пут до комуне и саме Ауроре у ковчегу, која лежи заспала у очекивању спасиоца. У трећем чину се одиграва апотеоза. Сунчана комуни је ујединила пролетере – народне масе целе земаљске кугле (Scholl, 2004: 232).

На сву срећу, ови, сасвим „озбиљни“ покушаји да се од *Усјаване лејојшице* начини пролетерски спектакл, нису уродили плодом, али су зато становници нове бољшевичке републике добили први совјетски балет (садржао је говор и певање), *Црвени вихор* Дешеева исте, 1924. године. Изведен је у бившем Маријинском театру, у Лењинграду, с наступом играчког пара Јелизавета Герт – Владимир Семјонов, у кореографији Фјодора Лопухова. Историја нам каже да балет није имао успеха, приказан је свега три пута.

На Балкану, руска балетска емиграција се интересује за локалне играчке традиције. Време је то када шеф балета Александар Фортунато креће из Београда у лето 1924. ка упознавању балканског фолклора на терену, што већ чини Маргарита Фроман с поставком Барановићевог *Лицићарској срца* у Загребу. Разлог је у Христићевом интересовању да створи балетску композицију. Подстрек нису дали само београдски Руси, Фортунато и Нина Кирсанова, већ и појава

³ Енглези већ имају звезде као што су Марго Фонтејн и Мојра Ширер. Последњу памте старе генерације по балетским филмовима *Црвене циљелице* (1948) и *Хофманове ѝриче* (1951).

⁴ Вероватно охрабрени фестивалским успехом Београђани остварују своје *Лабудово језеро* 14. децембра 1951. у кореографији Нине Кирсанове.

Барановићевог балета у Београду у кореографији исте Маргарите Фроман 1927. године. Тада се на сцени Бољшег театра у Москви појавио балет *Црвени мак* Рајнхолда Глијера, у кореографији Лашчилина и Тихомирова, с Катерином Гељцер у главној улози. Други совјетски балет је боље прошао, па је био постављан на многим совјетским сценама и после Другог светског рата, будући да је одговарао нормама нове естетичке доктрине земље радника и сељака, не зна се како.

Владимир Дешев ускоро покушава са совјетском опером. У фокусу је био устанак морнара Балтичке флоте, марта 1921. године, потпомогнут житељима Кронштата, у ствари велики народни протест против *самодржавља комунистичке њаршије*. За разлику од буне полуписмених морнара Црноморске флоте 1905. (овековечене у чувеном филму *Оклоњача Појемкин*) због поквареног меса од кога је направљен ручак на броду, кронштатски побуњеници су имали програм, чије су тачке писмено поднели бољшевичким властима. Поразила је устанике Црвена армија под командом Михаила Тухачевског (Ключник, 2009: 322–329). Овај историјски догађај (у совјетској интерпретацији, наравно) нашао се 1930. године на оперској сцени, с насловом *Лег и челик*. Изгледа да Дешев ни овај пут није имао среће, ни код надлежних, ни код публике.

И култни (нарочито на Западу) Ајзенштајнов филм *Оклоњача Појемкин* из 1925. добио је своју оперску верзију (композитор Олес Чишко), изведена 21. јула 1937. у Лењинграду и касније на другим совјетским сценама. И поред ревизије, у послератним годинама, опера је пала у заборав. Мало је било дела која су могла да издрже зуб времена, без обзира на то колико она одговарала соцреалистичкој доктрини.

Режимска појава или комунистичка уметничка идеологија манифестовала се на много начина на разним географским локацијама, у разним фазама и у разним временима. Можда се можемо задовољити кратком дефиницијом да је, у овом случају, совјетски па и југословенски соцреализам прокламована уметност која подилази владајућој класи, односно комунистичким вођама, или само једном вођи. Стаљин није изричито тражио да композитори пишу опере о њему, али је очекивао и захтевао од књижевника и филмских радника да њега као главу личност стављају у своје творевине. Ту стижемо до спреге тиранин – уметник, која се врло драстично манифестовала на совјетском музичком пољу (однос Стаљин–Прокофјев и остали, с разним одама и здравицама)⁵, исто тако ригидно и на књижевном плану (однос Стаљин–Булгаков, познати случај са драмом *Байум* последњег, у којој је главни лик млади Стаљин). И у другим комунистичким земљама које су се трудиле да не заостану за „великим братом“, био је актуелан култ личности председника државе, у духу соцреализма (Микић, 2009). И СФРЈ је имала музикалног вођу, пијанисту који се дао сликати за белим клавиром.

Многе социјалистичко-уметничке поставке су и у оно време, а поготову у данашње, изазивале праву пометњу. Јединица „Социјалистички реализам“ у Совјетској балетској енциклопедији (1981), не баца много светлости на овај проблем, нити брошура Ивана Мартинова 15 година пре тога. Сетимо се посете совјетских композитора и музиколога музичким институцијама у Београду и Југославији, почетком 1946. године. Тада је било мање говора о томе шта је реализам у социјализму, већ се више расправљало о совјетском музичком стилу: да ли такав уопште постоји?

Што се тиче правила (директива) по којима треба стварати уметничка дела, она нису била јасна нити прецизна. Нигде власти у том смеру нису издале никакав приручник, али је за непоштовање „правила“ следила јавна осуда, могао се десити и затвор као Казимиру Маљевичу, па и смртна казна, како је то постигло Всеволода Мејерхолда, када је овај убеђени комуниста одбацио бољшевичку библију односно социјалистички реализам.

Ако су премисе биле тако несигурне, како у гомили компонованих композиција, насликаних слика и написаних књижевних дела разлучити шта је соцреализам а шта није? Неки аналитичари су поистовећивали соцреалистичке творевине с кичем. Како и у том етикетирању поставити границе? Било је извесних средина, као у Југославији, где је после одбацивања соцреализма, некадашња оријентација (стицајем околности) ка диригованој уметности проглашавана за непожељну, с трајним негативним обележавањем појединих уметника. У Србији је случај сликара Боже Илића најригіднији пример за такво изопштавање (Мосусова, 2004: 13, 17, 18).

Поставља се питање и да ли је све створено под окриљем социјалистичке „уметности“ било безвредно, било да је то у комунистичким или нацистичким земљама. Шта да кажемо за Орфову *Кармину бурану* или Ековог *Хуана од Царисе*, створених у националсоцијализму, за балет *Ромео и Јулија* Прокофјева или клавирски квинтет Шостаковича, за њихову филмску музику компонова-

⁵ Велики значај је за време рата дат стварању совјетског филма *Иван Грозни* (1944. – први део) у режији Ајзенштана, с музиком Прокофјева. – Richard Taruskin, Great Artists Serving Stalin like a Dog, *On Russian Music*, University of California Press, 2009, 270–276 (објављен претходно у *Њујорк џајмсу* 1995). Да ли је у филмовима *Александар Невски* (1938) и *Иван Грозни* (чији је други део завршен после рата и приказан после Стаљинове смрти) Сергеј Прокофјев служио великом вођи или уметности? Не заборавимо да су ове музичке творевине (по свом жанру филмови–опере), доспеле и на балетску сцену.

ну у комунизму? С Тарускином се може спорити о сврсисходности таквих анализа, али се могу стављати примедбе и на супротне аргументе, који потпуно искључују поменути *нацистички музички рејершоар* (Наkobian, 2012: 130, 131).

Али, на сваком кораку се уверавамо да квалитет музике није био фактор по коме су властодржци нешто забрањивали. Они сами те творевине нити су слушали нити гледали, сем Јосифа Стаљина. Оцене су зависиле од његовог хира. Довољна је била једна реч а понегде и сугестија (достава) неког завидљивог колеге, па да догађаји добију негативан ток. Додуше, Тихон Хрењиков, дугогодишњи председник Савеза композитора СССР-а, тврдио је да је Стаљин био познавалац музике (Тарускин, 2016: 329). Питање је да ли је због Стаљинове музичке „стручности“ средину тридесетих година стигла на оптуженичку клупу не само опера Шостаковича *Леги Мајдеи Миценској округу*,⁶ већ и три његове балетске „агитке“ – *Злајни век* (1930), *Завршањ* (1932) и *Свејли извор* (1935). Шостакович и његови либретисти (водећи рачуна о актуелним садржајима) ставили су први балет у свет спорта (фудбалска утакмица између комсомолаца и фашиста), други у раднички свет (диверзије у фабрици), трећи у село (живот у колхозу – колективном газдинству). Балети су имали успеха код публике, Шостакович својом музиком није подбацио, а нашој логици измиче разлог комунистичког балетског прогона. Увертира у овакве поступке била је скрајнута заиста изузетна Шостаковичева опера *Нос*, с краја двадесетих.

Уза све то поткрала се на самом почетку тражења правог соцреалистичког пута у уметности и једна балетска религијска тема. Иначе су религијски садржаји, сликарима нарочито, изричито били забрањени. Упркос томе, изведен је танцевални комад о Јосифу (*Иосиф ђрекарский*) у два чина (пет слика) који је компоновао Сергеј Васиљенко и поставио на експерименталну сцену Бољшого театра Касијан Голејзовски 5. марта 1925. године. Да ли је то био некакав омаж Рихарду Штраусу заједно са сећањем на Дјагиљева и *Лејенду о Јосифу* изведену у Паризу 1914? Можда се појава старозаветног балета десила захваљујући превиду ЦК КП СССР-а? Или су надлежни још били у фази дозвољавања авангардних наступа, када су се у Совјетској Русији двадесетих година могли видети балети Стравинског, Бергова опера *Воцек* и још много штошта друго.

Неки превид се никако није смео догодити када је званично ступио на снагу социјалистички реализам. Андреја Жданова, члана ЦК (говорило се о њему и као о Стаљиновом наследнику), који је изашао из совјетског великог терора 1937. с крвавим рукама, поставио је генералисимус после Другог светског рата за лидера културне политике у СССР-у. Децембра 1946. Жданов прозива Ану Ахматову и Михаила Зощенку, бавећи се навелико књижевницима, да би се с почетка 1948. обрушио на музичаре. Пострадали су прво композитори Сергеј Прокофјев, Дмитриј Шостакович и Арам Хачатурјан, толико хваљени на 56 страна публикације Ивана Мартинова. Додуше, Шостакович је већ био на листи прогоњених још од тридесетих година (тада је од странаца–новинара остао упамћен талентован млади музичар коме су се тресле руке (Наkobian, 2012: 127), док се Прокофјеву и Хачатурјану оптужба да су формалисти десила први пут.

Смрт Жданова 31. августа 1948. године ублажила је репресије за трен, али су се „плодови“ његовог деловања осетили све до 1952. године. Стаљин је у то доба уметнике оставио нешто по страни јер је имао проблема с Коминформом и са тзв. „Лењинградским случајем“, који стоји у индиректној, али ипак доста блиској вези са ждановском „чистком“ уметника. Непојмљива је сврха стварања такве атмосфере застрашивања, која је деловала поразно на становнике СССР-а и на саме уметнике.

Измиче нашем данашњем поимању и став Агитпропа у Југославији, када је била у припреми *Охридска лејенда* Стевана Христића, у кореографији Маргарите Фроман. Комунистичка врхушка је погледала генералну пробу и констатовала да је сценарио балета (у музику се ионако нису разумели) глорификација сеоског живота на стари начин, док се нова власт труди да село модернизује. Замало да дође до забране, зато што *нама нису ђошредне овце и ђастиири – Јанко Веселиновић у далетиу!* (Мосусова, 2010: 45). Није познато да ли је било таквих приговарања приликом постављања *Лејенде* у позориштима Љубљане и Загреба, али се није десило да у Београду врхови остану задовољни делом које је привлачно и ширим слојевима у народу, испуњавајући на тај начин битне комунистичке директиве у домену музичке уметности (Милин, 1998: 36, 37). Незадовољство власти садржајем било је за *Лејенду* спас, као што је у СССР-у *Усјавану лејошницу* спасла сама музика Чајковског, *исувише лирска и романшична*, да кажемо исувише аристократска, да би се на њу накалемила некаква „комуна“, те су се и све касније поставке популарног балета темељиле на наслеђу Маријуса Петипа. И Христићева музика је била и остала исувише племенита да би се њоме на политички начин манипулисало.

Уосталом, соцреалистички критеријуми били су у републикама федеративне Југославије различити. Узмимо за пример да сеоски амбијент балета *Лицишарско срце* Крешимира Бара-

⁶ Изведене премијерно у Љубљани, Загребу и Београду тридесетих година, у Словенији непосредно (тј. две недеље) после напада на оперу у СССР-у.

новића није сметао у послератној Хрватској, па ни у Београду, када га је поставио Димитрије Парлић, крајем сезоне 1951. године. Из декора Максимилијана Ванке (који је фигурирао на предратним поставкама у Југославији) избачена је црква у чијој порти је вашар, јер су осим непожељних сеоских идила (за Београд), религијске теме као и у СССР-у биле табу и свакако непожељне међу композиторима, сликарима или књижевницима, рекло би се, у целој Југославији. Брујало је по Београду када је због сцене с калуђерима (мушки хор) нападнута и приказана 1946. године као мрачно дело „крвавог светосавља“ (Милан Богдановић) Коњовићева мистична опера *Кнез од Зејше*.

Проблем религије у балету појавио се и када је дело Франа Лотке *Балада о једној средњовековној љубави* имало једну скраћену верзију у Београду, с премијером 19. октобра 1950, док је 19. марта следеће године у Љубљани изведено у целини. У својим успоменама Данон говори како је последња (седма) слика балета, која се догађа у рају, морала бити у Београду изостављена, да се гледаоци и уопште културна јавност не би узнемирили (Danon, 2005: 122). У Љубљани је Лоткино дело било изведено с рајем. Тамо, очевидно, није било бојазни позоришне управе и кореографа да ће се публика узнемити, али су се ипак узрујали критичари.

Било је у љубљанској штампи помена о *шпешној верској шенгенцији*, па су у Загребу за премијеру, децембра 1951, такође као у Београду лишили Лоткин балет последње слике. Све три поставке радио је брачни и играчки пар Млакар (Neubauer, 1999: 24, 25). У таквом виду (без раја) Београђани су на Међународном фестивалу музике и драме у Единбургу, август/септембар 1951. године, извели целовечерњи плесни комад *Балада о једној средњовековној љубави*. Лоткин балет је и у Љубљани био накнадно скраћен (усмено сведочанство др Нојбауера, који је на премијери у Љубљани играо Пажу).

С друге стране, директор Оскар Данон, који је непосредно после рата с прилично мука (нарочито због помањкања играча) састављао репертоар опере и балета београдског Народног позоришта, имао је додатни проблем да „спасе ствар“ с *Лејендом* (поред Марка који је спасавао Биљану). Инсистирао је да се Христићева композиција прихвати од стране цензуре и да се она, кад је долазило до гостовања изводи у иностранству (Danon, 2005: 131). Комунистичка бирократија је омекшала и пустила на миру *Лејенду*. Чак је почела доводити на њене представе иностране политичаре. Наступу београдске *Лејенде* ван граница Југославије допринели су и чланови Лабуристичке партије, који су, будући гости у Београду 1950. године, видели у Народној позоришту Христићево дело. Њихове препоруке су подстакле стручњаке у Британији да се лично у југословенској престоници увере у ваљаност новог српског балета.

Београдски ансамбл, допуњен с неколико играча из Загреба и Љубљане наступио је у Единбургу као Југословенски балет. Можда је на тај начин Данон желео да избегне приговоре и неугодности од стране партијских другова или надређених. Успешна представа у Единбургу отворила је врата *Лејенди* за даља инострана приказивања, али и за даља приказивања у земљи. Њен век трајања на југословенским позорницама износи 40 година (1947–1987). О броју приказивања иностраних поставки немамо податке. Зна се да је представа у Москви, с премијером у Театру Немировича-Данченко и Станиславског маја 1958, имала запажен број извођења. Совјетска критика, судећи бар по позоришном програму, ставила је Христићеву *Лејенду* у категорију балета с патриотском темом.

Да ли је патриотизам, као уметничка категорија (?), подврста совјетског соцреализма (у некој од својих фаза) – не да се закључити, али је очевидно да се ова констатација може односити на садржај а не на музику Христићевог балета. Додајемо да Марко спасава Биљану из љубави а не због својих патриотских осећања, што је у суштини и неважно, јер је славу *Лејенда* приобрела својом музиком, што се подразумева, као и адекватном кореографијом. Поставка Маргарите Фроман се показала као најаутентичнија, и као таква доживела највећи број извођења.⁷

Карактеристично је да Христићеву музику по европским мерилима у предратно време, без неког уклапања у модернизам четрдесетих и педесетих година прошлог века, нико нигде није прогласио застарелом. Ако је садржај наиван, то није Христићева музика, коју одликују посебни естетски квалитети. Она се изводи у Србији и у данашње време, концертно, у целини или у свитама, што је доказ да је добро „обрађен“ или добро „измишљен“ музички фолклор – вечан.

У том смислу *Охридска лејенда* представља и данас својеврстан позоришни и музички феномен, иако није остала ни општепозната ни свуда присутна као *Усјавана лејошница* Чајковског. Можда и Христићевом делу захваљујући, добијају Енглези од Бенцамина Бритна први домаћи целовечерњи балет *The Prince of the Pagodas*, у три чина, с премијером 1. јануара 1957. у Ковент Гардену (сценарио и кореографија Џон Кранко), те је донекле у праву Џон Грифит, биограф Питера Максвела Дејвиса, тврдећи да је његов балет *Саломе* с премијером у Копенхагену 1978. једна од ређих целовечерњих балетских композиција насталих после *Усјаване лејошнице*. Надамо се

⁷ Фроман је 1955. поставила сличну *Лејенду* у Загребу.

PROGRAMME
for week commencing MONDAY, SEPT. 3rd, 1951

THE EDINBURGH FESTIVAL SOCIETY LIMITED
presents

THE YUGOSLAV BALLET

from the Belgrade National Theatre
Director—Dr. Oskar Danon

Choreographers:
MARGARITA FROMAN PINA and PIO MĀĀKAR DIMITRIYE PARLITCH
Assistant Director—ANI RADOSHEVITCH
MIRA SANINA DIMITRIYE PARLITCH RUTH PARNEL
BOYANA PERITCH VERA KOSTITCH NENAD LHOTKA
DUSHAN TRNINITCH YOVANKA BYEGOVITCH
BRANKO MARKOVITCH KATARINA OBRADOVITCH
NEVENKA BIGIN MILAN MOMTCHILOVITCH SONIA KASTL
Neda Tchonitch Liubitza Stefanovitch Veronika Mlakar
and Corps de Ballet
THE SCOTTISH NATIONAL ORCHESTRA
Leader—Jean Rennie
Conductors:
BOGDAN BABITCH OSKAR DANON STEVAN HRISTITCH

WEDNESDAY MATINEE, SEPTEMBER 5th, 1951, at 2.30 p.m.

THE LEGEND OF OCHRID

Ballet in Four Acts

Music and Libretto by STEVAN HRISTITCH
Choreography by MARGARITA FROMAN

Scenery by STASHA BELOZANSKI Costumes by MILIZA BABITCH-YOVANOVIICH

Biliana BOYANA PERITCH
Marko BRANKO MARKOVITCH
Best Man SIMA LAKETITCH
His Friend VLADIMIR LEBEDEV
The Pearl-of-Ochrid VERA KOSTITCH
The Morning-Star SONIA KASTL
The Rumanian Girl TAMARA POLONSKA
The Bulgarian Girl NEDA TCHONITCH
The Greek Girl FOSKA HARMEL
The Greek Boy MILENKO VIKITCH
The First Yanissary FRANE YELINTCHITCH
The First Odalisque NEVENKA BIGIN
Girls, Boys, Water-Fairies, Odalisques, Yanissaries (Turkish soldiers), The
Sultan, Biliana's Father and Mother, people, peasants, etc.:
B. Ferendino, B. Shmid, D. Boz, D. Prvulovitch, F. Harmel, J. Angelkovitch,
J. Vays, J. Mihaylovitch, J. Mikitch, J. Pulio, K. Radivoyevitch, L. Baranovitch,
L. Lipovge, M. Yovanovitch, M. Mirkovitch, M. Stankovitch, N. Minitch,
R. Tomitch, S. Yuskevitch, S. Velkovitch, S. Zrnanska
A. Dobrohotov, A. Mirniy, D. Milenkovitch, D. Stevitch, G. Hagi-Slavkovitch,
J. Pashti, M. Yeras, M. Vikitch, M. Pavlovitch, N. Krgovitch, M. Priza,
P. Markovitch, R. Krstitch, S. Dobrovoliaz, R. Tcholith, S. Polik, V. Sulitch,
V. Nikolitch, Z. Potkovaz

Conducted by STEVAN HRISTITCH

Programme continued overleaf

Плакат за извођење *Охридске лејенде* на фестивалу у Единбургу 1951.
(из Христићевог заоставштине у Музиколошком институту САНУ)

да аутор књиге о Дејвису није изгубио из вида енглеског претходника (Бритна), као ни спектакл *Ромео и Јулија* Прокофјева (и толике совјетске драмбалете), ако је већ изашла из западњачког видокруга *Охридска лејенда* Стевана Христића, издржавши славно и оправдано поређење с балетом Чајковског. Првобитно неприхватање Агитпропа, коме смо се смејали у прошлости, а смејемо се и данас, сачувало је *Лејенду* од етикете соцреалистичке творевине, која је за њен даљи живот могла бити погубна.

Цитирана литература

- Gojowy, Detlef (1980): *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber Verlag, Regensburg.
- Danon, Oskar (2005): *Ritmovi nemira*, zabeležila Svjetlana Hribar, Beogradska filharmonija, Beograd.
- Кључник, Роман (2009): *Террор после 1917. Супертеррор, Спротивление*, „СПБ Срп ‘Павел’ ВОГ“, Санкт Петербург.
- Martinov, Ivan (1946): *Muzički život u SSSR-u*, Biblioteka Društva za kulturnu saradnju Jugoslavije sa SSSR-om, Beograd.
- Микић, Весна (2009): „Музика као средство конструкције и реконструкције револуционарног мита – Дан Младости у СФРЈ“, *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику*, бр. 40, МЦ, Нови Сад, 126–136.
- Милин, Мелита (1998): *Традиционално и ново у српској музици после Другој светској рати (1945–1965)*, ур. Димитрије Стефановић, Музиколошки институт САНУ, Београд.
- Mosusova, Nadežda (1989): „Izvori inspiracije *Ohridske legende* Stevana Hristića“. *Muzikološki zbornik* XXV, izd. Andrej Rijavec, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, Ljubljana, 67–79.
- Мосусова Надежда (2004): „Социјалистички реализам и послератно стварање Михаила Вукдраговића“, у: *Дело и делатност Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића*, Зборник радова с научног скупа одржаног 13. и 14. децембра 2000, поводом стогодишњице двојице композитора, ур. Дејан Деспић, САНУ, Београд, 13–19.
- Мосусова, Надежда (2010): „Музичка критика, цензура и политика у београдском Народном позоришту 1944–1951“, у: *Сћана Ђурић-Клајн и српска музикологија*. Поводом стогодишњице рођења Стане Ђурић-Клајн (1908–1986), Музиколошко друштво Србије, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман и Мелита Милин, Београд, 35–47.
- Мосусова, Надежда (2013): „Are the Folkloric Ballets an Anchronism Today?“, у: *Српски музички театар – историјски фрајмент*, ур. Мелита Милин, Музиколошки институт САНУ, Београд, 125–117.
- Neubauer, Dr. Henrik (1999): *Razvoj baletne umetnosti u Sloveniji II*, Društvo baletnih umetnikov Slovenije, Ljubljana.
- Prevost, Naima (1998): *Dance for Export. Cultural Diplomacy and the Cold War*. Introduction by Eric Foner, Wesleyan University Press.
- Радошевић, Ана (2017): *О сценским извођењима „Охридске легенде“ Стевана Христића*, прилог историографији српске балетске сцене, ур. Мелита Милин, предговор Надежде Мосусове, Музиколошки институт САНУ, Београд,
- Scholl, Tim (2004): „*Sleeping Beauty*“, a Legend in Progress, Yale University Press.
- Taruskin, Richard (2016): *Two Serendipities* (Два случајна открића), *Russian Music at Home and Abroad. New Essays*, University of California Press, Oakland CA, 303–331.
- Hakobian, Levon (2012): “The Reception of Soviet Music in the West. A History of Symphaty and Misunderstandings”, *Музикологија*, бр. 13, Музиколошки институт САНУ, Београд, 127–137.
- Horvat-Pintarić, Vera (1979): *Od kiča do večnosti*, Biblioteka „Pitanja“, Zagreb.

Захваљујемо Музиколошком институту САНУ на уступљеном документарном материјалу из заоставштине Стевана Христића.

MUSIC AND OTHER ARTS

Nadežda Mosusova*

SOCIALIST REALISM, PYOTR TSCHAIKOVSKY AND STEVAN HRISTIĆ: RESCUING THE BEAUTY

On occasion of seventieth anniversary of Margarita Froman

UDK: 792.82.091(497.1)"1947/1987"

316.75:792(497.1)"1947/1987"

Biblid: 0354–9313, 24(2018) pp. 2–10

Submitted: December 17th 2017

Accepted for publication: February 17th 2018

Original scientific paper

Abstract: Let us remember that the opening night of Hristich's full-length ballet *The Legend of Ochrid* in Belgrade 1947 and the renewal of Tchaikovsky's *Sleeping Beauty* 1952 after Petipa at Moscow Bol'shoj Theatre took place in time of hardest action of Zhdanovism in URSS and its satellites. At the first sight the folkish *Legend* and elitistic *Beauty* have nothing in common. However, their paths, be it existential or artistic were contiguous and crossing. Therefore is interesting to follow the genesis and performing history of two compositions, especially after the end of the Second World War.

Why are brought together these two ballets? Idea came from an observer at the International Festival of Music and Drama established in Edinburgh after the WW 2. After the gala performance of full-length ballet *The Legend of Ochrid* by Stevan Hristich at the Festival in 1951 a lot of attention was paid to the Serbian work. One overview was obviously of an aesthetical as well as of a pedagogical character, the latter concerning British production of ballet music. So the anonymous author of the article *Yugoslav Ballet in Edinburgh* in *The Ballet*, London, November 1951, Vol. II, No 10, 48 wrote that *The Legend* is as long as the *Sleeping Beauty* (was running in Covent Garden from 1946 on) and that there is a high time for British composers to write a full-length ballet. This was done by Benjamin Britten who composed *The Prince of Pagodas* premiered in 1957. In 1958 *The Legend* was mounted in Moscow's Stanislavsky&Nemirovich-Danchenko Theatre. For Russian ballet authorities, the Hristich's composition was not long enough, so the composer had to add some more music.

First act. In a medieval Balkan village near Lake Ochrid two young people, Biljana and Marko are in love. Suddenly, the Turks are attacking, setting village on fire, killing a lot of male inhabitants. Together with other girls Biljana is taken away as a slave. II. Marko, who escaped the slaughter, started to search his beloved. He reaches banks of the Lake. The water nymph presents Marko with ring, flower and the sword. With these magic objects, led by the Morning Star, he is going to liberate Biljana. III. Slaves are brought to the imperial palace in Constantinople. They are forced to dance in front of Sultan. Biljana also dances expressing her protest. When she is going to be taken to Sultan's harem, appears Marko, resisting with the sword attacks of the Turkish guards. In the midst of the fight, he throws ring and flower to Biljana which transform her into a dove. Marko clears his way back and runs away. IV. In the village the survived peasants are trying to rebuild burnt houses. Marko is among them. In a moment in flies a white dove, turning into Biljana. There are now no obstacles for the happy couple to be married.

The synopsis of the *Legend* was left the same, also in the future, regardless of the changes in choreography. But, at the beginning of 1920tieth *The Sleeping Beauty's* scenario had to undergo some socialist retouches, dictated by communist authorities. The court of French king Louis XIV had to be transformed into a *Sunny Commune*, a street spectacle, representing a place of people of the whole world, celebrating the victorious Revolution heralded by the Red Dawn (Aurora). After some efforts, the engaged author of such an enterprise and his "order-makers" renounced. Tchaikovsky's music was too lyrical, too noble for such a barbaric treatment. The Petipa's choreography was saved. The communist bureaucracy in Yugoslavia rejected *The Legend of Ochrid* for its retrograde content thus saving the Hristich's ballet from the socrealistic label.

Now, the common denominator is construction of both ballets and the music also: *The Legend* is built after the Russian model (*Swan Lake* – so Ana Radoshevich, or *The Beauty*) and musically (also by its content) bears traces of the Russian Orient (*Raymonda*). British critics made similar comparisons, mentioning also Rimsky-Korsakov's *Sadko* (the symphonic poem and opera as well).

What have two ballets in common with socialistic realism? *The Legend's* survival and unbelievable popularity in communist Yugoslavia, as well as the renaissance and vitality of *Sleeping Beauty* among Soviets ("Ballet as the mean of propaganda!") were not at all conditioned by the state doctrine's postulates of "narodnost", "idejnost" or "partijnost". On the contrary, the invincible aesthetical impact of both Russian and Serbian dancing creations kept them alive. Thus the beauty is saving the art and also the whole world.

Key words: The Legend of Ohrid, The Sleeping Beauty, Tschaikovsky, Hristić, socialist realism

* Nadežda Mosusova, Institut of Musicology, Serbian Academy of Sciences an Arts, mosusova@sbb.rs

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ У БЕОГРАДУ

Вечерња претстава

Зграда на Тргу Републике

У суботу, 29 новембра 1947 године

(ПРВИ ПУТ)

Охридска легенда

Балет у 4 чина

Музика од Стевана Христића. Либрето по народним мотивима

Диригент Стеван Христић

Режија и кореографија Маргарите Фроман, к. г. — Увезбала Аница Прелић

Л И Ц А

I Ч И Н		III Ч И Н	
Билана	Паула Селиншек	Султан	Ник. Семеновко, чл. опере
Њен отац	Миливоје Ивановић, чл. опере	Билана	Паула Селиншек
Њена мајка	Јелена Николић-Бурза, чл. оп.	Румуна	Тамара Полонска
Марко, момак у служби код Биланиног оца	Димитрије Парлић	Бугарка	Бојана Периф
Младожена	Зоран Николић	Млада Гркиња	Татјана Акинфијева
Отац младожене	Ник. Семеновко, чл. опере	Млади Грк	Лушан Тринић
Мајка младожене	Јелена Вајс	Марко	Димитрије Парлић
Девер	Сима Лакетић	Главни свух	Љуб. Станишић, чл. драме
Буклијаш	Владимир Лебедев	Одланске	Пузо, Барановић, Јовановић, Стефановић, Вајс, Црњанска, Томић, Чонић, Анђелковић, Радиојевић, Станковић, Велковић, Хорват, Бешлић, Боц, Михајловић
Сеоске девојке	Полонска, Акинфијева, Периф, Барановић, Стефановић, Чо- нић, Црњанска, Радиојевић, Анђелковић, Станковић, Ми- хајловић, Хорват	Јаничари	Марковић, Крстић, Николић, Хаџи-Славковић, Погачар, Мирић, Прица, Добровољак
Сеоски момци	Марковић, Тринић, Крстић, Хаџи-Славковић, Николић, Погачар, Мирић, Милосав- љевић, Добровољак, Прица, Бузић, Милековић	Војници, стража, робови и војска Догађа се у Султановој дворани	IV Ч И Н
Селаци, сељанке, свирачи и јаничари Догађа се у дворцишту Биланине куће	Рут-Парлић Татјана Акинфијева Полонска, Стефановић, Томић, Чонић, Црњанска, Вајс, Хор- ват, Бешлић	Сеоски момци	Крстић, Лакетић, Лебедев, Марковић, Тринић, Хаџи- Славковић, Николић, Погач- ар, Мирић, Милосављевић, Добровољак, Прица, Бузић, Милековић
Марко	Димитрије Парлић	Селаци, сељанке, народ, свирачи Догађа се у дворцишту Биланине куће	

Декор Владимира Жедринског

Костими Милице Бабич-Јовановић

Ц Е Н Е М Е С Т А			
ПАРТЕР	I ГАЛЕРИЈА	II ГАЛЕРИЈА	III ГАЛЕРИЈА
Ложа 305	Ложа 305	Ложа 125	Балкон 17
Фотеља I ред 66	Фотеља у балк. 66	Фотеља балк. 31	Седиште 11
Фотеља II ред 61	Фотеља I ред 43	Седиште I ред 21	Стајане 9
Седиште 51	Фотеља II ред 36	Седиште II ред 17	Задња галерија 11

У цену улазнице урачуната је гардероба

Почетак тачно у 20 часова

Свршетак око 22.15 часова

Плакат за прво извођење *Охридске легенде* у Београду
(из Архива Истраживачко-документационог центра Народног позоришта у Београду)

Слободан Варсаковић*

ОБРЕДНО И НОКТУРАЛНО У МУЗИЦИ ЛУДМИЛЕ ФРАЈТ

УДК: 78.071.1 Фрајт Л.

Bibliid: 0354-9313, 24(2018) pp. 12-38

Примљено: 30. јануара 2017.

Прихваћено за штампу: 30. јула 2017.

Оригинални научни рад

Сажетак: Ова монографска студија садржи четири поглавља. У првом се изнесе биографски подаци битни за развој афинитета Лудмиле Фрајт према српском културном наслеђу као и према звуцима и атмосфери ноћи. Будући да је фолклору приступала као акустичком феномену, тесно повезаном са амбијентом и обредом из којих је израстао, у другом поглављу (*Евокације ритиуала*) се из тог аспекта, поред саме текстуре одабраних хорских дела, анализирају и звучне особине као и значење певаног текста. Употребом композиционих поступака авангардне провенијенције, као што су алеаторика, покретни кластери, микрополифонија или мултимедијалност Лудмила Фрајт на врло оригиналан начин врши синтезу два, наизглед удаљена музичка света, као што су фолклор и авангардна музика, и проналазећи им заједничке карактеристике чини ову синтезу у ствари веома природном и инспиративном.

Звуци и амбијент ноћи инспирисали су Лудмилу Фрајт у великом броју њених опуса откривајући изузетну лиричност њеног композиционог стила. Вокално-инструментална дела из домена ове тематике, а о њима је реч у трећем поглављу (*Атмосфера ноћи*) ове студије, компонована су на стихове Иве Андрића, Светозара Бркића, дубровачких ренесансних песника, као и на сопствене стихове. Они доносе различите визије и доживљаје ноћи (стање између сна и јаве, љубавне серенаде, успаванке и размишљања током болести) због чега је ауторка вокално-инструментални медиј проширила звуковима добијеним употребом дечјих играчака, магнетофонске траке као и типично ренесансним инструментом – лаутом.

Циљ ове студије јесте да се укаже на специфичност и иновативност композиторског опуса (још недовољно истраженог) Лудмиле Фрајт, и да се у том контексту одреди његово место у развоју српске музике друге половине прошлог века.

Кључне речи: Лудмила Фрајт, обредно, ноктурално, фолклор, текстура, авангарда, алеаторика, покретни кластер, микрополифонија

* Слободан Варсаковић, Радио-телевизија Србије, Београд
s.varsakovic@gmail.com

СТВАРАЛАЧКИ И ЖИВОТНИ ПУТ ЛУДМИЛЕ ФРАЈТ

Лудмила Лида Фрајт (1919–1999), својим необичним и нарасве оригиналним стваралаштвом заузима значајно место у историји српске музике, мада се то по заступљености на концертним подијумима и у критичкој и музиколошкој литератури не би могло закључити. Иако је на српској музичкој сцени била присутна практично од завршетка Музичке академије 1946. године, у многим енциклопедијама она је наведена искључиво као композитор дечје и примењене музике (филмске музике, музике за радио-драме итд.), док се најзначајнија дела из њеног опуса ретко помињу. Ова чињеница могла би се донекле правдати тиме да је Лудмила Фрајт, заузета многобројним радним обавезама, веома ретко успевала да се посвети свом стваралаштву, тако да је тек крајем шездесетих година почела њиме систематичније да се бави, да би најзначајнија дела у ствари написала после 1972. године, по одласку у пензију.

Овде треба напоменути да је она цео свој радни век провела на значајним позицијама, у Авала филму на месту шефа музичког одељења, на Радио Београду као уредник у музичком сектору (што је равно данашњем месту директора Музичке продукције РТС), као и на месту секретара Музичке комисије Југословенске радио-телевизије, али је увек више пажње посвећивала и више простора давала другим ауторима него сопственом стваралаштву, што говори о изузетној скромности, али и високим људским и моралним квалитетима. Тек после њене смрти (1999), у последњих неколико година, стваралаштво Лудмиле Фрајт привукло је већу пажњу, па се тако њена музика може чешће чути на програмима Радио Београда¹, пронаћи на компакт-дискovima², објављен је извесан број аналитичких текстова³, а на залагање обоисте Борислава

¹ Трећи програм Радио Београда је током новембра 2009, поводом деведесет година од рођења и десет година од смрти, у циклусу *Годишњице* емитовао низ емисија посвећених стваралаштву Лудмиле Фрајт (аутор Христина Медић). Такође, једна емисија из циклуса *Антилопија српске музике* (аутори емисије Ивана Неимаровић и Стефан Цветковић), која је емитована 10. 5. 2013. године посвећена је стваралаштву ове композиторке.

² Издавачка кућа Клио објавила је 2015. године троструки албум из серије *Композитори у више лица* с композицијама и коментарима Лудмиле Фрајт о сопственим делима.

³ Ивана Медић: „Лудмила Фрајт – друга српска композиторка“, у: *Свеске*, 77, 2005, 208–214; Ивана Медић: „Посвете

Чичовачког и музиколошкиње Христине Медић немачка издавачка кућа Certosa Verlag штампала је неколико њених композиција⁴.

Лудмила Фрајт рођена је у Београду 1919. године, као потомак чешке породице Фрајт, која се 1903. из Плзења доселила у Београд. Битна чињеница за њену каснију професионалну оријентацију била је да су се обе њене породице, и са очеве и с мајчине стране давиле музиком, како професионално тако и аматерски. По завршетку Првог светског рата, њен отац Јован Фрајт, иначе активан као виолиниста, диригент, оргуљаш, композитор, основао је у Београду издавачку кућу *Музикалије Јована Фрајта*, прву такве врсте, не само у Србији него и на целом Балкану. У његовој радњи, осим нотних издања страних и домаћих аутора, најразноврснијих жанрова (класике, цеза, романси, филмске и народне музике итд.), музичких уџбеника и свих врста инструмената које је продавао, окупљали су се и бројни београдски музичари. С многима од њих, али и са осталим члановима породице, Јован Фрајт је у својој кући приређивао музичке сеансе, тако да је Лудмила, заједно с братом Стеваном и сестром Властом расла уз музику практично од најранијих дана.

*Све ове околности биле су изузетна основа у развијању специфичног начина ослушкивања звукова, како оних из светске класичне музике, фолклора, тако и свакодневне окружења. На то је свакако утицало и систем школовања у нижој и средњој музичкој школи, али пре свега на београдској Музичкој академији на коју је примљена 1938. године. Студирала је на одсеку за композицију и дириговање, као и на одсеку за клавир. Композицију и науку о облицима предавао јој је Милоје Милојевић, оркестрацију Петар Коњовић, историјски развој музичких стилова и естетичку Преграј Милошевић, контрапункт Стеван Христић, српски православни црквени стил (обавезни предмет на одсеку композиције) Коста Манојловић, а клавир чувени чешки вијаниста и педагог Емил Хајек (Х. Медић, 2009). Због болести и смрти професора Милоја Милојевића, дипломирала је у класи код Јосипа Славенског 1946. године *Симфонијом ин ре*, која нажалост није сачувана у целини. Овде је занимљиво напоменути да је прво извођење неке своје композиције имала још за време рата. Наиме, 14. јануара 1942. у Коларчевој задужбини, на концерту ученика (инструменталиста) средње музичке школе, изведен је њен студентски рад *Пасакаља на тему Милоја Милојевића*, за гудачки трио, а извођачи су били Илија Маринковић, виолина, Јарослав Воцасек, виола и Богомил Чеховин, виолончело.*

Околност да је студирала код два врсна композитора и педагога, какви су били Милојевић и Славенски, обојица, између осталог, ангажовани и на прикупљању и употреби фолклора балканског поднебља, знатно је утицала на композиторкин оригиналан музички израз, који ће се манифестовати кроз посвећено проучавање и примену фолклорне традиције, али и својеврсни *свој француској, импресионистичкој звучној рафинману и италијанској тити експресионизма* (И. Медић, 2007: 125).

Практично одмах по завршетку студија, Лудмила Фрајт је ангажована за место шефа музичког одељења београдског Авала филма, на коме ће се задржати у периоду од 1946. до 1952. године, и где ће начинити своје прве кораке у области филмске музике.⁵ Поред ангажовања у својству музичког уредника или редактора, она ће у том периоду компоновати и сопствену музику за два документарна филма (*Деца народа*, 1948, редитељ Никола Рајић, Авала филм, и *Ујал и људи*, 1948, редитељ Бранко Ђеловић, Авала филм). И после одласка из Авала филма, она ће хонорарно бити ангажована од стране ове куће, али и Удружења филмских уметника Србије, Дунав филма, Славија филма и Ловћен филма, тако да је до 1968. године када је завршила с таквим ангажманом, сарађивала на укупно 35 филмова, од којих је написала музику за 11 документарних као и за један дугометражни. У питању је филм *Ојштинско дете* из 1953. у режији Младомира Пурише Ђорђевића и продукцији Авала филма, тако да се Лудмила Фрајт води као прва жена композитор филмске музике у Србији.

Значајан допринос у овој области, Фрајтова је дала и скриптом о филмској музици, првом такве врсте у Србији. Скрипту сачињава низ предавања која је Лудмила Фрајт 1961. одржала у Центру

Јосипу Славенском“, у: Мирјана Живковић (уредник), *Јосип Славенски и његово доба*, Београд, Факултет музичке уметности/Српска академија наука и уметности/Удружење композитора Србије, 2007; Драшко Ацић: „Еклога Лудмиле Фрајт: Композиционе технике, хипотипоза и транспозиција архајског“, у: *Музички шалас*, 41, 2012, 10–15; Марија Ђирић: „Лудмила Фрајт и филмска музика“, у: *Музички шалас*, 41, 2012, 16–25.

⁴ У питању су *Ейизоде*, за флауту и клавир, *Три ноктурна*, за флауту и гитару, *Еклога*, за дувачки квинтет, гудаче и ударалке, *Три њелудујума*, за харфу и *Свирач и њишце*, рапсодија за кларинет и оркестар <http://www.certosaverlag.de/produkt-schlagwort/frajt-ludmila/> (приступ 14. мај 1916).

⁵ Опширнији чланак о овом периоду и филмској музици Лудмиле Фрајт видети у: (Ђирић, 2013: 16–25).

за оспособљавање филмских радника, и представља важно сведочанство о степену развоја и проучавања филмске уметности у Србији након Другог светског рата. У овим текстовима ауторка показује изузетно познавање материје, велику ерудицију, али и систематичност и јасност у излагању различитих аспеката филмске музике. Како сама Лудмила Фрајт није била практичне природе, ова скрипта први пут су штампана тек после њене смрти у *Музичком џурналу* бр. 41/2012.

По преласку у Радио Београд (1952–1958), где ће радити на месту уредника музичке редакције, а после на месту секретара Музичке комисије у Југословенској радио-телевизији (1958–1972), она ће се, уз огроман труд и залагање, ангажовати на афирмацији младих талената – извођача и композитора, и уопште наше музичке културе. У ту сврху покренуће и циклусе јавних концерата на Радио Београду – *Млади освајају свет* (1958) и *Музичке вечери* (1957), на којима ће наступати још неафирмисани уметници, попут диригента Зубина Мехте или пијанисте Дмитрија Башкирова, али и они већ афирмисани, као што су пијаниста Џулијус Кечин или диригенти Андре Клитенс и Игор Маркевич.

Овакав ангажман несумњиво је одузимао драгоцену време за компоновање, тако да ће му се Лудмила Фрајт посветити, како је већ наведено, тек по одласку у пензију, али и поред свега увек је проналазила простора да пише музику за децу. Очигледно, огромна љубав коју је гајила према најмлађима, резултирала је великим бројем дечјих песама, које је писала практично цео свој стваралачки век, користећи текстове највећих писаца за децу, међу којима су Десанка Максимовић, Густав Крклец, Гвидо Тартаља, Мира Алечковић, Драган Лукић и други. Велики број ових песмица, као што су *Јесењи свирачи* (Драган Лукић), *Снег* (Густав Крклец), *Зима* (Григор Витез), циклус *Дванаест месеци* (Мира Алечковић) и др., снимљен је за потребе Радио Београда, а певали су Колибри под вођством Милице Манојловић и Дечји хор Радио Београда, под вођством Златана Вауде. Песмице су углавном писане за глас уз пратњу клавира, међутим, за многе постоје и аранжмани за различите инструменталне саставе, док је за циклус *Дванаест месеци* композитор и диригент Боривоје Симић направио аранжман за мали симфонијски оркестар.

Када се говори о музици за децу, немогуће је заобићи дирљиву и нежну симфонијску бајку *Необични свирач*, за рецитаторе, кларинет и оркестар, коју је 1965. Лудмила Фрајт написала по тексту Десанке Максимовић. Како је по замисли и музичкој реализацији ово дело далеко превазилазило оквире дечје музике, композиторка је 1966. године направила инструменталну верзију за концертно извођење, под називом *Свирач и њенице*, рапсодија за кларинет и оркестар.

С обзиром на то да дечја и филмска музика ипак спадају у област примењене музике, која подразумева одређена ограничења и придржавање задатих стандарда, пуну зрелост и оригиналност музичко-поетског израза, Лудмила Фрајт оствариће у својим композицијама из домена такозване „чисте“ музике. У односу на комплетан опус, број ових композиција је невелик, тек негде око двадесетак, и све су настале у периоду од средине шездесетих па до средине осамдесетих година прошлог века. Један од разлога релативно малом броју композиција може се потражити и у чињеници да је ауторка *ириситивала композиовању само у џурналу велике и дубоке инспирације, али и џада са изузетном критичношћу према импулсима сопствене надахнућа* (Х. Медић, 2009). Из истог разлога, *приметна је извесна аскетска црта која се односи на све аспекте композиције* (Исто). Скоро сва дела из овог периода писана су за мање, камерне саставе, с трајањем које ретко прелази десетак минута. *Форме композиција су чврсте, јасно и једноставно обликоване* (Исто), најчешће са обрисима троделности. Већи број композиција писан је за хор, као ауторкин омиљени медиј, али је и он издиференциран или редукован. *Изражајна средства су (...) јака и нејасна, нарочито када имају фолклор као извор. Имајући у виду претходне генерације композитора, њен џрисуј је нов, што дјишно ујиче на естетски квалитет дела* (Исто). Наиме, Лудмила Фрајт не користи цитате фолклорне мелодије или ритма, како би их обрадила на савремен начин, већ тежи да проникне у суштину *фолклорног звука као акустичког феномена* (Исто), као и амбијента из кога тај звук извире.

Композиционе технике које ауторка користи проистичу из миљеа европске авангарде педесетих и шездесетих година прошлог века, чија достигнућа је пратила одлазећи на студијска путовања (Дармштат, почетком шездесетих или Плзењ, 1967) као и на различите фестивале савремене музике, попут Загребачког бијенала или Југословенске музичке трибине у Опатији. Међутим, она никад није у потпуности припадала авангардном покрету, који је у својој суштини био херметичан и елитистички, негирајући сва претходна искуства и достигнућа, већ је сходно специфичним захтевима организације свог музичког материјала дискретно користила само извесне авангардне поступке. Блиски су јој били представници пољске школе, пре свих Лутославски са својим алеаторичким поступцима (посебно оним ограниченог дејства, какви су нпр. примењени у *Друјој симфонији*), Пендерецки, с покретним кластерима и нестандартним третманом инструмената, али и мађарски композитор Лигети, микрополифонијом којој ће и она често прибегавати. Једина авангардна тековина коју је безусловно прихватила, било је константно трагање за обогаћењем и проширењем феномена звука, што је неминовно водило

Прва и најпознатија је *Тужбалица* (1973), за женски хор *a capella*, која спада у неке од најпотреснијих композиција у српској музици. Не само због избора тематике, која представља евокацију народног обреда женског нарицања за мртвима, већ и због специфичног композиционог поступка, као и снажне психолошке динамике која се развија кроз дело. Полазећи од чињенице да је овај обред групни чин, заснован на општем фону туге за преминулим, али да тугу изражава и сваки члан групе појединачно, Лудмила Фрајт је ансамбл конципирала на четворогласном женском хору и тринаест солистичких гласова (7 сопрана и 6 алтова). Излажући све мелодијске линије независно, она ствара густу микрополифонију у чијој је основи покретни кластер заснован на помацама велике и мале секунде. Полифоно је третиран и текст, који се иначе састоји од јаука, лелека, узвика, појединих речи или реченица које је ауторка преузела из оригиналних записа тужбалица.

У формалном погледу, композиција је у суштини симетрична. Први део представља градацију, у којој се учесници из тихог тужења, сталним повећањем покрета, динамике и регистра доводе до скоро екстатичког стања. Градацију подстиче и развојна динамика преузета из стварног обреда, у којем тужење у кући почиње тихим *јауцима*, који, како обред одмиче прелазе у *лелек*, да би се при самом спуштању покојника у земљу претворили у неконтролисану *кукњаву*. После катарзе, стање се стишава, *форма креће уназад и интензивније ојада у сјалном diminuendu, све до финалног niente – niente* (Костић, 2012: 9).

Почетак композиције је миран, пригушен, хорски гласови држе секундни педал док се солистички преплићу, доносећи тихе јауке у дубоком регистру.

Пример бр. 4 – *Тужбалица* (такт 1–6)

The musical score for "Tuzbalica" (measures 1–6) is presented for a women's choir with 13 voices (7 sopranos and 6 altos). The score is marked "Tranquillo" and "M.M. 60". It consists of 13 staves of vocal lines, each with its own part of the polyphonic texture. The lyrics are "Joj, joj, joj, joj, joj, joj, A - joj, A - joj." The score shows a complex micro-polyphony with independent melodic lines for each voice part, often moving in parallel motion.

Атмосфера је статична у првих осам тактова, а онда учесници, свако за себе, почињу да певају различита тужења. Уз константан пораст динамике и регистра, певањем које постаје све афективније, ствара се сугестивни покрет, коме се као у трансу прикључује све више извођача. Овде је Лудмила Фрајт, свесно или интуитивно, симулирала поступке из домена социјалне психологије, односно психологије маса. А обред оплакивања као групни чин, у коме појединци полако губе индивидуална својства и почињу да се понашају сходно захтевима групе, свакако се може посматрати и са овог аспекта. Гистав ле Бон, француски теоретичар психологије маса или гомила, како их је он називао, овако дефинише појединца у гомили: *У извјесним конкретним њриликама, и само у њим њриликама има најомилавање људи нове значајке, које се у многом разликују од оних, што их имају њјединци, који сачињавају њај скуи. Свјесне особности несѡјаје, осјећаји и идеје свих њјјединаца уйрављене су истом смјеру. Насѡјаје скуйна душа, без сумње ѡролазна, но која ѡредочује сасвим одређене значајке. Скуи је ѡада ѡосѡа оно, што ѡу ја у недосѡаику бољеи израза називаѡи орјанизираном ѡомилом. Она сачињава једно биће и ѡодврѡиѡа је закону душевнои јединсѡва ѡомиле* (Ле Бон, 1920: 12–13). Дакле, појединци у маси, иако нису организовани, међусобно нејосредно комуницирају и имају склоности да дијеле иста осјећања, увјерења и мисли. Они несвјесно и нехотѡице једни друге имитирају и ѡако ѡосѡижу висок сѡијен једноумља и једнообразности (Требјешанин и Лаловић, 2011: 200). У *Тужбалици*, та једнообразност односи се пре свега на повећање колективне афективности, јер у 28. такту темпо је већ *agitato*, а динамика је порасла до фортисима. На позив неког из групе „Попојте ми моме“ (такт 30), покрет постаје још интензивнији, из јаука се прелази у лелек, а затим у слободан говорни жамор из којег се разабиру различити текстови тужбалица. Ово „вреће“⁶ гласова постаје снажна сугестија, која је иста за све њјединце, све више расте, ѡосѡајући узајамна (Ле Бон, 1920: 17), да би на крају „експлодирала“ неконтролисаном кукњавом.

Пример бр. 5 – *Тужбалица* (такт 34)

⁶ Пишући о *Тужбалици*, Петар Бингулац наводи да етнологзи, описујући обред нарицања кажу да *кад жене кукају за мртвим, онда у кући в р и од мноббројних гласова* (Бингулац, 1988: 319).

Драматични врхунац композиције, који представља стање колективног трансa, Лудмила Фрајт постигла је алеаторичком секвенцом у којој су гласови, ослобођени свих ограничења, постављени по принципу слободне полифоније у потпуној мелодијској, ритмичкој и текстуалној независности. Секвенца се завршава јауком (тактови 35–39), који нараста сукцесивним наступом кратког мотива од најнижих до највиших тонова, успостављајући кластер који ће се у болном глсанду обрушити и нагло прекинути катарзичну атмосферу.

Други део композиције (од такта 40 па до краја), доноси психолошко смирење, поступцима супротним оним из првог дела. Темпо је опет лаган (*tranquillo*, као и на почетку), динамика и регистар су у сталном спуштању, ритмичке фигуре мирније, да би се јаук изгубио на широко постављеном тихом кластеру.

Годину дана после *Туждалице* настала је композиција *Крес* (1974), дело које представља *обраду и надградњу једног њрасџарог народног обичаја, чије се њорекло налази скривено у мраку њајанске њресџорије, у рџиуалима ваџре и њлодносџи* (Николић, 1996: 57). Ова необична кантата, далеко сложенија од претходне композиције, састоји се од неколико одсека који су насловљени именима обредних радњи (*Брање цвећа, Врачање, Кресање ваџре радоснице, Паљење лила, Иџра и њрескакање ваџри*), а синкретизму деловања магијског обреда доприноси подела хора на три комплетне хорске групе, као и корпус удараљки око кога су ове групе распоређене у полукруг. За удараљке су изабране старе, или осавремењене верзије старих инструмената, *оних који су били на расџопајању још њрачовеку* (Исто: 58), док су, у циљу што вернијег опонашања изворног контекста, за специфичне ефекте предвиђени и зрневље (звук се добија сејањем сита у којем се налази зрневље), као и ексер за глсандо превлачење преко тасова и коже тамтама.

Инспирација за ово дело потиче од народног обреда везаног за светковину кресања и прескакања ватре у време летњег солстиција (у новије време ови обичаји везују се за хришћанске празнике Ивањдан и Петровдан, што и није чудно с обзиром на то да је хришћанство многе паганске обичаје укључило у своје обреде), а текстови су преузети из старих записа обредних песама. Комплексност изабраног обреда довешће и до проширења палете композиционо-техничких средстава које ће композиторка употребити у свом раду на овом делу.

Прва песма, *Брање цвећа*, лагана је пасторала у *tranquillo* темпу и доноси је само женски гласови.

Пример бр. 6 – *Крес*: „Брање цвећа“ (такт 1–8)

Мелодијске линије, углавном у лествичном покрету и веома уског опсега, све време подржане су бордуном на припев *ој*, који је најчешће секундни.

За разлику од стандардног хорског третмана, где се у једном гласу износе комплетне мелопетске целине а у осталим пратња, Лудмила Фрајт врши парцијализацију и премештање овако добијених краћих мелостихова кроз различите гласове и различите хорске групе, остварујући природну полифонизацију која има *корене у њрасџаром фолклорном начину мишљења* (Исто: 58).

Звук зрневља и ситни ударци маракаса започињу пригушени, мистериозни други став *Врачање*. Атмосфери додатно доприноси тихо бајање у три различите групе, ритмизираним излагањем текста на неодређеним тонским висинама. Додавањем још два независна слоја, од којих је један певани, а други у слободној декламацији текста, постиже се комплексна полифонизација кроз коју се одвија овај мистериозни чин.

Пример бр. 7 – Крес: „Врачање“ (такт 59–62)

59 *poco a poco cresc.*

Solo Зелени венче, ту ћеш се осушити ако не доведеш мог суђеног да те скине

I S Нек јој Бо - жо по - ка - же дра - гог, ми - лог Во - ји - на

A ми - - лог по - ка - - - - же

II S ту-ђи-нац не-би-ло га да Бог да. О-во пр-стен

A на - ше дру - ге то - вар - - - - ке

Solo Мој венац девојкин уплетњик,

III S преклад-не да јој дра-гог от-кри-је ко је дра-ги

A ле - пе ди - вне пре - кла - - - - дне

Marr.

Zrnevlje

Као резултат девојачког бајања и призивања, у 70. такту придружује им се високи тенор с припевом *ој*, праћен ударцима тимпана. Када се бајање заврши, припев прихватају сви мушки гласови у полифоном излагању и праћени све снажнијим сигнаlima тимпана, градећи кратак прелаз ка следећем одсеку (тактови 91–101).

Кресање вајре радоснице има сличан мистични карактер као и претходни одсек, с тим што је у извођење укључена само група удараљки.

Пример бр. 8 – Крес: „Кресање вагре радоснице“ (такт 1–4)

♩ = 42 ексером

P-tti *pp*

Marr.

Legno

Cast.

T-tam ексером *p*

Guiro *p*

Tapan

Zrnevlje

Натуралистичким ефектима повлачења ексером преко тасова и коже тамтама постиже се ефекат кресива, док ситно треперење маракаса, тапана, зрневља и других удараљки представља пуцкетање првих варница. Када се ватра коначно „прими“, настаје екстатично одушевљење којим почиње следећи одсек *Паљење лила* (видети пример бр. 9 на сир. 21).

Слободни узвици и кластерско померање гласова на неодређеним тонским висинама подржани удараљкама, уводе у атмосферу паљења лиле којом се призива плодност, здравље и срећа. Више паралелних слојева, у којима се наизменично излажу узвици, декламовани говор и певани одломци верно сликају метеж и усхићење које изазива разгоревање ватре. Када се обред паљења лиле коначно заврши, настаје опште весеље, којим започиње последњи одсек *Игра и њрескавање вајре*.

Овај одсек, у прегнантном 4/4 ритму и *di ballo* темпу доноси финално слављење љубави и живота. Од самог почетка, интензитет се константно појачава усложњавањем ритма и увођењем већег броја независних линија које доприносе све већој густини звука, као и константним подизањем

Пример бр. 9 – Крес: „Паљење лила“ (такт 1)

8^{va} Estatico

I
S: Сто - ка пло - ди!
A:
T: Ли - ла го - ро!
B:
II
S: Жи - то ро - ди!
A:
T:
B:
III
S:
A:
T: Ли - ла го - ри!
B:

динамике. Игра се завршава делиричним узвицима, који се у дугом силазном глисанду заустављају на дубоком кластеру, да би уз тихе дамаре тимпана лагано ишчезли.

21

Последња у низу хорских композиција које за полазиште имају пагански народни обред је *Да њадне дажд* (1974. – радни наслов *Перун*), у којој су као основ послужили прастари текстови везани за обред призивања кише, који датира још из претхришћанског периода. Коришћени текстови обухватају цео ритуал, од облачења даждица (додола) у зелено грађе, њихову поворку, игру, поливање водом уз радост као да је киша пала и коначно њихов одлазак. Ова мала кантата писана је за шестогласни женски хор и удараљке (тамбурин, маракас, бонгоси, разне звечке) које, по препоруци композиторке, користе саме чланице хора.

Композиција почиње у лаганом, *Lento* темпу, припевом *Вај, Перуне, вај!*, који својим интервалским помаком секунде навише представља основни мотивски ембрион целог уводног одсека.

Пример бр. 10 – *Да њадне дажд* (такт 1–7)

Lento

S: Вај! Вај! Перуне, вај.
Ms: Вај! вај.
A: Вај! вај.
Tamburin
Maracas
Bongo
Piatti
Razne zveckje

Алтови и мецосопрани певају само први део припева, *Vaj*, и остају да леже, градећи педал, док сопрани у почетку певају цео припев, да би после наставили с комплетном строфом. И педал и завршетак сваког мелостиха у сопранима заснивају се на интервалу велике секунде, што целом одсеку даје архаичан призвук.

Пресвлачење даждица у зелено трање (*più mosso*, од 22. такта), карактерише једноставна мелодија у шеснаестинском покрету, коју наизменично износе други мецосопрани и први алтови, док остали гласови граде пратњу кратким мелостиховима изведеним из основне мелодије.

Пример бр. 11 – *Да њагне дажд* (такт 20–25)

Сцена пресвлачења завршава се кратком паузом до које се стиже великим декрешендом и успоравањем темпа. Застој музичког тока нагло прекидају гласни, неартикулисани узвици у клизајућем глisanду наниже, који почињу да се мешају са слободним декламовањем текста *Чабар воде на до доле, чабар воде на даждице* на неодређеним тонским висинама.

22

Пример бр. 12 – *Да њагне дажд* (такт 46–48)

Овај необуздани почетак сцене *Поливања водом* композиторка је уобличила кратком алеаторичком секвенцом из које се у раздраганом *vivo* темпу, као да је киша заиста пала, развија прва строфа додолске песме. Динамизам покрета, појачан уметањем алеаторичке секвенце после сваке наредне строфе, доводи до климакса који граде два потпуно независна слоја (*видети пример бр. 13 на сџр. 23*).

Док сопрани проширују и настављају претходну алеаторичку секвенцу, испод њих мецосопрани и алтови, у прегнантном 5/8 такту, снажно акцентовано, као у трансу декламују последњу строфу *Гром промеше, њојшен њојнеше, муња севаше, дажда њагаше...* Ова узбудљива сцена завршава се дугим силазним глisanдом уморних даждица и повратком на лагани, почетни темпо.

За последњу сцену, *Оглазак додола* (од 69. такта до краја), користи се мелопоетски материјал с почетка композиције, што целом делу даје симетричан облик троделности.

Пример бр. 13 – Да њагне дажд (такт 56–60)

Генерално посматрајући хорске композиције Лудмиле Фрајт у којима је доминантна фолклорна компонента, може се уочити неколико битних карактеристика. Прво што може да се примети, јесте да композиторка никад не користи фолклорне цитате, већ оригинални музички материјал гради по принципима преузетим из најдубљих слојева музичког фолклора, а то се пре свега односи на хетерофоно вођење гласова по принципу слободне полифоније, на честу појаву педала што подсећа на бордунско певање, на ритмичку разноврсност која произилази из народне полиритмије и која у великој мери доприноси полифоном богатству ових композиција. Само на први поглед необична, употреба авангардних поступака у фолклорном контексту, као што су, на пример, краће алеаторичке епизоде, увек су с музичког становишта потпуно оправдане и никад нису сврха сами себи. Наиме, композиторка за овим решењима посеже искључиво у тренуцима када је потребно достићи драмски врхунац, и ослободити енергију која је накупљена током претходног музичког развоја. Такође, делећи веће мелопоеетске целине на мање сегменте, који се потом слободно третирају, као и потпуно равноправном употребом тематских и атематских, певаних и говорних садржаја, Лудмила Фрајт постиже изузетну густину и текстуално богатство, али *иош*ово у *иош*иунос*и*и *и*одрива *и*традиционалне (*с*и*н*д*а*р*д*изоване) *м*е*т*оде *у*м*е*т*н*ичке *о*б*р*аде *ф*олклорно*г* *ц*и*п*и*а*и*а* и *њ*е*т*о*в*о*г* *ф*ормално*г* *у*об*л*иче*њ*а (Божидаревић, 2015: 206). Без жеље да негира искуства и достигнућа претходних генерација, она је особеним поступцима унела свежину у третирању фолклорне грађе, и свакако допринела богатству српске хорске музике.

Атмосфера ноћи

За композицију *Песме ноћи* (1970) могло би се рећи да је једна од најзначајнијих у опусу Лудмиле Фрајт. Неке касније композиције, као што су *Сребрни звуци* (1972), *Тужбалица* (1973) или *Еклоја* (1974) су чешиће извођене и спомињане у стручној јавности. Међутим, *Песме ноћи* представљају стожерну композицију у стваралаштву ове ауторке, композицију у којој се први пут могу пронаћи и чути све карактеристике једне необичне и комплексне уметничке поетике. Мисли се на тематику и поље уметничког интересовања, а то су пре свега пригушена атмосфера ноћи, тајанствени, бизарни, немирни звуци, као и посебна психолошка стања кроз која човек пролази у таквој атмосфери. Оваквој тематици Лудмила Фрајт ће се врло често враћати, на пример у већ споменути *Сребрним звуцима*, за гудачки квинтет и сребрне кашичице (1972), електроакустичкој композицији *Ноктурно* (1975), у *Три ноктурна*, за флауту и гитару (1982) и др.

Извођачки састав такође значајно говори о посебном односу према звуку, који ће доминирати кроз цео ауторкин опус. Према речима Петра Бингулаца, који је међу првима препознао специфичан сензитивитет Лудмиле Фрајт, *њ*о*ј* су најближи *во*кал*н*и *з*вук, *д*ела *з*а *с*оло *г*лас, *и*ли *х*ор, *и*ли *не*ки *не*о*б*ич*н*и*ј*и *во*кал*н*и *ан*сам*б*л, *и* *и*о *на*ј*в*и*ш*е *ж*ен*ск*и; *а*ли *и*р*и*в*л*ачи *је* *и* *и*нс*т*ру*м*ен*т*ал*н*а *м*у*з*ика, *на*роч*и*т*и*о *ка*мер*н*о*г* *с*и*л*а *и* *з*вук*а*, *и* *и*о *у*век *са* *ск*ло*н*о*ш*ћу *з*а *з*вук *не*жан, *м*екан... (Бингулац 1988: 317).

Примењена композиционо-техничка средства, као што су хармонија заснована на слободној дисонанци, употреба кластера, повремена појава алеаторичких епизода, говорна полифонија, нестандардан третман гласа у виду слободне декламације или крика, недвосмислено указују да Лудмила Фрајт већ овим делом (с малим закашњењем, али из потпуно немузичких разлога⁷)

⁷ О овом ће бити говора у вези са застојима у стваралачком раду Лудмиле Фрајт, видети стр. 35.

себе сврстава у најужи круг српских аутора који се служе тековинама музичке авангарде. Овде треба направити малу дигресију. Музика Лудмиле Фрајт, у контексту разматрања развоја српске музике после Другог светског рата заузима потпуно специфично место. Иако је рођена крајем друге декаде 20. века (1919), и студије музике завршила одмах по завршетку Другог светског рата (1946), она се својом музиком не појављује ни у првим послератним годинама, када је музичка продукција била *озрачена захтевима и ограничењима начела и институција социјалистичког реализма* (Поповић-Млађеновић, 2007: 218), нити појавом музичке модерне средином педесетих година, као ни у *другом удару* (Исто: 224) српске музичке авангарде почетком шездесетих година прошлог века. Међутим, она је интензивно пратила сва авангардна дешавања, како у свету (похађањем курсева у Дармштату и Плзењу) тако и у земљи (Загребачки музички бијенале, Југословенска музичка трибина у Опатији), путем медија, пре свега радија, филтрирала и усвајала одређене поступке, тако да се крајем шездесетих коначно појавила као зрео уметник с потпуно профилисаним музичким изразом. Баш због тога, за разлику од аутора, попут Рајка Максимовића, Слободана Атанацковића и др., који су и пре ње својим раним делима такође припадали авангардном миљеу, али су га с временом напустили и окренули се националном идиому у неокласицистичком или неоромантичарском маниру, Фрајтова је остала доследна и није значајније одступала од својих поетских начела.

У *Песмама ноћи* открива се и трећи, веома важан чинилац поетике ове ауторке, а то је примена поступака преузетих из најдубљих слојева народног музичког стваралаштва, пре свега старијег јужнословенског сеоског певања, које је такође годинама студиозно проучавала. Иако је ова композиција дубоко аутореклексивна и нема никакве директне везе с фолклором, поступци као што су слободно вођење гласова (уског амбитуса и у сталним хроматским сударима), које асоцира на народну хетерофонију, појава бордуна у виду честих педала, употреба секундног сазвука који се у *стиријем двојласном певању схваћа као консонанца* (Големовић, 1996: 1–2), довољно говоре у прилог наведеној тврдњи. О овом аспекту у поетици Лудмиле Фрајт говори и Петар Бингулац: *И раније се дешавало да су у лесивици тонова једној народној најеве сусретани и неки његови необични, не-темперирани тонови, које се не лако и не природно уклапају у наш традиционални хармонски систем гура и мола. Али оштра је савремена музика, углавном најустийла тај систем, као и остала правила хармоније, Лига Фрајт, у својим студијама, дошла је до закључка, веома логички изведеног, да ће се зајмо народна песма, сам фолклорни најев, добро слајати са савременим музичким језиком* (Бингулац, 1988: 318). Ако се узме у обзир да су ауторки музички узорци били, пре свих њен учитељ Јосип Славенски, али и Љубица Марић, Бела Барток као и Игор Стравински с *паанским експресионизмом* (Веселиновић-Хофман, 1983: 271), који се на различите начине провлачио кроз многа дела ових аутора, онда је јасно и њено посезање за специфичним фолклорним решењима у свом стваралаштву.

У каснијим композицијама Лудмиле Фрајт, као што су *Тужбалица* (1973), *Крес* (1974), *Да њадне дажд* (1974), а нарочито *Еклоја* (1974), у којима ће и тематика бити фолклорног порекла, ови поступци доћи ће до пуног изражаја.

Музика за *Песме ноћи* писана је на сопствене стихове *Сенке, Немири, Тишина*, и по речима саме ауторке *текст и музика настала су паралелно* (Фрајт, 2015), о чему сведочи и изванредно остварена синкретичка симбиоза ових елемената.

У првој песми доминантан је *визуелни моменат*: *сенке се склапају над сенкама, сенке се шуњају из таме у таму* (Исто). Основни тон звучној слици дају кластер у дубоком регистру клавира и остинантни пицикато у контрабасу, на које се наслања кратак мотив виолончела, заснован на умањеној терци која обиграва око централног тона.

Пример бр. 14 – Песме ноћи: „Сенке“ (такт 1–6)

Наступ гласова, прво алтова па онда и сопрана доноси исти овај мотив, само делимично ритмички вариран (*видети пример бр. 15 на стр. 25*).

Пример бр. 15 – Песме ноћи: „Сенке“ (такт 9–18)

Arpa

Piano

S

A

V-le

Vc

Cb

se šu-nja - ju iz teme
sen - - - ke
Sen - - - ke se skla - - pa - ju iz ta - - me
Sen - - - ke nad sen - ka - - ma, sen - ke sen - ke sen

Две мелодијске линије у алтовима, исто тако и у сопранима, извиру из једног тона, а онда се хетерофонски раздвајају, крећући се уском амбитусу који једва достиже терцу, померених акцената, у сталним хроматским сударима малих и великих секунди, алтерованих и неалтерованих тонова. Кратак уводни одсек гласови завршавају дубоким кластером на тоновима *ха-цел-гел-дис1*, а наступ високих виолина најављује други и покретнији, у темпу *Più mosso* (т. 24). Мелодије се шире по вертикали, и уз стални пораст динамике драмски врхунац се достиже веома брзо, већ у 35. такту.

Пример бр. 16 – Песме ноћи: „Сенке“ (такт 35–44)

35 meno mosso

Arpa

Piano

S

A

Vn. I

Vn. II

V-le

Vc

Cb

sle - pi - lo ta - me pi - je o - - či pi - je o - - či
ta - me ta - me pi - je o - - či o - - či o - - či
sle - pi - lo pi - je o - - či o - - či
sle - pi - lo pi - - - je o - - či

На речи *слейило шаме*, гласови се великим скоковима наниже враћају на почетне, дубоке позиције, и све се исто тако брзо примирује. Кратком реминисценцијом почетка става, опет мотивом у виолончелима (т. 42), најављује се трећи, завршни одсек. Мирна и прозачна атмосфера завршног одсека (од 53. такта) обележена је слободном мелодијском игром високих гласова, два сопрана и две виолине, уз једва приметне, повремене интервенције харфе.

Нервозан почетак друге песме *Немири* доноси виолончела и виоле, кластерски постављеним педалом у сталним трилерима који се понављају. Нервозу додатно појачавају кратки упади клавира и харфе.

Пример бр. 17 – Песме ноћи: „Немири“ (такт 1–6)

Микромотивском грађом у тремолима повремено су укључују и виолине, да би у 15. такту преузеле кластерски педал од дубоких гудача, сад наравно у високом регистру и тако додатно подигли тензију и припремили наступ хора (т. 20). Овај наступ обележен је тихим, нервозним скандирањем које је испрекидано честим паузама. Од 28. такта појачавају се темпо и динамика, гласови сукцесивно напуштају певање и прелазе на слободну декламацију стварајући неразговетан жамор који расте. И у гудачима текстура постаје све гушћа, линије постају независне једна од друге, свака потпуно слободно репетира свој кратки мотив, харфа дивљим глосандима доприноси општем врењу, да би се на крају све распало неконтролисаним крицима сопрана (*видети пример бр. 18 на сџр. 27*).

Звук се нагло прекида извикивањем речи *вихори*, да би гудачи и клавир ситним трептајима, у великом ритенуту спустили динамику у пијанисимо. Враћајући се на почетни темпо, две линије сопрана, на истом високом тону *de2* монотонно понављају реч *замире*, али с помереним слоговима, алтови доносе нови слој нервозно испрекидан паузама, док виолине образују трећи слој, понављајући високи, тихи кластерски педал с почетка песме. Ово комешање завршава се силазним глосандом сопрана на реч *крик*, да би на дугом, лежећем педалу дубоких гудача, виолине, клавир и харфа у ситним подрхтавањима привели песму крају.

Трећа песма, *Тишина*, почиње тихим мотивом у виолончелима и виолама, који је изведен из сличног мотива с почетка прве песме, градећи тако органско јединство целе композиције. Овај мотив се стално понавља чиме се ствара педални фон на који се, једна по једна, сукцесивно укључују линије хорских гласова. Тихо декламовање текста *тишина шуми у слијоочницама*, који је без тонских висина, полифоно измешан, ствара се један масиван шум из кога непрестано искачу предњонепчани вокали као што су т, ш, с, п, ч, ц (*видети пример бр. 19 на сџр. 27*).

Оваквим поступком Лудмила Фрајт уводи у композицију и сонористику, још једну авангардну тековину. Истичући у први план чисто звучне вредности, стиче се утисак да сама боја *испјаје айрибуић звука од њрворазредној значаја* (Милин, 1998: 159). Ова ситуација, која *доноси звуке ноћи: шайаће и друјање тишине, који воде у сан* (Фрајт, 2015), траје веома дуго, скоро шездесет тактова. А сан коначно наступа новом ситуацијом. Два соло сопрана слободно плету своје тихе вокализе, док алтови мирно декламују последње стихове: *замире јецај и крик без шаса у шлувој самици сна*. Све се утишава, остају само три соло виолине, па се и оне, као последњи трептај свести губе у пијано пијанисиму.

Изражајна снага и дејство *Песма ноћи* као да су изненадили и покренули и саму композиторку, тако да је у само неколико наредних година изнедрила неке од својих најпознатијих ком-

Пример бр. 18 – Песме ноћи: „Немири“ (такт 39–45)

39

Arpa

Piano

S

A

Vn. I

Vn. II

V-la

Vc

Cb

plame-no-vi i - gra - ju, plame-no-vi pod po - gle-dom zi - do - va i - gra - ju plame-no-vi
 će - lo, te - lo se ras - pi - nje vi - ho - ri mi - sli ra - za - ra - ju će - lo :|| te - lo se raspinje pod pogledom zidova :||
 i - gra - ju plame-no-vi pod drh - ta - jem tre - pa - vi - ca :|| i - gra - ju plamenovi pod drhtajem trepavica :||
 :|| vi - ho - ri misli razaraju čelo :|| :|| te - lo vi - ho - ri misli razaraju čelo :||

Пример бр. 19 – Песме ноћи: „Тишина“ (такт 1–10)

Arpa

Piano

S

A

Vn. I

Vn. II

V-la

Vc

← cca 3^{ma} →

Ti - ši - na šu - mi u sle - po - o - čni - ca - ma, ti - ši - na šu - mi u
 Ti - ši - na šu - mi u sle - po - o - čni - ca - ma,
 Ti - ši - na šu - mi, ti - ši - na
 pizz. Ti - ši - na šu - mi

позиција: *Средњи звуци* (1972), обредна трилогија коју чине *Тужбалица* (1973), *Крес* (1974) и *Да њадне дажд* (1974), и наравно, као најзначајнија, *Еклоја* (1974).

На манускрипту партитуре *Песма ноћи*, који се налази у Нототеци Музичке продукције РТС, првобитни назив композиције био је *Ноктурна*, али је Лудмила Фрајт у неком тренутку својеручно наслов променила у *Песме ноћи*, и означила их као *Ноктурна I*, вероватно са идејом да пише и *Ноктурна II*. И заиста, у њеној заоставштини пронађене су скице за нову композицију под радним називом *Ноктурна*, за коју је предвиђен исти извођачки састав (женски хор, харфа, клавир и гудачи), а коришћени су текстови три песме Стевана Раичковића – *Самоћа*, *Усјаванка за шкољку* и *Ошвори у ноћ враћа*.

После узбудљивих и драматичних *Песамa ноћи*, Лудмила Фрајт написала је једну малу, нежну композицију, у којој као да је излила сву своју љубав према деци, али и према мајкама. *Усиаванка* (1971) је конципирана у слободној форми, као вокализа уз тек повремено коришћење речи којима се деци тепа и уз пратњу неколико играчака које производе различит звук. Иако је забележила све своје идеје, Лудмила Фрајт оставља могућност и слободу самом извођачу, како у избору играчака тако и у начину како и када да их употреби.

Почетак композиције је тих и миран, мелодија се креће равномерно, у слободним интервалским скоковима и уз тек повремену пратњу јапанске звечке са звончићима.

Пример бр. 20 – *Усиаванка* (почетак)



Постепено, мелодија ће се разиграти све бржим темпом и већим интервалским скоковима, као и појачаном динамиком и увођењем већег броја играчака у пратњу.

Средњи део, обележен партитурним словом А представља слободну каденцу у којој се солисткињи даје могућност да импровизује једну малу игру са бебом, да сама проналази речи шетања, узвике, смех, издејвајући речи са одређеним значењем (Фрајт, 1982). Игра ће се наставити и у одсеку Б, веселом мајчином песмом уз наизменичну пратњу свих играчака. Када се беба коначно измори, у завршном одсеку од слова Ц, мелодија постаје све тиша и тиша, у све нижем регистру и са све мањим интервалским скоковима и уз звуке музичке кутије нечујно ишчезава.

Овај мали и хумани ѝренушак звучне усрдности (Стефановић, 1971), иако написан једноставним музичким средствима, представља један од најупечатљивијих примера лиризма у поезици Лудмиле Фрајт, и израз је великог, мада често затајеног, афективног богатства тихе и скромне ауторке.

Композиција *Звона* (1981) настала је прилично необичним поводом. Наиме, ауторкин пријатељ, песник Светозар Бркић, после доживљеног срчаног инфаркта написао је песму под овим насловом⁸, у којој је описао нека стања и звуке које је чуо тим поводом. Дело је посветио композиторки, а посебан садржај и *фонојеничност* (израз Лудмиле Фрајт) теме њој су били инспиративни да их музички уобличи.

Егзистенцијални страх пред неизвесном будућношћу, али пре свега слика ужурбаног особља и болесника прикљученог на апарате, од чијег рада му практично зависи живот, определили су ауторку да за медиј изабере хор, који се дели у две комплетне хорске групе и да му придода звукове снимљене на магнетофонску траку. Ово је иначе једина композиција у којој Лудмила Фрајт комбинује живо извођење с музиком с траке.

Композиција почиње одсеком који је формално остварен у планираној алеаторици, где су наступ и трајање појединих секвенци назначени у секундама. У атмосферу *Звона* уводи нас тихи звук с траке који симулира људски пулс. Сукцесивним наступом соло гласова који на једном, или евентуално на два суседна тона певају своје кратке фразе, али у перманентном понављању, ствара се ситно полифоно ткање (*видети пример бр. 21 на сџр. 29*).

Текстура постаје све гушћа сталним додавањем нових гласова, док се на крају не развије у шеснаест независних линија, које, уз сталне звуке с траке изазивају драматично звучно врење, достижући врхунац на речи *звукoм јавља рану на срцу*.

После овог сазнања, једна по једна линија нестаје и одсек се завршава на дугим лежећим тоновима у алтовима.

Други одсек почиње драматично, мистериозним шапутањем мушких гласова, који наступају по истом алеаторичком принципу као и у првом одсеку. Звук с траке стаје, остају само гласови. На фон који чине мушки гласови укључују се линије женских соло гласова, прво алтова а потом и сопрана (*видети пример бр. 22 на сџр. 29*).

⁸ Песму је написао 1976. године и примерак куцан на машини дао Лудмили Фрајт. У тој форми се чува у архиви породице Фрајт. Песма је објављена у *Лешојису машице српске*, октобар, 1983, Матица српска, Нови Сад, стр. 375.

Пример бр. 21 – Звона (почетак)

Пример бр. 22 – Звона (почетак другог одсека)

Композиторка овде комбинује текстуре, где за разлику од слободне у мушким гласовима, женски гласови су у дефинисаном метру, прво три, затим две осмине па на крају две четвртине.

Фон који чини мушки блок полако се тањи и ишчезава, а женски блок расте, да би се на крају раширио на осам независних линија у слободној полифонији. Затим полако ишчезавају линије алта да би на крају остала само два висока сопрана образујући велику секунду која се губи у пијанисиму. Кроз цео овај одсек композиторка прави фину градацију, померајући постепено тонске висине звучних маса од најнижих ка највишим.

Трећи одсек доноси антиклимакс, краткотрајан хомофон предах који изводи цео хор изузев сопрана. Смирење атмосфере се постиже како прозрочном текстуром, тако и динамиком и бојом дубљих хорских гласова.

Пример бр. 23 – Звона (почетак трећег одсека)

Предах се завршава унисоном на тону *ха*, који из пијана у великом крешенду најављује последњи одсек.

Пример бр. 24 – Звона: почетак последњег одсека

Секвенца од два такта коју изводи цео хор, подржана звуком звона с траке понавља се неколико пута и својом динамичком сликом, од фортеа до пијанисима као да имитира та иста звона.

Утиску додатно доприноси и дељење слогова речи *звоњава* између различитих хорских деоница. Транспарентна атмосфера звоњаве постаје све прозачнија, да би на крају остао само један сопран на високом тону *јес*, са оптимистичким уверењем да ће ови звуци *да се њрејворе ваљда, у љубав* (Бркић, 1983: 375).

Овом композицијом Лудмила Фрајт још једном потврђује своје чврсто опредељење у коришћење савремених музичко-изражајних средстава. Иако овакав поступак комбиновања живог извођења (традиционалан медиј) и музике с траке (овакву врсту музике Владан Радовановић назива *синтхетском* (Микић, 2007: 611), а Александар Обрадовић у својој термилошкој подели *комбинованом електронском музиком* (Обрадовић, 1997: 401) није нов ни у свету ни у нас⁹, Лудмила Фрајт једна је од ретких која га примењује, и то врло успешно, третирајући оба медија на начин да буду у функцији основне музичке идеје.

Једина композиција коју је Лудмила Фрајт написала за мушки глас је циклус песама *Дубровачка лирика* (вероватно 1984), што је и разумљиво јер је реч о љубавним песмама у којима мушкарац пева жени. За овај циклус композиторка је изабрала четири песме дубровачких ренесансних песника, објављених у антологији *Дубровачки канционијер*¹⁰, по једну Џоре Држића и Шишка Менчетића и две чији аутори нису познати.

Нежни стихови дубровачких петраркиста, пуни љубавне чежње и меланхолије инспирисали су Лудмилу Фрајт да напише исто такву музику, прозачну, једноставну, дискретну. Атмосферу је дефинисала већ самим одабиром инструментарија, који је састављен од флауте (велике и мале), кларинета, лауте, виоле и виолончела.

Прва песма, *Леуше, мој леуше*, на стихове непознатог аутора, конципирана је на константној и тихој свирци лауте, у слободном *rubato* темпу, којој се повремено прикључује дискретан пицикато виоле на једном тону.

Пример бр. 25 – *Дубровачка лирика*: „Леуте, мој леуте“ (такт 1–5)

Тек повремено укључе се и флаута с мало разигранијом, али ипак једноставном мелодијом, кларинет који у слободној полифонији подржава флауту и виолончело с неколико разложених тонова у пицикату. Мелодија гласа који силабично третира текст, такође је веома једноставна, обогачена тек понеким украсом и то у терцном размаку, уског амбитуса који не прелази малу септиму.

Друга песма, *Каг њустиши косице*, на стихове Шишка Менчетића (1457–1527) почиње кратком, разиграном мелодијом коју доноси кларинет, а прате га виола и виолончело у паралелним квартама. За наступ певача ситуација се мења, гудачи образују педал на тону *ха* који ће остати до краја песме, а флаута у слободној полифонији прати линију певача. Лаута повремено чистим квинтама подвлачи поједине стихове. Кратак завршетак поново преузима кларинет и лагано приводи песму крају.

Трећа песма, *Моја кошутице криј се њо све сѡране*, на стихове непознатог песника, лагана је игра у *allegretto* темпу и такту шест осмина. Инструментални увод гради се на ритмичком моделу који образују гудачи *col legno* ударцима по жицама и лаута која свира чисте квинте на наглашеним тактовима деловима.

⁹ Међу првима у нас били су Јосип Калчић с композицијом *Анаграм*, за хор, оргуље, клавир, удараљке и траку (1962), Александар Обрадовић с композицијама *Ејишаф Ха* (1965) и *Микросимфонија* (1967), Душан Радић са *Есејима*, за солисте, хор, оркестар и траку (1970), Владан Радовановић с *Аудиосјауцијалом* (1975) и др.

¹⁰ Антологија *Дубровачки канционијер* је у ствари: *zbornik petrarkističkih stihova koje je 1507. godine počeo skupljati dubrovački vlastelin Nikša Ranjina, prvotno zapisujući pjesme Šiška Menčetića i Džore Držića, te kasnije i drugih danas anonimnih autora. Danas se pouzdano zna za neke pjesme Andrije Zlatara, Marina Krističevića i Mavra Vetranića. Zbornik broji 820 pjesama te se u njima mogu pronaći mnogi trubadursko-viteški, talijanski i petrarkistički utjecaji, pomiješani s kasnosrednjovjekovnim i narodnim elementima. Sastoji se od dva dijela, prvi u kojem su abecednim redom pomiješane pjesme Džore Držića i Šiška Menčetića te drugi u kojem su sadržani brojni stihovi anonimnih pjesnika 15. i 16. stoljeća.* http://www.academia.edu/9471431/Hrvatski_petrarkizam_Croatian_Petrarchism_-_Croatian_language (приступ 14. мај 2016).

Пример бр. 26 – Дубровачка лирика: „Моја коштуце криј се по све стране“ (такт 1–6)

Пиколо флаута (у прилично дубоком регистру, што јој даје необичну боју) и кларинет разигра-но се надсвиравају док не почне песма. Тад пратњу преузимају виолончело у пицикату и лаута, на сличан начин као у уводу, само што сада свира чисте кварте. Док певач пева једноставну мело-дију засновану на лествичном кретању од неколико тонова, велика флаута широко развијеном фразом кити његову песму.

Пример бр. 27 – Дубровачка лирика: „Моја коштуце криј се по све стране“ (такт 12–16)

Кратак *ritenuto* завршетак поново припада кларинету, који се у силазном покрету зауставља на тону *цис*, образујујући велику секунду у односу на педални *ха* који држе виола и виолончело.

Посебним расположењем обојена је четврта песма, *Ох, тужне сеј њјесни*, на стихове Џоре Држића (1461–1501). Туробну атмосферу наговештава соло виола, слободно вођена у уском, хроматском *basso continuo* маниру, а додатно је наглашава широка, болна мелодија виолончела.

Пример бр. 28 – Дубровачка лирика: „Ох, тужне сеј пјесни“ (такт 1–2)

Туга се подвлачи први пут мелизматично развијеном деоницом певача, који са уздахом запо-чиње своју песму.

Пример бр. 29 – Дубровачка лирика: „Ох, тужне сеј пјесни“ (баритон, такт 3–7)

Само два гудача остају и даље у дискретној пратњи певача, да би на крају песму завршили на начин како су је и започели.

Овим кратким циклусом песама Лудмила Фрајт исказује своју наклоност и симпатије према дубровачким песницима и њиховом мелодичном језику, према њиховој поетици која је у многоме слична њеној, а исказује се кроз једноставност, лиризам, меланхолију, тугу. Атмосферу њихових песама и уопште њиховог доба она зналачки гради како одговарајућом инструментацијом тако и једноставношћу мелодија, употребом чистих кварта и квинти, подражавајући трубадурску традицију.

Али, поред свега наведеног, ауторка остаје доследна и у примени модерних композиционих поступака, задржавајући хроматизован хармонски језик, уводећи кратке алеаторичке одсеке, слободну полифонију, користећи савремен третман гудачких инструмената као што су *col legno* ударци итд.

Према у виду у заоставштину Лудмиле Фрајт, њено последње комплетно довршено дело је композиција за мешовити хор *У сумрак њевају девојке*, написана 1984. године. Као литерарни предлог послужила је песма у прози *У сумрак* Иве Андрића, иначе његова прва објављена песма, у сарајевској *Босанској вили* 30. септембра 1911. године¹¹. Меланхолију и резигнираност који провејавају овим текстом, као да га је писао човек на крају животног пута а не младић од тек деветнаест година, Лудмила Фрајт је осетила на прави начин и написала сетну и нежну композицију.

Парадокс конфликта фактичке младости, с једне, и страшног осећања пролазности, с друге стране, ауторка је у делу представила с два одвојена, независна плана. Први план граде женски гласови хора, певајући све време своју песму спонтано и безбрижно на неутралне слоге, док мушки гласови, помало нервозно и растрзано износе суморан текст.

Као у свим хорским композицијама Лудмиле Фрајт, и овде је тежиште на мелодијским линијама, заснованим на секундном покрету, уског амбитуса, које се у слободном полифоном излагању често сударају, што резултира сазвучјима блиским експресионистичкој хармонској слици.

Композиција започиње певањем девојака, које прво износе високи сопрани, да би им се постепено прикључили и остали женски гласови.

Пример бр. 30 – *У сумрак њевају девојке* (такт 1–5)

После мале градације, која се постиже повећањем динамике и ширењем фактуре на свих осам женских гласова, постепеном редукцијом и сталним диминуендом уводи се у први наступ мушких гласова (*видети пример бр. 31 на сџр. 34*).

За разлику од женских гласова, текстура у мушким гласовима је сложенија, полиритмична, текст се износи силабично, нервозно, строфа је разбијена на мање сегменте који наступају с неусаглашеним почецима и завршецима.

Централно место у композицији представља кратак одсек који почиње у 39. такту (*Росо рiu mosso*) (*видети пример бр. 32 на сџр. 34*).

Женски део хора редуциран је само на друге алтове који се задржавају на тихом педалу, док мушки гласови резигнирано доносе болно песимистичан текст *Али срце је моје њамно језеро која нишња не диже и у коме се нико не оледа*. Нервозна мелодија подељена је између првих тенора

¹¹ <http://www.ivoandric.org.rs/html/biografija.html> (приступ 14. мај 2016).

Пример бр. 31 – У сумрак њевају девојке (такт 14–16)

14 *sempre p*

Sopr. 1 na nu la

Sopr. 2 na u na

3 ni na la

M-sopr. 1 *sempre p* la la u na

2 ni nu la lu la lu la ni

Alti 1 *sempre p* li la la li la

Ten. 1 *mf* nji-ni su gla-so-vi me-ki nji-ni su

2 *mf* U su-mrak pe-va-ju de-voj-ke, pe - va - ju de - voj - ke le - po,

Bassi 1 *mf* u su - mrak nji - na je pe - sma bla -

Пример бр. 32 – У сумрак њевају девојке (такт 39–42)

39 *Poco più mosso*
p

Alti 2 u

Ten. 1 *mf* sr - ce je mo - je ta - - mno je - ze - ro

Bassi 1 a - li sr - ce je, sr - ce mo - je ta - mno je - ze -

2 sr - - - ce

и баритона, док басови само повремено износе поједине речи на дубоком тону *ie*. После овог својеврсног „антиклимакса“, од 51. такта и повратка на почетни темпо следи музичка реминисценција уводног дела у којој се поново јавља песма девојака, далека и дистанцирана као неки ехо, а мушки део хора износи кратак, завршни део песме.

Овом дирљивом хорском минијатуром Лудмила Фрајт као да је сводила неке своје животне рачуне, али је истовремено још једном учинила омаж хорском ансамблу и уопште људском гласу, као свом омиљеном медију.

Константе и карактеристике поетског израза

У разговорима с Робертом Крафтом, Игор Стравински је приметио да је *један је од њиродних феномена да смо често ближи далеким генерацијама него онима које су биле непосредно пре нас. Стога се занимање садашње генерације усмерава на музику пре „хармонске ере“. Ријам, ритмичка полифонија, мелодијска или интервалска конструкција, елементи су музичке конструкције која треба да се данас истражује* (Стравински и Крафт, 1972: 341). Из анализе најзначајнијих дела Лудмиле Фрајт може се закључити да су управо ови фолклорни елементи предмет опсервација у процесу стварања музичког материјала, и да представљају једну од константи њеног поетског

израза. Снага и аутентичност појединих композиција, као што су *Тужбалица*, *Крес* или *Еклоја*, резултат су високо оригиналне, изродљиве истраживања система и примене архаизације музичког језика у смислу редукције целокупног израза ради стварања изв. јапанског звучног амбијента... (Чичовачки, 2009: 15). Употребом композиционих поступака авангардне провенијенције, као што су алеаторика, покретни кластери, микрополифонија или мултимедијалност, она на врло оригиналан начин врши синтезу два, наизглед удаљена музичка света, као што су фолклор и авангардна музика, и проналазећи им заједничке карактеристике чини ову синтезу у ствари веома природном и инспиративном. Иако својим третманом фолклорне материје, нарочито у хорским композицијама, Лудмила Фрајт знатно мења дотадашњу праксу у српском музичком стваралаштву, њено коришћење елемената народних мелодија у једној новој уметничкој околини и значењу (...) представља заправо, и одређену реорганизацију чињеница, редефинисање проблема, њих. манифестацију флуентности (Веселиновић-Хофман, 1983: 57).

Друга битна карактеристика, која се испољава у већини дела Лудмиле Фрајт, везана је за изузетну лиричност. Заснована на камерности, суптилности и префињености звука, избору жанрова и извођачког састава, понекад је толико изражена да њену музичку поетику тумаче и као женско писмо (И. Медић, 2005: 208–214), иначе међу првима такве врсте у српској музици. Деликатност музичког израза, резултат је пре свега изражене сензибилности која краси ову ауторку, и коју можда најбоље описује синтагма *исеме ноћи*, како гласи и наслов једне њене композиције. Песма, која произилази из мелодије као основног језгра у њеној музици, и ноћ, као феномен кога карактерише тама изазивајући код човека атавистичке страхове од непознатог, тама у којој човек остаје сам са својим мислима и слутњама, у тишини из које се чују сви скривени звуци што уносе стрепњу и немир. Скоро опсесивно враћање теми ноћи, Лудмила Фрајт сугерише и веома честим коришћењем термина *ноктурно* у насловима својих композиција, желећи и на тај начин да подвуче можда скривено поетско полазиште. Као и свака опсесивност, и ова је вероватно више одраз подсвесног него свесног опредељења.

Често се у разматрањима о уметности и уметничком делу поставља питање да ли уметник користи искуства из сопственог живота при стварању свог дела, или је оно резултат чисте имажинације и спекулативних способности. Одговор може бити и потврдан и одричан, у зависности од уметника, врсте уметности итд. У књижевности је то чест случај, јер *одјекаји нејосредној приказивања књижевности је материјал који проистиче из перцепције свих наших чула: значи то је и природа са свим својим манифестацијама, и људско друштво са свим законитостима и условима своје организације и развоја базе и надградње, и човек у читавој комплексности свој друштвеној и нејоновљиво индивидуалној бића* (Веселиновић-Хофман, 1983: 49). Па тако *јостоји и велик број дела која су јасно, нејосредно повезана за токове догађаја из живота својих аутора* (Исто: 63). Овакав приступ може се пронаћи, рецимо, у делима Достојевског, Хемингвеја, Ремарка, као и код српских писаца, Бранка Ћопића, Драгослава Михаиловића или Данила Киша.

Што се тиче музике, ту су овакве појаве много ређе, јер *музика указује на актуелност сложене, ајстракције вида ојажања и то јрвенствено збој природе објекта којим се бави* (Исто: 45). Међутим, иако Стравински каже да *феномен музике у суштини није ништа друго него феномен циркуларности звука и времена* (Стравински, 1947: 19), између појединих музичких дела и догађаја из живота њихових аутора могу се пронаћи паралеле. Односно, прецизније би било рећи да паралеле постоје, не толико у вези са самим догађајима, већ пре свега са афективним стањима која су ти догађаји произвели код аутора. Композитор, свесно или несвесно, ове паралеле може успоставити пре свега избором одређене тематике којом ће се бавити у свом делу, а онда и композиционо-техничким поступцима којима ће обрадити ту тематику, на такав начин да слушаоци могу да претпоставе, као и да у што већој мери осете оно што је осећао и сам композитор док је стварао своје дело. Чини се да је такав случај и с музиком Лудмиле Фрајт, и да цела палета осећања, веома снажног дејства, произилази из иначе, богатог афективног стања на које су утицали неки мање познати догађаји из њене биографије.

Наиме, детињство и младост Лудмиле Фрајт обележило је неколико веома болних личних трагедија, које су на њен, ионако суздржан и повучен карактер сигурно оставиле трага за цео живот. Још као тринаестогодишња девојчица, у рањивом адолесцентном стању, изгубила је сестру Власту, само неколико година касније и оца Јована, у краткотрајном браку с Миливојем Франовићем, због сопствене болести изгубила је нерођену бебу, да би потом изгубила и мужа који је страдао на Сремском фронту. Када се зна да је смрт ближњег најтрауматичније искуство које човек може доживети, онда се само може претпоставити количина бола коју је Лудмила Фрајт доживела у младости, и коју је примила у свој емотивни корпус. Тек у светлу ових чињеница, могу се у потпуности разумети небројене дечје песме које певају о згодама и догађајима које она никад није доживела са својом сестром, дирљива и нежна *Усјаванка* коју никад није отпевала своје детету, или потресна *Тужбалица*, којом је коначно оплакала све своје ближње. Размишљајући о емотивним аспектима и дејствима стваралачког чина, наш велики композитор

Душан Радић примећује да *човекова инћима обично осћјаје скривена. Мећућим, њеном разућено-ићу, сћваралачки чин је обоћаћен* (Јевтић, 2003: 104). Снагом имагинације и искреног уметничког исказа, Лудмила Фрајт ослобаћала је своју суздржану, приватну емоционалност, и истовремено уводила слушаоце у свој емотивни свет, постајући им блиска као што су и они били блиски њој.

Исти, већ поменути аргументи могу се навести и као разлози дуге апстиненције у креативном стварању, која је трајала практично од завршетка студија 1946. године, па све до средине шездесетих година прошлог века. Истина, у мећувремену, Лудмила Фрајт компоновала је дечју музику, музику за филм и радио-драме, али ту је у питању била примећена музика, коју уметник може писати снагом талента и добре композиционо-техничке оспособљености. Мећутим, за креативни чин стварања аутентичног уметничког дела, осим наведених особина потребна је и посебна концентрација, повезана са унутрашњим душевним миром. Изузетно сензибилној особи, каква је била Лудмила Фрајт, било је потребно скоро двадесет година како би ожиљци на души зацелили, да би коначно постигла тај унутрашњи мир и могла да се посвети креативном чину стварања.¹²

У аналитичној студији *Време уметности*, која је објављена 1968. године, Драгутин Гостушки је на једном месту приметио да је уметност у својој ћерманентној разради изћудила нећосредно емоционално дејсћиво (Гостушки, 1968: 305), а потом и да *данас са ићићуном неизвесноићу сћојимо ићред ићпримерцима модерне музике у ићоћеду њиховој афекћивној значења. Њихова суесћивна моћ или је никаква или је ћенерално сведена на необичан узан рећерћоар вредности мећу којима се једва дају издвојити сћрах, несћурности, нервоза, аћсурдности – дакле истовремено и оћраничене и сасвим нове ићсихолошке кайћеорије; нове дар ићићо се уметности ићиче* (Исто: 306).

Да је своју студију писао неку годину касније, у време када је Лудмила Фрајт већ компоновала нека од својих најзначајнијих дела као што су *Песме ноћи* (1970), *Тужбалица* (1973) или *Еклоја* (1974), можда би ипак имао мало другачије мишљење, јер њена дела, осим велике оригиналности, поседују изузетно сугестивну моћ и афективно богатство какво се ретко среће.

На крају, мора се приметити зачућујуће мала позорност српске стручне јавности у односу на стваралаштво Лудмиле Фрајт, нарочито за време док је још била жива. Изузев Петра Бингулца, који је у својим *Најисима о музици*, са изузетном наклоношћу и проицањем у суштину поетике писао о њеним делима *Еклоја* и *Тужбалица*, као и Павла Стефановића, који није пропустио прилику да сваку премијеру новог дела у својим новинским коментарима прокоментарише с дужном и озбиљном пажњом, остали коментари углавном су се сводили на површно помињање приликом неког, ионако ретког извођења. Иако је реч о првој жени која је дипломирала композицију на Музичкој академији у Београду, која је била прва композиторка филмске и електроакустичке музике у Србији, у прилог наведеној тврдњи говори и податак да се њено име, из неразјашњивих разлога, не налази ни у свеобухватном лексикону *Музички сћваралоци у Србији* Властимира Перичића, Душана Сковрана и Душана Костића, што су чићенице које се, можда, једино могу правдати латинском изреком *Neto propheta in patria*. С друге стране, на *Јућословенској музичкој ићридини* у Опатији, која је била најрепрезентативнији фестивал савременог стваралаштва тога доба, њена дела су увек изазивала велику пажњу и високо су оцењивана од стране стручне јавности и колега. Као пример, навешћемо речи словеначког композитора Даријана Божича, који је, анализирајући све композиције изведене на *Тридини* у новембру 1975, издвојио шест најуспешнијих, мећу којима су и две Лудмиле Фрајт, *Крес* и *Еклоја*. О *Кресу* је написао следеће: *Лига Фрајћ са Кресовима сћасава ућлед наших „фолклористића“, има довољно знања, ићрије свећа укуса, када ићреноси елементиће фолклора у свићей новој звука. Дјело има одлично комћионовану ићрадацију* (Божич, 1975: 106). О *Еклоји* је писао још похвалније: *И коначно Лига Фрајћ: Еклога за гудачки квинтет, гудаче и удараљке. За ово дјело важи све ићићо сам најисао за Кресове, и још више. Ако се Лига Фрајћ на неколико ићоследњих Тридина ићредсћавила као солидан аућтор, овоћодишња Оћаићија је њен ићријумф и можемо јој чесћићићати* (Исто: 107).

Охрабрује чићеница да је у последњих десетак година стваралаштво Лудмиле Фрајт много присутније на српској музичкој сцени, пре свега захваљујући музиколошкињи Христини Медић, али и млаћим колегама, Милоју Николићу, Саши Божидаревићу, Ивани Медић, Марији Ђирић, Драшку Аћићу или Катарини Костић, који су се у својим текстовима озбиљно бавили различитим аспектима њене музике, као и композиторки Исидори Жебељан и обоисти Бориславу Чичовачком, који су у неколико наврата организовали извођење њених дела, што ће, надамо се, бити настављено и убудуће. Својим стваралаштвом, али и свеукупним деловањем у нашој средини, Лудмила Фрајт је то свакако заслужила, па макар и постхумно, потврћујући духовите и помало саркастичне речи Душана Радића: *Знам да се мора умрећи – да би се живело!* (Јевтић: 89).

¹² Сличан случај био је и у вези с нашом другом великом композиторком, Љубицом Марић. После смрти мајке, за коју је била необично везана, она је прекинула свој, до тада веома интензиван стваралачки рад, и тај прекид трајао је више од петнаест година.

Цитирана литература

Аџић, Драшко (2012): „Еклога Лудмиле Фрајт: Композиционе технике, хипотипоза и транспозиција архајског“, у: *Музички шалас*, бр. 41, Clio, 10–15.

Бингулац, Петар (1988): *Најиси о музици, сџудије и есеји*, Универзитет уметности у Београду, Београд.

Божидаревић, Саша (2015): *Инџерџексџуални и џиџајџни џосџуџиџи у руковетџима и сродним формама у срџској хорској музици друје џоловине ХХ века* (докторска дисертација одбрањена на Факултету музичке уметности у Београду).

Божич, Даријан (1975): „Југословенска музичка трибина“, у: *Звук*, бр. 4/75, 105 и 106.

Бркић, Светозар (1983): „Три песме“, у: *Лешојис Матице срџске*, октобар 1983, Матица српска, Нови Сад, стр. 375.

Веселиновић-Хофман, Мирјана (1983): *Сџваралачка џрисуџиносџи евројске аванјарде у нас*, Универзитет уметности у Београду, Београд.

Веселиновић-Хофман, Мирјана (2007): „Постмодерна у српској музици – карактеристике и одабири ’игре“ у: *Исџорија срџске музике*, Завод за издавање уџбеника, Београд.

Големовић, О. Димитрије (1996): „Српско двогласно певање“, у: *Нови звук*, бр. 8, СОКОЈ, Београд.

Гостушки, Драгутин (1968): *Време уметносџи*, Просвета, Београд.

Јевџић, Милош (2003): *Свети музике, разјовори са Душаном Раџићем*, Београдска књига и Кеј – Ваљево, Београд.

Јокић, Вујадин (1967): *Симболизам*, Обод, Цетиње.

Костић, Катарина (2012): *Хорска музика Лудмиле Фрајџи на раскриџу фолклорно-исконској и аванјардној музичкој језика*, семинарски рад на V години Музикологије, ментор проф. Весна Микић.

Ле Бон, Гистав (1920): *Психолоџија џомила*, Загреб.

Медић, Ивана (2005): „Лудмила Фрајт – друга српска композиторка“, у: *Свеске*, 77, 208–214.

Медић, Ивана (2007): „Посвете Јосипу Славенском“, у: Мирјана Живковић (уредник), *Јосип Славенски и његово доба*, Београд, Факултет музичке уметности/Српска академија наука и уметности/Удружење композитора Србије, стр. 119–129.

Медић, Христина (2009): *Годишњице*, циклус од пет емисија с текстовима, посвећен Лудмили Фрајт. Еемитован на Трећем програму Радио Београда сваке недеље током новембра 2009.

Медић, Христина (2015): *Комџозиџори у више лица 2–3*, Лудмила Фрајт, *Ars musica*, Clio, 2015.

Микић, Весна (2007): „Електроакустичка/техномузика“, у: *Исџорија срџске музике*, Завод за издавање уџбеника, Београд.

Милин, Мелита (1998): *Традиционално и ново у срџској музици џосле Друџој светсџкој раџа (1945–1965)*, Музиколошки институт САНУ, Београд.

Николић, Милоје (1996): „Руковети и сродне форме у српској хорској музици после Другог светског рата“ (други део) у: *Нови Звук*, 7, 57–58.

Обрадовић, Александар (1997): „Електронска музика и електронски инструменти“, у: *Увод у оркестраџију*, Универзитет уметности у Београду, Београд.

Перичић, Властимир (1973): *Наука о музичким облицима*, Уметничка академија у Београду, Београд.

Поповић-Млађеновић, Тијана (2007): „Музичка модерна друге половине ХХ века“, у: *Исџорија срџске музике*, Завод за издавање уџбеника, Београд.

Стефановић, Павле (1971): „Слика музичке писмености“, *Полиџишка*, 20. 11. 1971.

Стравински, Игор и Крафт, Роберт (1972): *Мемоари и разјовори I*, Зора, Загреб.

Stravinsky, Igor (1947): *Poetics of Music in the form of six lessons*, New York, Vintage Books.

Требјешанин, Жарко и Лаловић, Зоран (2011): *Појединац у ируџи*, Завод за уџбенике и наставна средства, Подгорица.

Фрајт, Лудмила (2015): *Комџозиџори у више лица 2–3*, *Ars musica*, Clio, 2015.

Фрајт, Лудмила (1982): *Усџаванка*, партитура, УКС, Београд.

Ђирић, Марија (2012): „Лудмила Фрајт и филмска музика“, у: *Музички шалас*, бр. 41, Clio, 16–25.

Чичовачки, Борислав (2009): „Специфичности и значај музичког стваралаштва Љубице Марић“, у: *Корени џрадиџије у сџваралашџиву Љубице Марић и нови жанр срџске музике*, ФИЛУМ, Крагујевац.

http://www.academia.edu/9471431/Hrvatski_petrarkizam_Croatian_Petrarchism (приступ 14. мај 2016).

<http://www.ivoandric.org.rs/html/biografija.html> (приступ 14. мај 2016).

COURSES IN DEVELOPMENT OF SERBIAN MUSIC CULTURE

*Slobodan Varsakovic****RITUAL AND NOCTURNAL ELEMENTS IN LUDMILA FRAJT'S MUSIC****UDK:** 78.071.1 Фрајт Л.**Bibliid:** 0354-9313, 24(2018) pp. 12-38**Submitted:** 30th January 2017**Accepted for publication:** 30th July 2017**Original scientific paper**

Summary: This monographic study contains four chapters. The introductory chapter presents biographical data important for the development of Ludmila Frajt's affinity towards Serbian cultural heritage, as well as the night-time sounds and atmosphere. Given that she approached the folklore as an acoustic phenomenon, closely related to the ambience and ritual from which it originated, in the second chapter (Evocations of rituals), in addition to the texture of selected choral works, the sound characteristics as well as the meaning of the sung text are analyzed from this aspect. Using the compositional methods of avant-garde provenance, such as aleatorics, moving clusters, micropolyphony or multimedia, Ludmila Frajt makes a very original synthesis of two seemingly distant musical worlds, folklore and avant-garde music, and, by discovering their common characteristics, turns this synthesis into something quite natural and inspirational.

The sounds and ambience of the night inspired a number of Ludmila Frajt's works, revealing the extraordinarily lyrical nature of her compositional style. Her vocal and instrumental works from this domain, discussed in the third chapter (Atmosphere of the Night) of this study, are composed of the verses of Ivo Andrić, Svetozar Brkić, the Renaissance poets from Dubrovnik, as well as her own verses. They bring different visions and experiences of the night (the state between dreams and reality, loving serenades, lullabies and thoughts during the illness), due to which the author expanded the vocal-instrumental medium with the sounds derived from the use of children's toys, tape recorders and a typical Renaissance instrument – the lute.

The aim of this study is to point out the specificity and innovativeness of the still insufficiently investigated oeuvre of Ludmila Frajt, and in that context determine its place in the development of Serbian music of the second half of the previous century.

Key words: Ludmila Frajt, ritual, nocturnal, folklore, texture, avant-garde, aleatorics, moving clusters, micropolyphony

*Slobodan Varsakovic, Serbian Radiotelevision, Belgrade
s.varsakovic@gmail.com



Сцена с првог извођења *Охридске лејенде* 29. новембра 1947. у Београду
(из Христићеве заоставштине у Музиколошком институту САНУ)

Виолетта Јокић*

К-ПОП У СРБИЈИКако млади изражавају афинитет према одређеној врсти музике кроз плес¹УДК: 78.026.11(=531)(497.11)
793.3(=531)(497.11)

Biblid: 0354-9313, 24(2018) pp. 40-52

Примљено: 30. јануар 2017.

Прихваћено за штампу: 30. јул 2017.

Оригинални научни рад

Сажетак: Процес глобализације и коришћење модерне технологије главни су узроци који су довели до тога да се припадници млађе генерације, тзв. „миленијалци“, све више интересују за другачије и стране аспекте културе, претежно истражујући на интернету. Данас је праћење светских музичких сцена у омладинским супкултурама у локалним срединама уобичајена појава. *К-поп* сцена све више заокупља пажњу младих како у глобалној популарној култури, тако и у Србији. *К-поп* или јужнокорејска популарна музика, представља спој различитих музичких усмерења, пре свега различитих жанрова западњачке популарне музике као што су поп, хип-хоп, *Р&В*, електронска музика и многи други, с корејским или уопштено азијским примесима, а у нераскидивој је вези с плесом и специфичном визуелном презентацијом. Један од основних циљева рада јесте да се побољша разумевање начина на који се одређени културни производ конзумира, прихвата, схвата и трансформише ван својих локалних културних оквира. Питања која су покренула истраживање јесу како су млади људи на овом подручју почели да слушају корејску популарну музику, шта је то што их је привукло и ко су заправо, генерацијски и родно, њени поклоници. Кроз теренско истраживање и разговор са информантима приказан је процес установљења *К-поп* сцене у Србији, с посебним освртом на значај и улогу плеса у тој „локализацији глобалног тренда“.

Кључне речи: *К-поп*, Кореја, корејска популарна музика, *К-поп* у Србији, глобализација, интернет

Увод

У 21. веку људи се све више позивају на сазнања која добијају путем интернета, користећи га као основни вид комуникације и својеврсни „прозор у свет“. Поставља се питање да ли увиди који се откривају виртуелним путем представљају својеврсну симулацију реалности у општеприхваћеном консензусу, или пак, ако употребимо Бодријарово разумевање дистинкције између симулације и симулакрума, наше сазнање стоји на месту стварног, без намере да реалност репрезентује у потпуности (Bodrijar, 1991: 5). Увек се поставља питање колико заиста можемо разумети процесе који се одвијају у културним оквирима којима не припадамо и колико детаљно, као аутсајдер, можемо имати увид у културалну Другост.

Процес глобализације је дефинисан као скуп друштвених односа који интензивирају транснационалне интеракције (De Soza Santos, 2002: 50). Међутим, поменуте интеракције никада нису једносмерне, већ свака појава утиче на другу мењајући тако и неке своје карактеристике. Кључну улогу у разумевању карактеристика модерног друштва има развој комуникационих медија (Giddens, 1990: 3). Коришћење медија модерне технологије омогућило је појединцу да на другачији начин контролише и планира свој простор и време, што је променило начин на који индивидуа доживљава локативну и темпоралну димензију социјалног живота (Thompson, 1995: 22). Интернет је дозволио много бржи проток информација на глобалном нивоу мењајући тако многе друштвене аспекте. Праћење светских музичких сцена у омладинским супкултурама у локалним срединама постаје уобичајена појава. Један од таквих примера је и *К-поп* сцена која функционише изван матице у другим светским културама, као и у Србији. Посматрајући све аспекте *К-попа*, утицај процеса глобализације је приметан на више поља. Путем интернета и друштвених мрежа дошло је до експанзије интересовања за поменуте музике широм света, али овај процес је утицао и у другом смеру. Неки научници глобализацију посматрају као вестернизацију света (De Soza Santos, 2002: 21). Овај процес се делимично може уочити и у Јужној Кореји. Наиме, *К-поп* сцена користи многа начела модерне популарне културе Запада, али и поред коришћења таквих узора у својој целини представља јединствен и дистинктиван културни продукт Кореје.

¹ Текст је реализован као семинарски рад из етноко-реологије на четвртој години основних студија Одсека за етномузикологију ФМУ у Београду, под менторством др Дуње Њаради. Заснива се на самосталном теренском истраживању.

* Виолета Јокић, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Београд
nmkpbjagdic@gmail.com

Један од основних циљева овог рада јесте да се побољша разумевање начина на који се одређени културни производ конзумира и схвата у другим културним оквирима. Прецизније говорећи, прва питања која су покренула моје истраживање јесу како су млади на простору Балкана почели да слушају корејску популарну музику, шта је то што их је привукло и ко су заправо, генерацијски и родно, љубитељи корејске популарне музике. Даљим разматрањем отворена су нова питања. Кроз разговор са информантима отворила су се питања о томе каква је перцепција *К-поп* сцене у Србији и да ли, због специфичног значаја плеса у *К-попу*, он има посебну функцију и значење за оне који воле ову популарну музику. Због комплексности и хетерогености, нећу се упустити у разоткривање појединачних плесних врста које су коришћене приликом стварања кореографија које прате музику, већ ћу се оријентисати само на оно што информанти препознају као специфично и дистинктивно. Ако се поново осврнемо на питање симулакрума и прецизности разумевања друге културе, намећу се још нека питања у уској вези са задатом темом. Колико љубитељи *К-попа* истински разумеју културне парадигме земље матице из које овај феномен потиче и да ли се, у интеркултуралном контексту, могу поистоветити с порукама које шаље оваква музичка сцена, или они значења преводе на „језик“ своје средине?² Једно од кључних питања је у вези с фандомом³ – да ли су поклоници ове музике пасивни конзументи или имају одређену улогу у целокупном феномену? Ради бољег разумевања поменути музичке сцене, потребно је описати начин њеног функционисања, најпре у свом оригиналном, локалном облику, а затим и ван њега, првенствено у Србији.

К-поп у својим локалним оквирима

К-поп или јужнокорејска популарна музика, посматрана и као савремена јужнокорејска *dance* музика (Lee, 2013: 2), представља спој различитих музичких жанрова, пре свега различитих жанрова популарне музике Запада – поп, хип-хоп, R&B, електронске музике и многих других, с корејским или шире азијским примесима (Park, 2013: 6). У последњих петнаестак година, може се говорити и о корејском таласу (тзв. *Hallyu*), који представља најбитнију експанзију одређених производа популарне културе Кореје, на чијем челу су корејска поп музика и корејске серије које се у колоквијалном говору називају драме (드라마 / *deurama*). У том периоду и корејска влада је постала свесна потенцијала који *К-поп* носи са собом, користећи га као средство „меке моћи“ (Lee, 2009: 123–137). Важно је напоменути да термин *К-поп* обухвата само одређену врсту популарне корејске музике која подразумева специфичан начин производње, пласирања и конзумирања (Lee, 2013: 80), о чијим оквирима ће касније бити речи.

Када је реч о почецима и пореклу ове музичке сцене, потребно је осврнути се на поједине друштвене и економске околности с краја осамдесетих и почетка деведесетих година 20. века. Због економског процвата који се догодио средином осамдесетих, дошло је и до велике потражње за културним продукцима, а музичка индустрија је била први и најпродуктивнији сектор (Lee, 2013: 27). Деведесетих долази до трансформације у корејској музичкој сцени и најпопуларнији жанр постаје електронска *dance* музика (Lee, 2013: 27), под називом *New Generation Dance Music*, створена првенствено за нову генерацију младих људи који су у том тренутку постали њени главни конзументи (Lee, 2013: 46). Многи музичари овог жанра своје каријере су почели као *backup* плесачи или ди-џејеви у клубовима (Lee, 2013: 49). Музика је била једноставна и инспирисана претходно популарним музичким жанровима, али утицај савремене електронске музике Велике Британије и Европе, као и америчког хип-хопа, био је више него очигледан (Lee, 2013: 50–51). Због невероватне популарности овог музичког жанра, уместо радија, телевизија преузима место водећег медија услед незаобилазног визуелног аспекта – плеса, који је у нераскидивој вези с музиком (Lee, 2013: 51). Сео Таиџи је од 1992. постао један од највећих иноватора у корејској популарној музици и са својом групом *Seo Taiji & Boys* допринео је великој популаризацији хип-хопа у Кореји (Kim, 2011: 63). Од краја деведесетих година, појавом мушких и женских група попут *H.O.T.*, *N.R.G.*, *Sechs Kies*, *G.O.D.*, *SHINHWA*, *S.E.S.*, *Fin.K.L.*, *Baby Vox* и многих других, почиње прави *К-поп* период и ова група извођача у литератури се наводи као прва генерација *К-поп* *идола* (Lee, 2013: 92). И поред огромне популарности коју су ове групе имале, фокус је био на стварању забављача на сцени, не музичара, због чега су били критиковани (Lee, 2013: 98). Друга генерација,

² Још занимљивије је питање да ли се љубитељи уопште упуштају у дубље истраживање и занимање за друге културне производе земље матице, с обзиром на то да мали број заинтересованих има могућност да посети Кореју и ближе се упозна с њеним културолошким оквирима.

³ Фандом је супкултура сачињена од фанова (тј. љубитеља одређеног жанра, производа популарне културе итд.) које карактерише осећај заједништва и емпатије према онима који деле иста интересовања. Видети: <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Fandom> (приступ: 15. 09. 2017).

од почетка 21. века, нашла је бољи начин како да балансира између локалног и глобалног, тако да су та времена изнедрила одређене групе које су оставиле велики траг и утицале на следеће генерације, а то су *TVXQ* (или *DBSK*) који су дебитовали 2003, *Super Junior* 2005. и *Big Bang* 2006. године. Огромна експанзија се догодила након 2007. године појавом група попут: *Wonder Girls*, *2PM*, *2AM*, *SHINee*, *BEAST*, *MBLAQ*, *U-Kiss*, *Girls' Generation*, *Kara*, *Miss A*, *Sistar*, *f(x)* и многи други који су доживели огромну популарност како у Кореји, тако и шире (Lee, 2013: 100). Данас, већина најпопуларнијих група дебитовала је у другој деценији 21. века, али велики број група из прве деценије и данас су веома популарне. Посматрајући друштвене мреже⁴, може се закључити да су у овом тренутку веома популарни: *BTS*, *EXO*, *GOT7*, *Seventeen*, *Monsta X*, *B.A.P.*, *NCT 127*, *Shinee*, *Big Bang*, *Twice*, *Blacpink*, *Red Velvet*, *МАМАМОО*, *Girls' Generation* и многи други, који уживају популарност на светском нивоу.

Данас *К-поп* стиче све већу глобалну видљивост, освајајући публику широм света. Ако се осврнемо на локативне оквири ширења, може се уочити да је средином деведесетих, ван оквира Јужне Кореје, *К-поп* постао популаран у Тајвану, почетком миленијума и у Јапану, у наредним годинама проширио се на целу југоисточну Азију, а пре десетак година и на Јужну Америку (Park, 2013: 6). Ова експанзија се и данас наставила, обухватајући Северну Америку и одређене европске земље.

Постоје три аспекта који увек делују у синкретизму, а то су музички, плесни и визуелни аспект. С музичке стране, песме у оквиру *К-попа* се лако прате, може се рећи и да су „заразне“, са обавезним репетитивним деловима који садрже једноставне речи на корејском или енглеском језику, с циљем да се приближе иностраној публици (Park, 2013: 8). На другој страни, кореографије које скоро увек прате песме, веома су комплексне, а приликом плеса креће се цело тело. Као у музици, тако и у плесу постоје једноставнији делови које и фанови могу да понове (Park, 2013: 8). Поред савршене синхронизације, певачи константно мењају своје позиције током извођења и тако стварају различите формације. Као трећи аспект, али не и најмање битан, може се издвојити и визуелни. Посматрајући музичке видео-спотове песама, могу се уочити разнобојност, софистицираност, али и екстравагантни визуелни ефекти који подвлаче плесне кораке (Park, 2013: 8). Извођачи такође обраћају много пажње на изглед, тако постављајући високе стандарде лепоте. Од њих се очекује да увек изгледају савршено, а одевне комбинације су прилагођене таквим захтевима. У вези с претходно реченим, истицањем сваког члана групе индивидуално, желе да публика обрати пажњу не само на музику и плес већ и на појединце који чине одређену групу.

За извођаче се често користи и назив *идоли*, који се икључиво употребљава на поменутој музичкој сцени (Lee, 2013: 125). *К-поп* је, пре свега, вођен мушким или женским *идол* групама, доста ређе мешовитим. Сваки члан групе има јасно одређену позицију. Најчешће је то позиција: вође или лидера, главног или водећег певача, такође главног или водећег репера, а важност плеса и визуелног се огледа у томе да постоје позиције главног плесача, као и „лица“ групе. Група може имати различит број чланова, од неколико па до 12, 13, ређе и више. Како би одређене групе добиле шансу да дебитују, сваки појединац је подвргнут строгом тренингу од тинејџерског доба, па и раније. Тренинзи подразумевају часове певања, плеса и учење различитих језика. Будући *идоли* живе заједно и тренирају заједно, а поред тога регуларно иду у основну и средњу школу као и њихови вршњаци. Иза њих стоје агенције за таленте (*entertainment management companies*) уско оријентисане ка „стварању“ *идола* (Kim, 2012: 84). Агенције су задужене да воде бригу о сваком аспекту процеса њиховог стварања, бирају чланове будућих група, креирају слику којом ће се оне представљати у јавности и стварају музику и кореографије за њих (међутим, све је више *идола* који учествују у процесу креирања песама и кореографија). Три најпознатије агенције које су изнедриле многе познате *идол* групе, с центром у Сеулу, јесу *S.M. Entertainment*, *JYP Entertainment* и *YG Entertainment*, основане средином деведесетих година 20. века.⁵ Прелазак између 1995. и 1996. године, тачније од настанка групе *H.O.T.*, узима се као почетак настанка *идол* група (Kim, 2012: 85). У литератури могу се наћи наводи да су у оквиру оваквог система, *идоли* произведени и конзумирани као индустријски производи услед стандардизације приликом тренирања и начина на који функционише целокупни процес (Lee, 2013: 125). Међутим, пошто је реч о људима, немогућа је апсолутна стандардизација и дехуманизација тј. посматрање *идола* искључиво као индустријских производа (Lee, 2013: 125).

Свој успех на глобалном нивоу *К-поп* највише дугује друштвеним медијима попут *Youtube*-а, *Twitter*-а и *Facebook*-а (Park, 2013: 6). Потребно је посебно истаћи *Youtube*, као сајт који је средином 2000-их постао једна од основних платформи за дељење популарне музике. Од 2012. до средине 2017. године најгледанији видео-спот на *Youtube*-у био је музички видео једног од *К-попа*

⁴ Видети: <https://www.google.rs/amp/www.billboard.com/amp/articles/columns/k-town/7849364/tumblr-most-popular-kpop-acts-2017-so-far-bts-exo-got7> (приступ: 15. 09. 2017).

⁵ Видети <https://en.m.wikipedia.org/wiki/К-поп> (приступ: 15. 09. 2017).

соло извођача, *PSY*-а, који је са својом песмом *Gangnam Style* остварио скоро три милијарде прегледа за пет година. Када је реч о групама, најгледанији музички видео-спот међу мушким групама је песма *Fantastic baby*, групе *Big Bang*, с преко три стотине милиона прегледа. Тренутно, видео-спот *К-џои* групе који је достигао највећи број прегледа у првих 24 часа од објављивања, јесте музички видео за песму *DNA* групе *BTS*, с достигнутих 21 милион прегледа, а као *К-џои* солиста рекорд и даље држи *PSY*, са 38 милиона прегледа.⁶

Фанови су кључни за *К-џои*. Они, не само у Кореји већ и широм света, стварају веома активне и посвећене фан-клубове. Може се рећи да се они разликују од фан-клубова на Западу зато што су организованији у свом деловању које се креће од простог ширења популарности одређених *К-џои* група, преко организовања посебних активности током концерата и наступа, па све до волонтирања и донирања новца у име одређеног *угола* како би допринели њиховој позитивнијој слици у јавности (Park, 2013: 7). Свака *К-џои* група има посебне називе својих фанова (*Super Junior* фанови се називају *ELF*, *Big Bang* фанови су *V.I.P.*, када је реч о *EXO* то је *EXO-L*, *BTS* – *ARMY*, *Girls' Generation* – *Sone*, *BLACKPINK* – *BLINK*, *TWICE* – *ONCE* итд.). Може се рећи да су фанови кључни за успех или неуспех једне *угол* групе, тј. популарност групе зависи од активности фанова. Овим се потврђује чињеница да фанови нису само пасивни посматрачи, већ имају значајну улогу у креирању сцене какву желе, подржавањем или неподржавањем одређене групе.



Bangtan Sonyeondan
(BTS), 2013.



Bangtan
Sonyeondam (BTS),
2017.

⁶ Видети: https://en.m.wikipedia.org/wiki/List_of_most_viewed_online_videos_in_the_first_24_hours (приступ: 15. 09. 2017).

Термин који је у широкој употреби је *comeback*, израз који се користи приликом изласка новог албума одређене групе. За разлику од западне музичке сцене, у Јужној Кореји *К-поп* албуми излазе много чешће – чак више пута годишње. Сваки *comeback* праћен је додатним промотивним материјалом у виду различитих кратких видео *teaser*-а, фотографија, а често *игол* пре изласка новог албума снимају специјалне емисије у којима говоре о албуму. Један од основних принципа по којима функционише *comeback* јесте промена концепта којим ће се *игол* група представити – од њих је очекивано да свој повратак на сцену представе с другачијом темом која прати тему албума, али и с другачијим стилем и изгледом који ће одговарати таквој идеји. Тренутак изласка албума, најчешће је праћен и објављивањем новог музичког видео-спота. На сликама на претходној страни може се видети стил којим се група *BTS*, једна од најпопуларнијих *игол* група у овом тренутку, представила први пут јавности средином 2013, својом првом песмом *No more dream* са албума *2 Cool 4 Skool*, а како се представљају у свом најновијем албуму „*Love Yourself: Her*“, 2017. године.

Значај визуелног се може уочити и приликом осврта на албум – најчешће се штампа више верзија које се разликују једино у фотографијама, пласираних у виду фото-албума, које су саставни део сваког компакт-диска.

Из претходног текста могу се уочити одређене специфичности, али и сличности с музичким сценама Запада. Оно што је евидентно јесте да је у питању музичка сцена која је транснационална и хибридна, реферирајући на друге популарне сцене широм света. Закључујем да је вероватно ова хибридна сцена оно што је чини занимљивом на глобалном нивоу, јер на овај начин превазилази све оквире и границе које стриктно постоје у многим другим популарним жанровима. Време ће показати колико ће још *К-поп* моћи да се одржи као културни феномен светских размера и да ли ће достићи још већу популарност која може да запрети доминацији западне музичке сцене. У сваком случају, с данашњег становишта, увиђа се да је све већи број људи који почињу да обраћају пажњу на корејску популарну музику.

Перцепција *К-попа* у Србији

44

Перцепција *К-попа* у Србији презентује се на три различита нивоа – кроз забаву, на сцени, али и кроз учење, тј. врсту педагошке делатности. Како би се речено што боље разумело, треба објаснити који су то догађаји које љубитељи ове музике посећују и као заједница стварају у Србији. Занимљиво је то што је плес саставни део сваког од наведених поља. *К-поп* као средство забаве, пре свега можемо уочити на журкама. У Београду, одржавају се журке на којима се пушта искључиво *К-поп*, а посетиоци ових журки се специфично понашају и играју. Сценско представљање је заступљено кроз један од најбитнијих *К-поп* догађаја на светском нивоу, а то је *К-поп World Festival*, који се одржава већ две године у Београду. Још једна линија која се може паралелно пратити јесте и учење *К-поп* плесова, тачније, најпопуларнијих кореографија из света корејске популарне музике. У ту сврху, разговарала сам са оснивачем и члановима плесног студија *K.Beat*, који су искључиво посвећени учењу *К-поп* кореографија. У разговору са њима добила сам информације на који начин функционише њихов рад, али и какав је лични однос чланова према *К-поп* сцени.

К-поп журке

У Београду, али и у Новом Саду, *К-поп* журке стичу све већу популарност. Присутствовала сам оваквој журци, која је била одржана у склопу *Chibicon*-а – конвенција посвећена јапанској популарној култури, јануара 2017. године. Ваља приметити да многи поштоваоци јапанске популарне културе у Србији шире своје интересовање и на Јужну Кореју. Често овакве манифестације посећују и млади из околних земаља. Један од најважнијих друштвених догађаја у вези са *К-попом* је *Амбасадорова К-поп журка*.⁷ Амбасада Републике Кореје у Београду, од 2015. године, већ трећу годину заредом организује јавна окупљања за све љубитеље корејског *попа*. Ове године журка је била део фестивала Дани корејске културе – „Скокни до Кореје“. Према речима Сунчице Митровић (1984), волонтера у амбасади и особе задужене за праћење листе посетилаца поменутог догађаја, журку је 2015. године посетило око 300 људи, а наредне године преко 500, узимајући у обзир да је простор у којем се прави журка предвиђен за управо толики број људи. Евидентно је повећање интересовања за овакве догађаје. Поред тога, у београдским

⁷ Снимак дела овогодишње журке доступан је на следећем сајту: <https://youtu.be/gTaV3n2J88g> (приступ: 15. 09. 2017).

и новосадским клубовима често се одржавају журке посвећене корејској поп музици, у оквиру којих се организују и интерна плесна такмичења.⁸ Такође, *Сакурабана*⁹ већ дужи низ година организује *J-йои* (јапанска популарна музика) журке, а у последње време *К-йои* музика проналази место, чак и у оквиру њих.

Репертоар чине најпопуларније музичке нумере овог жанра, како оне новијег датума тако и старије. Посетиоци журки су веома опуштени и отворени, што се огледа и у начину на који плешу. На једној страни, млади плешу тако што цело тело покрећу на најразличитије начине у ритму музике, крећући се у месту, „с ноге на ногу“, али веома енергично. На другој страни налазе се они који добро познају кореографије песама које су на репертоару, изводећи их овом приликом. Када величина простора то дозвољава учесници журке стварају формацију затвореног круга у чијем центру се налазе они који изводе кореографије, што се може видети и на фотографијама (бр. 1, 2 и 3)¹⁰:

Ако је у питању мањи простор и недовољно места за овакву формацију, онда играчи који су бољи стоје заједно и играју једни поред других. Када је реч о понашању, закључује се да је оно типично концертно, што је делимично атипично за журке. Учесници гласно певају песме које се пуштају и веома често вриште (током или приликом промене песме), што је типично понашање које испољава публика на концертима популарне музике.

Била сам у могућности да разговарам са две девојке из Осијека (Хрватска), Валентином Пацек (1993) и Андреом Ужаревић (1994), које су дошле у Београд како би присуствовале дводневној конвенцији *Chibicon*-а. Од њих сам сазнала да, поред тога што су велики фанови одређених производа јапанске популарне културе, радо посећују и *К-йои* журке у својој земљи. Када упоређују поменути догађај и журку коју су посетиле у Загребу, мање од месец дана раније, кажу да постоје одређене разлике јер су различити догађаји у питању – у Београду поменута журка је била у склопу друге манифестације, док су у Загребу искључиво у питању



Фотографија бр. 1



Фотографија бр. 2



Фотографија бр. 3

⁸ Видети: <https://m.facebook.com/events/103663413691041> (приступ: 15. 09. 2017).

⁹ *Сакурабана* је удружење чији је циљ промоција и популаризација јапанске популарне културе (видети: <https://sr.m.wikipedia.org/sr-el/Сакурабана> (приступ: 15. 09. 2017)).

¹⁰ Фотографије су преузете са *Facebook* странице *Chibicon*-а: https://m.facebook.com/pg/chibiconbeograd/photos/?tab=album&album_id=1902443233301737&ref=page_internal (приступ: 15. 09. 2017) и снимци су начињени за време поменуте журке која се одржавала у оквиру *Chibicon*-а, 30. јануара 2017. године.

самостални догађаји. Према њиховим речима, оно што је карактеристично за оба места јесте да је веома весело, енергично и много се плеше, а људи веома гласно исказују своје одушевљење (вриском). Закључиле су да се на оваквим журкама људи веома добро проводе без потребе за конзумирањем алкохола и цигарета, што, наводе, није случај са другим типовима журки. Људе које су имале прилике да виде означавају као оригиналне, луде и шарене. Разлика коју су приметиле тицала се присности међу људима и начина репродукције музике. У Загребу, музику су пуштали различити ди-џејеви (што је типично и за Београд), али постојало је и платно на којем су пројектовани музички видео-спотови који прате одређену песму, што на поменутој журци у Београду није био случај. Потребно је напоменути да је овакав вид комбинације приказа видео-спота и музике био присутан на овогодишњој *Амбасадоровој К-поп журци*, али нисам била у могућности да дођем до оваквих података за претходне године. На другој страни, према њиховим речима, у Загребу су људи затворенији и плесало се у малим групама познаника, док су у Београду посетиоци доста опуштенији и плеше се с познатим, али и непознатим људима, тако стварајући велике групе, а осећај је као да сви плешу заједно.

К-поп World Festival

К-поп World Festival је званични *К-поп* догађај на светском нивоу, а чији огранак у Србији организује Амбасада Републике Кореје по други пут 2017. године.¹¹ Победник такмичења у Србији пролази у ужи избор кандидата, а има шансу да буде позван на финално међународно *К-поп* такмичење које се одржава у Кореји. Учесници се такмиче у две категорије – вокалној и плесној. Такмичари се представљају соло или у групама. Када је реч о плесу, стандарди који су захтевани јесу што боља и тачнија интерпретација плесова, у виду *cover*-а, тј. дословног копирања оригиналних кореографија. Нешто детаљније о начину на који се неки од учесника припремају за наступ биће речи у следећем поглављу.¹²

Плесни студио *K.Beat*

Теренски део свог истраживања проширила сам кроз разговор с пет чланица плесног студија *K.Beat*¹³, које су са мном поделиле своја плесна искуства, као и мишљење о корејској музици и култури генерално. Чланице плесног студија које сам интервјуисала су Милена Владић (1991), оснивач, организатор и главни инструктор плеса, Сунчица Митровић, коју сам већ поменула као волонтера у Амбасади Републике Кореје,¹⁴ Ања Марковић (1995), студент Филолошког факултета у Београду, Емилија Станковић (1999), ученица средње медицинске школе и Марија Топаловић (2001), ученица средње хемијске школе. Кроз разговор с поменутиим сарадницама, имала сам прилику да сагледам на који начин размишљају различите генерације и различити профили људи.

Милена Владић је одлучила да 2015. године отвори студио у којем би друге људе подучавала *К-поп* кореографијама и тако је постала оснивач првог *К-поп* плесног студија у Србији, који тренутно има преко 40, претежно чланица. Истиче да је одувек желела да се бави плесом и активно почиње да плеше од своје 14. године. Своје прво значајно плесно искуство стиче кроз латино плесове, али убрзо схвата да се више проналази у урбаним плесовима, пре свега у хип-хопу и одмалена се бавила „скидањем“, тј. имитирањем и самосталним учењем кореографија. Након одређеног времена долази у Београд како би проширила своје плесне вештине. По доласку

¹¹ Видети: <http://www.domomladine.org/vesti/k-pop-world-festival-serbia-2017/> (приступ: 15. 09. 2017).

¹² Ове године нисам била у могућности да присуствујем фестивалу и да разговарам са организаторима и учесницима који нису чланови *K.Beat* плесног студија, из тог разлога нисам у могућности да детаљније представим овај фестивал. Снимак овогодишњег *К-поп* World Festival-а одржаног у Београду, могуће је пронаћи овде: <https://youtu.be/ZXWn0uE4jxg> (приступ: 15. 09. 2017).

¹³ Снимке наступа и кореографија објављују на свом Youtube каналу (видети: <https://www.youtube.com/channel/UCuCXSSGcDFaTX3sxGtdjCKw> (приступ: 15. 09. 2017) и тренутно имају преко 200 пријављених Youtube корисника, а укупно, посматрајући све објављене видео-снимке, имају скоро 23.000 прегледа. Такође, све новости објављују у својој групи на Facebook-у, под називом *K.Beat Dance Studio* (видети: <https://m.facebook.com/groups/464290473761532> (приступ: 15. 09. 2017).

¹⁴ Сунчица Митровић је и велики познавалац корејске културе уопште, с обзиром на то да је научила доста тога приликом истраживања за свој мастер-рад из комуникологије, под називом „Утицај корејске поп културе на европску омладину“, али и из личног искуства јер је имала могућност да два пута посети Кореју.

схватила је да постоји доста плесних клубова али не и добрих предавача и кореографа. Сматра да сви највише потенцирају *free style*, тј. импровизацију, али и такмичење међу играчима, у чему се опробала, али истиче:

Импровизација је стиресна и није хоенша плеса. Нису сви плесачи и кореографи, иако да не треба да раде по сваку цену. Ја желим дело, желим да интеријерирам причу и из тој разлоја се не проналазим у free style-у.

Након периода у којем је и даље покушавала да пронађе најбољи начин да испољи своје плесне вештине, открива *dancehall* – модерни плес Јамајке, који је веома популаран и на глобалном нивоу, у вези је с реге музиком, а може садржати утицај афричких плесова, салсе, хип-хопа и слично. У наредном периоду, тражећи различите кореографије налази на *К-поп* и групу *Big Bang* и 2015. године, након што је постала њихов велики фан, добила је идеју да отвори сопствени *К-поп* студио. Оно што ју је првенствено навело да заволи *К-поп* јесте мешавина, како плесних тако и различитих музичких стилова, без ограничења. У кореографијама уочава различите врсте плеса, попут модерног балета, хип-хопа, латино плесова, *dancehall*-а и многих других стилова.



Плесни студио *K.Beat*

Омиљени плесачи међу *уголима* су јој *Ten* (из групе *NCT U*), *Taeyong* (*NCT 127*), *Jongup* (*B.A.P.*), а наводи да воли када *уголи* долазе из света модерног плеса, као *Kai* (*EXO*), *N* (*VIXX*), *Jimin* (*BTS*), јер имају мекши стил плесања.

Милена истиче неколико битних начела у вези с начином на који часови плеса функционишу. Сматра да, ако неко жели да се бави послом којим се она бави, мора да има велико плесно знање и искуство како би на исправан начин пренео знање другима. Када бира кореографије које ће се обрађивати на часовима, бира оне популарне, али које истовремено њу инспиришу, а процењује да су погодне за учење. Свесна је чињенице да су чланови плесног студија заинтересовани за плес првенствено зато што су *К-поп* фанови и да већина њих нема претходно плесно искуство, али жели да уз њену помоћ они постану и плесачи. Тежи да своје ученике упозна са основама различитих плесних стилова и у ту сврху обавезно укаже на одређени стил који се у кореографији јави. Такође, за загревање користи кораке и покрете из различитих врста плесова. Начин на који „скида“ кореографије јесте да прво мора да схвати сваки покрет, а потом да га понови и запамти. Истиче да је у могућности да уочи све детаље током посматрања. За учење користи *dance practice* видео-снимке, али *mirrored* верзије.¹⁵ Како би се лакше извео, допуштено је прилагодити одређени детаљ у кореографији, али корак никако не сме да се мења. Ако у оригиналној кореографији постоје делови у којима свако плеше различито, онда је потребно наћи најбоље решење и прилагодити покрете тако да се они уклапају у целину. Број играча је битан само ако је у питању *cover*, тј. дословно имитирање оригиналне кореографије и у таквим ситуацијама они бољи заузимају позицију оних *угола* који се сматрају бољим плесачима. Овакав приступ захтева се на *К-поп World Festival*-у, тако да учесници морају детаљно припремити свој наступ како би био што вернији оригиналу. Поред *cover*-а, Милена поставља и микс кореографије тј. одређене делове популарних кореографија које се обједињују у једну целину, где се може прикључити онолико људи колико она жели или колико сцена на којој наступају дозвољава.

¹⁵ *К-поп* групе објављују видео-снимке својих најпопуларнијих кореографија у целини, изведених у плесним салама у којима и сами вежбају. *Mirrored* верзије видео-снимака представљају ротирање видеа тако да је он приказан из перспективе огледала.

Милена истиче да је приликом плеса битно све – од детаља и ширине покрета, преко мимике лица, до сигурности на сцени. Идеал групног извођења јесте синхронизација, али и енергија којом група зрачи, јер је то нешто што увек недостаје. Покушава да искористи све позитивне стране ученика. Ако ученик има глумачког умећа, требало би да знања повезује како би дошао до најбољег резултата.

Приликом поставке, односи се једнако према мушким и женским кореографијама и сматра да се доста може научити из једних и других. Због велике популарности мушких кореографија, приликом одабира њихов број преовлађује у односу на женске.

Када је реч о другим аспектима наступа, попут начина одевања, нема стриктних правила, већ се група договори шта треба обући тако да се сви визуелно уклопе. Музички микс монтира Сунчица Митровић.

Први наступ *K.Beat*-а био је у оквиру *Јајанизма*¹⁶, 2016. године, а на овом догађају наступали су и наредне године. Овом приликом изводили су свој микс различитих популарних кореографија, презентујући *K-поп* нашој публици, али на тај начин промовишући и своју плесну школу.¹⁷ Наступ на *Јајанизму* донео им је и позив за учешће на фестивалу азијских плесова *Jewels of Asia Dance Show* 2016. године, а 2017. и на *Global Fest Sava Port*-у¹⁸ – туристичком фестивалу који има за циљ да представи одређену земљу музиком и плесом. Чланови овог плесног студија имали су запажено учешће и на *K-поп World Festival*-у, 2016. године. Милена Владић је наступала самостално и освојила треће место у плесној категорији, изводећи кореографију за песму *7th Sense* групе *NCT U*. Ове године, три групе такмичара у плесној категорији дошла су из *K.Beat*-а, а петочлана група која је представила кореографију за песме *Why Not* групе *BULLDOK* освојила је прво место на поменутом фестивалу.¹⁹

Кроз разговор са осталим информанткињама имала сам прилику да сазнам како су открили *K-поп* музику и шта су њихова музичка интересовања генерално. Дошла сам до информације зашто и како су одлучили да плешу, шта за њих значи плес, али и целокупна *K-поп* сцена. Дискутовале смо и о фановима, њиховом понашању, броју у Србији и неким разликама у перцепцији *K-попа* у Кореји и нашем поднебљу.

Имајући у виду начин на који су моје информанткиње сазнале за ову инострану музичку сцену, истичу да се то догодило или препоруком пријатеља или одласком на неку од *K-поп* журки с пријатељима или пак у потрази за нечим новим и другачијим. Скоро сви говоре да доминантно слушају страну музику, различитих жанрова: поп, рок, алтернативни поп-рок, хип-хоп, R&B и различите алтернативне жанрове.

Већина није раније плесала и први контакт са плесом догодио се кроз *K-поп*, који је код многих пробудио жељу да своје знање у будућности прошире и другим плесним жанровима. Када је реч о разлозима који су садашње чланове плесног студија навели да почну да плешу, Ања Марковић говори: *Љубав према музици желела сам да преумерим на плес и сматрам да је K-поп одлична пожељна база за учење плесног кретања, јер је стилистички везан за кореографију и не захтева никакв вид импровизације.*

Из наведеног може се уочити јасна корелација, боље речено нераскидива веза између музике и плеса, а овај начин плесања представља и добар почетак за оне који се раније нису њиме



K.Beat Jewels of Asia Dance Show 2016.

¹⁶ Конвенција посвећена љубитељима јапанске популарне културе (видети: <http://www.japanizam.info/p/o-nama.html?m=1> (приступ: 15. 09. 2017).

¹⁷ Видети: <https://youtu.be/btIuEJkt8Q0> и <https://youtu.be/6pfUOquKE74> (приступ: 15. 09. 2017).

¹⁸ Видети: <https://youtu.be/Ys07XpkqVGE> (приступ: 15. 09. 2017).

¹⁹ Видети: https://youtu.be/dDKtT21_7ps (приступ: 15. 09. 2017).

бавили. Многима је плес у групи помогао да се ослободе и стекну више самопоуздања. Када уче нову кореографију, свакоме различито лежи одређени покрет или целина и неки више воле мушке плесове, а неки женске. Глума на сцени већини такође представља проблем, али Марија Топаловић, која похађа часове глуме, наводи да је привилегована у том смислу зато што може да примени оно што зна, тако да јој мимика лица и сценско понашање нису проблем. Моје информанткиње се слажу у томе да не постоји кореографија која се вежбањем не може научити, што их додатно мотивише да више вежбају. Још један веома битан аспект који треба поменути је и осећај заједнице. С обзиром на то да већина мојих информанткиња часове плеса у *K.Beat*-у похађа још од 2015. године, наводе да су и даље ту, умногоме због дружења и људи које су имале прилику да упознају. На ову тему Ања закључује следеће: *Нису битни само музика или плес, већ и заједница која се ствара са људима истог интересовања!*

Када је реч о широј слици *K-попа* у Србији, на *Facebook* групи под називом *K-поп Serbia*²⁰ тренутно има преко 2.400 чланова. Овај податак треба узети с резервом јер не представља званично бројчано стање. Разговарајући са информанткињама, заједно смо дошле до закључка да су, не само у Србији већ и шире, фанови доминантно женског пола, старости од 12 или 13 до 25 година, али ово се никако не сме схватити као стриктно правило, с обзиром на то да постоје млађи, али и старији фанови од наведеног. Пратећи *K-поп* сцену већ 12 година, Сунчица наводи да је имала прилике да се сусреће с фановима старијим од ње. Такође, истиче и следеће: *Једна од разлика између корејских и интернационалних фанова је и то да су у Кореји циљна група деца и омладина до универзитетских година. Велика већина када крене на факултет најрасно промени свој музички укус. К-поп сада више није „ин“ јер то је музика за клинце. Интернационални фанови се у томе разликују јер је генерацијски много шира група људи која праћи К-поп.*

Када говоримо о љубитељима ове музике и њиховом понашању, моје сараднице заједно говоре о томе да постоје различите врсте људи који прате ову сцену. Себе сматрају фановима који сцену посматрају на аналитички и критички начин. Поред тога, веома је битно да ли је особа која праћи одређену музичку (или плесну) сцену, музички (или плесно) образована. Емилија Станковић и Сунчица Митровић наводе да се због музичког образовања које поседују²¹ упуштају у дубљу анализу музике, што наравно, када је плес у питању, важи за Милену и остале чланове који имају доста знања о плесу. Емилија истиче да, као неко с музичким и певачким знањем првенствено обраћа пажњу на вокале, хармонију, али интересује је и продукција музике. Говорећи о другачијим фановима, моје информанткиње истичу следеће:

Емилија: *Већину људи који нису музички или плесно образовани више интересује само визуални аспект. Они могу само да кажу да им се свиђа нешто и не залазе дубље у анализу. Све гледају као забаву.*

Милену: *Постоје многи површини фанови који не слушају музику на аналитички начин јер немају навику да слушају музику на тај начин. К-поп музика је квалитетна, али многи људи је посматрају само површно.*

Сунчица: *Људи који не познају ову сцену и њену позадину, не знају како К-поп функционише. Могу рећи да ниде у свету не постоји сцена каква је ова, или концепт идола, или концепт comeback-а и многе друге ствари.*



K.Beat Global Fest Sava Port 2017.

²⁰ Видети: https://m.facebook.com/groups/263464200332806?ref=content_filter (приступ: 15. 09. 2017).

²¹ Емилија је завршила основну музичку школу на одсеку за соло певање, а Сунчица средњу музичку – клавиру и теоретски одсек.

Милена: *Постоје многи стереотипи који да идоли немају ни суштину и душу док ирају, не знајући кроз шта све идоли пролазе, од иренија и свега остало.*

Емилија: *Лично, сусрела сам се с термином „увеждане луке“.*

Милена: *То нама који знамо многе ствари, а и илесачи смо, много смета.*

Из наведеног се може закључити да многи прате *K-поп* сцену због естетског ужитка и забаве, док је мањи број оних који детаљно улазе у анализу. Такође, видљиво је и да многи не разумеју и не подржавају ову сцену, не разумевајући ни фанове. У разговору, сложиле смо се да се многи чуде како неко може да слуша музику чији текст не разуме, заборављајући да музику слушамо ради музике и да је она заједно с плесом универзална у свом испољавању. Зар треба избегавати одређени музички жанр само зато што је пореклом из друге земље?

Закључак

K-поп је продукт културне глобализације. То се огледа у његовој хибридности и начину на који обједињује мноштво различитих светских жанрова у једну целину. Овај процес се никада не одвија једносмерно, тако да *K-поп* кроз своје присуство на светској сцени утиче на локалитете из чијих културних оквира потичу првобитни узорци. Поново ћу истаћи да сматрам да је управо хетерогеност разлог што младе све више привлачи ова сцена, али свакако не и једини. Присутност овог жанра у простору савремених медија представља кључ за разумевање тога како је *K-поп* постао глобални тренд. Овај занимљиви синкретизам музике, плеса и наглашеног визуелног аспекта ван свог локалитета представља алтернативу мејнстрим токовима, који су најчешће презасићени западњачким утицајем и начином презентовања, како музике тако и других културних производа. Моје информанткиње истичу да се, не само оне, већ и многи млади у потрази за нечим другачијим и новим окрећу *K-попу*. Међутим, постојање музичких утицаја са Запада не виде као нешто негативно, већ сматрају да управо то допушта фановима да се лакше повежу са овим жанром, који на први поглед ствара утисак нечег сасвим страног и непознатог. Очигледно је да нека начела ову сцену чине дистинктивном за оне који се налазе ван њених оквира. Пре свега, корејски језик који уживаоцима ове популарне културе звучи егзотично и страно представља једну од тачака која целокупну сцену чини другачијом у односу на западњачки мејнстрим. Такође, специфичност процеса стварања *идола*, захтеви који су пред њих постављени, као и њихов изузетно близак однос са фановима потврђује ову чињеницу. Визуелна презентација у оквиру *K-попа* изазива највише реакција публике, а те реакције су у распону од шока до одушевљавања јер се норме лепог и привлачног разликују међу културама. Ово су само неки од елемената које фанови наводе као веома занимљиве и уникатне када је реч о овој сцени.

Број оних који су заинтересовани за традиционалну и популарну културу Кореје у Србији је релативно мали, али овај тренд приметно расте у протеклих неколико година. Ако се осврнемо конкретно на *K-поп*, који представља прави пример „локализације глобалног тренда“, поменута сцена је у Србији пре свега видљива захваљујући плесу. Ово потврђује чињеница да су скоро све манифестације и догађаји првенствено посвећени извођењу и презентовању кореографија. Стиче се утисак као да језичку баријеру која постоји у *K-попу* песмама, фанови надомештају тиме што ће уз те песме плесати. *K-поп* сцена у Србији је у процесу дефинисања и има веома мало самосталних манифестација које су њој посвећене. *K-поп* журке, *K-поп World Festival* који се одржава једном годишње у Београду и плесне школе су једина места на којима млади могу да се сусретну са овом сценом. Тренутно, она је ограничена на Београд, Нови Сад и Крагујевац, с обзиром на то да нисам дошла до информација да у другим градовима постоје организована окупљања фанова поменутог типа, али то никако не треба да значи да фанови ван ових градова не постоје. Генерацијски и родно, заинтересоване су првенствено младе девојке од 12 или 13 до 25 година, уз заљубљенике и поклонице овог звука који су другачијег профила. Оно што пошто-ваоци популарне корејске музике још наводе као значајно и дистинктивно, јесте заједница коју стварају на основу истих интересовања. Моје информанткиње ову чињеницу истичу као веома битну јер сматрају да су своје праве пријатеље успеле да пронађу тек у оквиру заједнице коју су створили љубитељи *K-попа*, а која им уједно пружа осећај сигурности и прихваћености.

Фанови су оно што ову сцену чини тако „живом“ и свеprisутном. Њихова посвећеност овом музичком жанру је од суштинске важности и они на најразноврсније начине исказују своју наклоност. Неки од њих с великом озбиљношћу приступају вежбању кореографија, константно тражећи прилику да презентују оно што су научили, а други друштвене мреже користе као средство путем којег шире интересовање и скрећу пажњу оних који до сада нису упознати са овим

жанром. Оно што заједно истичу јесте да их *К-поп* и животне приче *идола* инспиришу и уче да никада не одустају од својих снова, али и да је напоран рад и посвећеност једини начин на који могу остварити оно што желе. Такође, многи су овде пронашли своје уточиште и кроз музику успели да се суоче и изборе са сопственим проблемима. Време ће показати колико дуго ће *К-поп* као културни феномен опстати на нивоу глобалног, али чињеница јесте да су данас многи млади људи захваћени овим феноменом, истичући *К-поп* као веома важан елемент у свом одрастању.

Цитирана литература:

Bodrijar, Pjer (1991): „Simulakrumi i simulacija“, u: *Svetovi*, Novi Sad: Svetovi.

Доступно на: https://www.google.rs/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://www.ivantic.info/Ostale_knjige/Bodrijar.pdf&ved=0ahUKEwiWvKGjnbLWAhXBCJoKHRDLCKUQFggZMAA&usg=AFQjCNEKnKOMx_aDndvb4ferqxVs7hs4A (приступ: 15. 09. 2017).

Giddens, Anthony (1990): *The Consequences of Modernity*. Stanford University Press: Stanford.

De Soza Santos, Boaventura (2002): „Procesi globalizacije“, u: *Reč*, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja br. 64, 5–65.

Доступно на: <https://www.google.rs/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://www.womenngo.org.rs/feministicka/tekstovi/boaventura-de-soza-santos.pdf&ved=0ahUKEWjK7ayQnbLWAhXkKJoKHyrAcc4ChAWCBwwAg&usg=AFQjCNE64Dl3rkGh1U28cHkt6GIFeKOIeQ> (приступ: 15. 09. 2017).

Kim, Yoon-mi (2011): *Korean Culture No.2 – K-POP: A New Force in Pop Music*. Korean Culture and Information Service: Seoul.

Доступно на: https://www.google.rs/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://www.korea.net/koreanet/fileDownload%3FfileUrl%3D/content/pdf/general/K-POP_20111115.pdf&ved=0ahUKEwi1he7NnbLWAhWvZpoKHVUaA1AQFggZMAA&usg=AFQjCNHYLsIGloHIV9L_IJ3Njsto_QBTUA (приступ: 15. 09. 2017).

Kim, Chang Nam (2012): *K-POP: Roots and Blossoming of Korean Popular Music*. Hollym Corp: Seoul.

Lee, Geun (2009): „A Soft Power Approach to the Korean Wave“, u: *Review of Korean Studies* 12.2: 123–137.

Lee, Gyu Tag (2013): *De-Nationalization and Re-Nationalization of Culture: The Globalization of K-Pop*. (Ph.D). George Mason University: Fairfax, VA.

Доступно на: <https://www.google.rs/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download%3Fdoi%3D10.1.1.920.3979%26rep%3Drep1%26type%3Dpdf&ved=0ahUKEWj0wNPOnLWAhWWDIJoKHxTKBEwQFggBMAA&usg=AFQjCNHOObq8xbN1CLX3G8FIqq25JeMzg> (приступ: 15. 09. 2017).

Park, Gil-Sung (2013): “Understanding the K-pop Phenomenon and Hallyu: From Fragile Cosmopolitanism to Sustainable Multicultural Vigor“, u: *Korea Journal*. Vol. 53 No 4. (Winter 2013), 5–13.

Доступно на: https://www.google.rs/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://www.ekoreajournal.net/sysLib/down.php%3Ffile%3D.%252FUPLOAD%252FT_articles%252F0%2528On_this_topic%2529f_1.pdf&ved=0ahUKEwipnq-EnLLWAhWrA5oKHavoCKkQFggZMAA&usg=AFQjCNG303opIn0ZY1h8X4hDdasWaZEaMw (приступ: 15. 09. 2017).

Thompson, John B. (1995): *The Media and Modernity: A Social Theory of the Media*, Stanford University Press: Stanford.

Интернет извори:

https://m.facebook.com/pg/chibiconbeograd/photos/?tab=album&album_id=1902443233301737&ref=page_internal (приступ: 15. 09. 2017).

<http://www.domomladine.org/vesti/k-pop-world-festival-serbia-2017/> (приступ: 15. 09. 2017).

<https://www.google.rs/amp/www.billboard.com/amp/articles/columns/k-town/7849364/tumblr-most-popular-kpop-acts-2017-so-far-bts-exo-got7> (приступ: 15. 09. 2017).

<https://youtu.be/btIuEJkt8Q0> (приступ: 15. 09. 2017).

<https://youtu.be/6pfUOquKE74> (приступ: 15. 09. 2017).

<https://www.youtube.com/channel/UCuCXsGcDFaTX3sxGtdjCKw> (приступ: 15. 09. 2017).

<https://youtu.be/Ys07XpkqVGE> (приступ: 15. 09. 2017).

<http://www.japanizam.info/p/o-nama.html?m=1> (приступ: 15. 09. 2017).
<https://sr.m.wikipedia.org/sr-el/Сакурабана> (приступ: 15. 09. 2017).
<https://m.facebook.com/groups/464290473761532> (приступ: 15. 09. 2017).
https://m.facebook.com/groups/263464200332806?ref=content_filter (приступ: 15. 09. 2017).
https://en.m.wikipedia.org/wiki/List_of_most_viewed_online_videos_in_the_first_24_hours (приступ: 15. 09. 2017).
<https://en.m.wikipedia.org/wiki/K-pop> (приступ: 15. 09. 2017).
<https://youtu.be/gTaV3n2J88g> (приступ: 15. 09. 2017).
<https://m.facebook.com/events/103663413691041> (приступ: 15. 09. 2017).
https://youtu.be/dDKtT21_7ps (приступ: 15. 09. 2017).
<https://en.m.wikipedia.org/wiki/Fandom> (приступ: 15. 09. 2017).

TRACING THE ETHNOSOUND AND PLAY

*Violeta Jokić**

K-POP IN SERBIA

How young people express an affinity towards a certain type of music through dance

UDK: 78.026.11(=531)(497.11)
793.3(=531)(497.11)

Biblid: 0354-9313, 24(2018) pp. 40-52

Submitted: January 30th, 2017

Accepted for publication: July 30th, 2017

Original scientific paper

Summary: The process of globalization and the use of modern technologies are the main causes that have led to the fact that members of the younger generation, the so-called “millennials”, are increasingly interested in different and foreign cultural aspects, mainly researching them on the Internet. Following the world music scene in youth subcultures in local communities is a common phenomenon nowadays. The K-pop scene is increasingly drawing the attention of young people both in the global popular culture and in Serbia. K-pop or South Korean popular music is a combination of different musical orientations, primarily of various genres of Western popular music such as pop, hip hop, R & B, electronic music, and many others with Korean or generally Asian flavours and is inextricably linked to dancing and a specific visual presentation.

One of the main goals of this article is to improve the understanding of the way a particular cultural product is consumed, accepted, understood and transformed beyond its local cultural framework. The questions that triggered the research are: how did young people in this area begin to listen to Korean popular music, what attracted them to it, and who, in fact, are its fans, in terms of generation and gender? Through field research and interviews with informants, the process of establishing the K-pop scene in Serbia is presented, with a special emphasis on the importance and role of dance in this “localization of the global trend.”

Keywords: K-pop, South Korea, Korean popular music, K-pop in Serbia, globalisation, Internet

*Violeta Jokić, University of Arts, Faculty of Music, Belgrade
nmkpbjagdic@gmail.com



Сцена с првог извођења *Охридске лејенде* 29. новембра 1947. у Београду
(из Христићеве заоставштине у Музиколошком институту САНУ)

Бранка Радовић*

ОПЕРА ПОВРАТАК ОДИСЕЈА У ОТАЏБИНУ

КЛАУДИЈА МОНТЕВЕРДИЈА

УДК: 782.1

78.071.1 Монтеверди К.

Biblid: 0354–9313, 24(2018) pp. 54–68

Примљено: 10. јануара 2018.

Прихваћено за штампу: 10. марта 2018.

Оригинални научни рад

Сажетак: Ретко извођена и мало позната опера Клаудија Монтевердија *Повраћање Одисеја у отаџбину* (*Ritorno d'Ulisse in patria*) разматрана је у односу на стваралаштво самог аутора, али и почетак развоја барокне опере и оперског жанра уопште. Из аспекта либрета Ђакома Бадоара који је рађен по последњим поглављима Хомерове *Одисеје*, сагледавају се односи с књижевним претекстом, говори се о музичком језику и о оперским елементима који красе ову оперу. Коришћена литература је служила за основне информације, а закључци о делу су извођени на основу партитуре која је консултована у сваком елементу текста. Посебно је издвојен један чин опере како би се у његовом драматуршком и музичком току приказали елементи овог дела, драме, ликова и извели закључци о издвојеним и убедљивим карактерима два лика, Одисеја и Пенелопе, што говори о освојеним основним постулатима оперске уметности која се рађала преко претходне и прве Монтевердијеве опере *Орфеј* до његовог ремек-дела и последње опере *Крунисање Појеје*.

Основни елементи Монтевердијевог музичког језика анализирани су на основу одабраних нумера које представљају заметке будућих арија, ариоза, ансамбала, оркестарских делова. Такође, сагледан је и историјски контекст 17. века у погледу уметничких, социјалних и друштвених кретања, улази се у стилске карактеристике раног барока и из визуре других уметности разматрају се специфични односи унутарњих и спољашних фактора који су изграђивали нову, тек насталу, оперску уметност.

Анализа Монтевердијевог оперског рукописа у опери *Повраћање Одисеја у отаџбину*, која представља мост између других дела, међаша, сагледава његову улогу у градивном, стваралачком смислу као значајној етапи која постепено дорпиноси оперском стилу аутора.

Кључне речи: барокна опера, мит и митско, стил барока, Монтеверди, Одисеј, Пенелопа, stile affetuoso, Италија, седамнаести век

СТИЛСКИ МЕЂАШИ

Склони смо да поредимо и поистовећујемо почетке и крајеве стилских фаза и епоха с годинама њиховог настанка и завршетка. Тако, често говоримо и пишемо о почецима векова као о почецима одређених стилова, што се у пракси и суштини хронолошки не поклапа. За музичаре доба барока повезује се свакако за почетак 17. века, а његов крај за крај живота двојице великих композитора Јохана Сеастријана Баха и Георга Фридриха Хендла. За памћење би још лакше било да се почетак барока лоцира на сам крај ренесансе, па да година смрти двојице великана Палестрине и Ласа 1594. предстаља камен међаш на почетку стила барока, чиме би он зашао и отпочео у претходном, 16. веку. Ако нам стилове омеђују истакнуте личности у појединим областима, онда нека се томе додају још неки прилози.¹

По много чему 1600. година одувек је била памћена и по стравичном тренутку спаљивања великог Ђордана Бруна на ломачи у Риму. Био је астроном, песник, филозоф, математичар, он који је прихватио Коперниково учење проглашен је за јеретика чије учење је уперено против Католичке цркве и спаљен као што су осуђивали вештице и вештичарење, свако другачије мишљење у односу на религиозне постулате важећих друштвених система. Управо као да је та година симболизовала однос цркве према ученим мислиоцима, однос према држави и друштву, демонстрирала степен власти коју је црква имала у тадашњим земљама и градовима. Много тога симболизује његова смрт, начин на који се црква обрачунавала с неистомисљеницима, с науком, с мислећим људима као и могуће реперкусије које су се јављале у то доба. С једне стране, расла је црквена моћ и догма, а с друге, нова, млада сценска и позоришна форма – опера, која је постајала све популарнија, чак и више: *Опера је њомодна забава* (Педингтон, 2002: 20).

Доба барока је време апсолутизма владоца (Макијавели, *Владалац*), и доба у којем се све чинило како би се избегле буне, револуције, преокрети. *Знајући то, најмудрији владари увели су различите забаве за народ, забаве које њодоуђују и духовне и телесне врлине, а које су уколико делотворније уколико су у томе усљешније* (Вилари, 2004: 127).

Италија 17. века била је расцепкана на мање грофовије, на градове у којима су сву власт имали њихови

* Бранка Радовић, Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
braradovic@yahoo.com

¹ Почети и завршци уметничких стилова и године не поклапају се ни у једном случају, па тако ни година 1600. која представља почетак 17. века не значи аутоматски и почетак барока као стила или престанак ренесансе.

„мали цареви“ који су у својим рукама држали финансијску и сваку другу моћ – војну, друштвену, социјалну, културну, уметничку. Цео 17. век на Апенинском полуострву обележавају два велика догађаја, најпре Тридесетогодишњи рат 1618–1648, верских обележја, у коме је страдало милион људи, али и епидемија куге у италијанским градовима, па се велики губитак становништва сматра озбиљним разлогом за пад економске моћи ових градова.

Међу собом великаши су се такмичили управо по величини и значају уметника које су око себе окупљали, којима су пружали потпуну сигурност – животну, материјалну и сваку другу подршку омогућавајући им да несметано стварају и своја дела изводе, односно излажу у просторима велелепних двораца. Њихове сале, свечане, уређене, искићене барокним, често јако скупим и од злата прављеним гирландама, давале су невероватан сјај свему што се унутар ових простора дешавало. То су биле готове сцене у које је само требало да се утисне нови садржај.

Грофови и владоци били су више од мецена, били су чувари и инспиратори настајања нове уметности. У италијанским градовима Фиренци, Риму, Напуљу, Милану, Мантови, Венецији и другима развијала се барокна уметност у свим правцима, расцветавала се у сликарству, књижевности и музици постављајући темеље будућег развоја целокупне западноевропске културе и уметности, а ослањајући се на ренесансне тежње оживљавања антике.

Велики уметници 17. века као што су Бернини, вајар и сликар, па Рубенс и Милтон, први сликар, а други песник и писац, дају посебно обележје веку не мањег значаја него што су били велики научници и експериментатори какав је био Галилео Галилеј, затим Кеплер, чија се схватања астрономије приближавају данашњим знањима, затим филозоф Декарт; сви су се бавили математичким мерењима и прорачунима.

Клаудио Монтеверди није први композитор опере у Италији, али је први чија су дела у потпуности сачувана и која се изводе и данас на многим светским сценама.

Монтеверди – од мадригала до опере

Прве опере су, као што је познато, настале у Фиренци. Монтеверди је, међутим, рођен у Кремони, живео је у Мантови и Венецији, па он припада другом географском и стилском кругу, у смислу другог пола или друге школе, у односу на Фирентинску камерату. У његовом сопственом стваралаштву егзистирају два супротна пола и два прожимајућа фактора, световни и духовни. Дobar део стваралаштва чине мадригали, сабрани у неколико свезака, али ту се налазе и опере. Једна од њих, *Борба Танкредија и Клоринде*, представљена је у његовој *Осмој књизи мадригала* и налази се на пола пута између мадригала и опере. Посебно је убедљива сцена борбе, чак много убедљивија него сцена из другог чина *Поврајка Одисеја*. Све сцене рата и борби као да су проистекле из његове књиге *Рајнички и љубавни мадригали*. Пратећи Монтевердијев рад на мадригалима може се сасвим јасно уочити пут настанка његових опера, а увидом у неколико сачуваних партитура и развој његове оперске уметности током више деценија.

Између *Орфеја*, његове прве опере, и последње, *Крунисање Појеје*, настаје осам књига мадригала у којима он све више драматизује свој хорски стил разрађујући у њима један део будућег оперског садржаја и искуства, тако да мадригали представљају предспрему за развој опера. Вокални *a cappella* стил његових мадригала оплодио је постепено опере и интегрисао се у њима. У првим операма хорови су били сасвим мало и маргинално заступљени да би њихова улога ка последњим делима и ка крају живота и стваралаштва све више расла, заузимала све више простора и уткивала се у драматургију дела.

У извесном смислу, хорови представљају новину и у *Поврајку Одисеја* показујући тај постепени ход и усавршавање вокалног језика и израза од једног до другог дела.

Време у коме је Монтеверди живео подразумевало је везивање уметника за велике мецене, њихова седишта, дворце и њихове сале за извођење дела. Тек на самом крају његовог животног пута и стваралаштва, граде се и оснивају посебни простори, куће за извођење опера и то најпре у Венецији, а затим и по целој Италији. Свакако да и то даје посебан импулс за развој оперске уметности.

Као свако ново дело (орегга, итал. = дело), односно нова произведена форма, опера је постигла одређену популарност, наравно у краљевским круговима, не још и међу плебсом, па и сваки стваралац који се њоме бави такође има шансу да оствари контакт с меценама и да у потпуности обезбеди своју животну егзистенцију. А уз то и општу подршку колега, симпатије средине итд. У том смислу и Монтеверди има великих заслуга.

Али, најпре, његове заслуге су велике за развој мадригала, врхунске световне форме ренесансе која се развијала од 14. века и сам врхунац доживела управо у времену настанка првих опера, крајем 16. века. Иако се увек говори у том смислу о врхунцу развоја мадригала у стваралаштву Орланда ди Ласа не мање значајни су, поред Монтевердија, и Лука Маренцио, Ђезуалдо да Веноза

и др. По доласку у Венецију, стицајем околности, новог радног места и његових потреба, будући да се нашао у Цркви Св. Марка, неминовно је било окретање духовној музици у којој је такође био веома успешан. Нису то биле Палестринине мисе и мотети, али јесте један веома продуктивни контрапунктски унутрашњи рад и садржај највишег уметничког потенцијала. Лука Маренцио и Ђезуалдо да Веноза су ствараоци мадригала 16. века у Италији и представљају његове врхунце.

Монтеверди је мадригалима дао два основна својства и две основне емоције; код њега су они љубавни и ратнички, код других још и пасторални, али и политички, сатирични, иронични. Добили су и многе друге функције. Од уздихања за вољеном дамом, дијапазон садржаја се веома ширио током периода ренесансе, а један крак се развијао ка представљачкој уметности следећег стилског раздобља, барока.

У историји музике и даље постоје дилеме је ли опера касно ренесансна или ранобарокна форма, је ли настала на заласку једне или на почетку нове стилске етапе. На цео тај процес се може гледати из више различитих углова. На неки начин, она је била анахрона од момента када се појавила, најпре у смислу тог окретања и зависности од грчке драме, и уопште грчке културе и уметности. Може се на то гледати као на неки ретроградни покрет који ни у једном моменту није револуционаран, и који је, како то често бива, не само у уметности, кренуо од једног а ревитализовао друго, тј. дошао до нечег другог, новог, откривачког.

Монтевердијев живот се одвијао у три велика музичка центра. Рођен у Кремони, био је везан за двор грофа Гонцаге у Мантови као и за Венецију, Цркву Св. Марка. С обзиром на профиле тих места у којима је боравио, као и опште климе, бавио се својом уметношћу. У Мантови је то била опера, у Венецији црквена музика.

Његови мадригали обухватили су две основне емоције, љубавну и ратничку. Да ли је то било довољно? Вероватно да је разграната природа уметника хрлила у висине и дубине тражећи и од себе и од својих дела много више. То је нудила опера.

Почетак са Орфејем

Једно од првих сачуваних оперских дела је његова опера *Орфеј* из 1607. године. Истовремено, то је и прво дело које није производ Фиренце и Фирентинске камерате. Свакако да је у музичком делу музичка прича била толико спонтана и доминантна да су се први композитори опере скоро без изузетка бавили њоме.

Инспирација музичарима свих времена представља мит о Орфеју и невероватној снази саме музике, као уметности над уметностима. С друге стране, она садржи најтежу људску бол и патњу, за изгубљеном блиском особом, за љубављу и недодирљивом срећом. Инспирација митом о Орфеју траје до данашњих дана и присутна је у многим жанровима, од опере до балета.²

Те две компоненте сижеа и самог либрета, поред низа осталих, омогућавају управо да људска осећања први пут у неком новом делу изађу у први план.

Начин на који је то урађено, из данашње перспективе, свакако да би се назвао минималистичким покретима, међутим, с почетка 17. века, то звучи другачије, као највећи емоционални потенцијал и најдубље хватање у осећајни стил (*stile affetuoso*) коме је Монтеверди био промо-тер. Посебно и лично био је подстакнут смрћу своје супруге Клаудије Катанео, што га је изузетно погодило и дубоко растужило.

Јакопо Пери и Франческо Качини су на исти сиже компоновали опере истог назива *Еуридика*. По интересовању аутора, очигледно је да је то био најзаступљенији сиже на почецима развоја опере. То је стари грчки мит о јединственом свирачу на лири и његовим надљудским моћима које су остварене свирањем на овом инструменту.

Монтевердијев *Орфеј* садржи пролог и пет чинова, и пратњу оркестра за коју би се пре могло рећи да је хаотична, превише бројна, састављена од свих инструмената који су се у једном моменту могли наћи и сакупити на једном месту.

Почетак ранобарокних опера подразумевао је један краћи оркестарски део, а затим обавезну моралну поуку у виду обраћања муза гледалишту и слушаоцима.

Почетак *Орфеја* је инаугурисао и афирмисао управо такав поступак. Пре пролога се свира токата с риторнелом и понавља три пута од стране целог оркестра. То се дешава пред спуштеном завесом. Затим следи пролог у коме се појављује овога пута један лик, једна муза, сама Музика, која има *secco* речитативе праћене са два чамбала. Неколико речитатива пресечено је риторнелима које доноси оркестар. Значи, у зависности од концепције редитеља, Музика се појављује пред спуштеном завесом или већ у сценском простору.

² Више о томе видети у: Бранка Радовић, „Мит у музици, од мита преко књижевног текста до либрета и музичке сцене“, у: *Међуодноси уметничких светова*, ФИЛУМ, Крагујевац, 2005, 217.

Снага и моћ музике и јесу главна идеја дела и идеја водиља самог Орфеја. Музичка уметност у миту о Орфеју и у свакој опери која се овим митом бави управо демонстрира највиши ранг ове уметности икада. Музика може све, да кротити дивље звери и да измоли повратак вољене Еуридике из подземног света.

Оркестар у овој раној опери има преко тридесет инструмената, прилично набацаних без било каквог реда и корпусног сврставања. Заступљени су, поред бројних гудача, и дувачи, четири тромбона, два корнета. Ранобарокне опере писане су у *stile rappresentativo*.

Орфеј ће изразити оно што нису могли мадригали, а то нису само љубав и рат већ дубока бол за изгубљеном вољеном и блиском особом, то су најдубља људска осећања.

Орфеј садржи, поред увертире и пролога и све оперске елементе који ће се развијати у каснијим вековима, оба типа речитатива, арије, мадригалске хорове.

Између Монтевердијеве прве и последње опере *Крунисање Појеје* настаје дуги период од скоро четири деценије. И док *Орфеј* садржи снагу и инспирацију раног дела, догле је *Појеја*, по мноштва, прва права опера у историји оперске литературе. Између ова два међаша настаје низ дела, од којих је изгубљено подједнако, колико је и сачувано.

Четири су опере које живе и данас, поред поменуте две, прве и последње, ту су још и *Ritorno d'Ulisse in patria* и *Борба Танкредија и Клоринге*. Од осталих, несачуваних, самим тим за данашње поклонице непостојећих, остала је само дивна тужбалица *Lasciate mi morire* Аријадне из истоимене изгубљене опере, која се данас изводи концертно.

Колико год световна музика, мадригали и опере будили позорност на Монтевердија, толико и његов стваралачки рад у Венецији на духовној музици није ни мање значајан ни мање вредан. У тој укупности, световног и духовног, сценског, емоционалног и медитативног налази се стваралачка моћ једног од највећих композитора из прошлости.

Ritorno d'Ulisse in patria

Хомерова *Одисеја* одувек је привлачила различите погледе и тумачења, интригирала филозофе, уметнике свих профила, научнике, истраживаче. Постављала су се питања о томе шта уопште значи путовање: је ли то лутање да би се отишло, негде стигло, да би се вратило на почетну тачку? Је ли то инфантилно у свима нама које тражи открића нових путева, искустава?

Опера има две своје верзије, старију с прологом и три чина и новију с прологом и пет чинова. У Бадоаровом либрету, опера добија елементе трагедије, али у музичком смислу, Монтеверди је максимално радио на лиризацији, на лирици, што је музиком постигао, тако да многе сцене, ликови, ситуације управо добијају уместо трагичног, односно трагедијског приступа, сасвим лирски обол.

У Хомеровом миту, посебно је повратак Одисеја у поглављу XIX изазивао позорност, јер доноси разрешење нарације, главних и споредних токова уплетених у Одисејева лутања и путовања, истраживања, задржавања. Искрцавање на, за њега у том моменту, непознато острво, на које је њега и његове морнаре избацила олуја, у моменту започиње епском нарацијом као свако претходно поглавље из чега се не очекују толика преоблачења и догађања. Сви су измучени дугом пловидбом, жедни и гладни, зарасли у косе и у браде до непрепознавања. Међутим, тог елемента приче нема у либрету опере. Самог Одисеја од препознавања спасава и штити богиња Атина, али и без њене интервенције, у реалности сигурно је да се после дуговременске пловидбе управо морнари и сам Одисеј не би могли лако препознати. У Пенелопиној кући, просци, који царују тамо већ дуже времена, очекују њен одговор и избор и неће отићи док се то не догоди.

Дакле, тренутак је да Одисеј не зна где је стигао, да га не препознају и да епилог драме тек треба да следи.

Најпре, Одисеј среће пастира кога пита о крају и земљи на који је њега и његове морнаре избацила олуја и од пастира сазнаје да се налази на своме острву, на Итаци.

Само препознавање тече шокантно, јер, као добри домаћини, становници Итаке и сама Пенелопа су се потрудили да укажу бродоломницима гостопримство и, као највећу почаст умивају их и перу им ноге. У томе учествује дадиља Еуриклија која је одгајила Одисеја и која у једном тренутку, перући га, угледа ожиљак по којем га препознаје. Овај тренутак представља такође један симболички али и реални моменат описиван у каснијим бројним тумачењима³. Међутим, и тај део приче изостаје у либрету и препознавање долази касније, када неповерљива Пенелопа сматра да је Одисеј, који се појавио изненада, такође један од просаца. Њој прилази дадиља Еуриклија и саопштава јој да је видела ожиљак који сведочи о томе да је пред Пенелопом заиста њен муж. Главну улогу у расплету оперске приче преузимају богови, пре свих Јупитер, музе и

³ Више о томе видети у: Ерих Ауербах, „Одисејев ожиљак“, *Мимезис*, Нолит, Београд, 1878, 1–29.

Пример бр. 1 – Монолог Пенелопе на почетку опере

Penelope.
(Leidenschaftlich, aber nicht zu schnell; frei vorgetragen.)

Di mi-se-ra Re-gi-na non ter-mi-na-ti mai do-len-ti af-fan-ni, non ter-mi-na-ti, non ter-mi-na-ti
Wann wird es endlich en-den, das un-er-meßne Leid des ew-gen Abschieds, das uner-meß-ne, das un-er-meß-ne

mai, mai, mai do-lenti af-fan-ni! Las-pet-ta-to, las-pet-ta-to non giun-ge: e pur
Leid, Leid, Leid des sehn-süchtigen War-tens! Der Er-sehn-te, der Er-harr-te, er kommt nicht, und es

fu-gon-no gl'ammi, la ser-ie del pe-nar è lun-gaah! trop-po: achi vi-ve in an-gos-cie il tem-poè
fliehendie Jahre, das Ü-bermaßdes bangen Dul-dens beugt mich. Wer da lebt in Ver-za-genjem schleichen die

zop-po: fal-la-cis-si-ma spe-me, spe-ran-ze non più ver-di ma ca-nu-te, all' in-vec-chia-to
Stun-den. Falsche, treu-lo-se Hoff-nung, eh-mals so oft ver-ge-bens an-ge-ru-fen, du kannst mich nicht mehr

58

остали и опера се завршава дијалогом, дуетима Пенелопе и Одисеја који на неки начин сами за себе и индивидуално изражавају радост састанка, поновног виђења и живљења.

Сцена са Еуриклијом не добија крунски значај, као ни сам тренутак препознавања.

Један мешовити хор уплетен је у завршне сцене, овога пута сцене радости свих присутних због појаве Одисеја. Све остало су речитативи, ариоза, дуети...

На оба места где се радња дешава у епу и текстуалном предлошку, и на обали где се бродоломници искрцају и у Пенелопиној кући, присутна је маса, односно, сцене су, ако тако може да се каже, групне – овде су морепловци, у кући просци – у сваком случају, на делу су масовне сцене.

На почетку сама Пенелопа

Но, опера не почиње масовном сценом него дугом експликацијом саме Пенелопе (пример бр. 1). Од самог почетка и све до самог краја, то ће бити опера у којој се изграђују два главна карактера и лика, Пенелопе и Одисеја, и по томе ће и цело дело имати прворазредни значај у историји оперске литературе, као оно у коме се најпре покушало да се изграде главни карактери. Јер, претходно, Орфеј и Еуридика су архетипови и сами симболи, метафоре, нису карактери, а ни сасвим људска бића, јер су њихове моћи дате само боговима. У Орфеју је, наиме, оличена, сама музика као таква, са свим својим моћима, много више су присутни њени божански елементи него људски.

Одисеј нам је данас свима близак као неко ко је и изгнаник, повратник, луталица, вечити путник и ходочасник, али живо биће које кроз векове има свој еквивалент у сваком времену, па и у овом нашем. Није ли жеља за повратком на Итаку, као жеља за породицом, домовином, својим местом препознавања живота, као местом где жели да сконча, проистекла из вечите људске потребе која се с протеклим вековима не мења?

Радњу у једном моменту зауставља појава сина, Телемака, који се враћа како би помогао мајци у њеној борби против просаца. Одједном се појављује младић од својих двадесетак година, весео, радостан, жељан борбе и освете, скоро да је Монтеверди у њему изградио и трећи лик, међутим,

за разлику од претходна два главна, он се појављује само у једној сцени, више маргинално него суштински. Не мења се ток радње. Ипак, од тог тренутка се шири глас да се син вратио, а да је можда и Одисеј жив, што производи различите осећаје, посебно код Пенелопе која је сада сигурна да мора да издржи борбу с просцима до краја.

Враћање њредсшавља искушење оних који су заблудели, њојџуно ујџонули у живојџ, до гна, до муља из која сад ваља да се извуче. А џо је ујравно џрича о нама, данашњима који смо, као и џолики ахејски борци џод Тројом изјубили дан своја џоврајџка (Strajnić, 2009: 7).

Сам крај *Одисеје* је чудесан, јер доноси оно чега у миту нема или има сасвим мало, а то је срећно разрешење дугогодишњих настојања, остварење циљева и остварење сна, спајање оних који су се надали, чекали и веровали. Јер, Пенелопа никада није престала да верује у Одисејев повратак. Она је, с једне стране, архетип верности као такве, али верности проистекле из уверења да ће се Одисејева путовања окончати повратком кући, у своју земљу, да ће се он вратити сину и њој.

Одисејева путовања протичу као цео један живот пун искушења, многих опасности по живот, Често се налазећи на прагу смрти, доживљава многе лепоте и чудесне тренутке, али на крају жели да се скраси тамо одакле је и пошао, и сконча у родној земљи, на своме тлу. То скоро да је свакодневно настојање свих људи на свету, јер сви у једном моменту, колико год да су далеко отишли и дуго избивали, осете ту потребу за својим крајем, земљом, небом, кућом. И то није само архетип већ и реалност.

У вокалном језику преовладавају речитативи секо и акомпанањато, праћени чембалом и виолом да гамба, као дуети, терцети. Посебно је убедљив мушки терцет просаца на двору код Пенелопе.

Мадригалски мешовити хор покушава да орасположи Пенелопу која стално плаче и каже како неко ко плаче и тугује није спреман ни на какву нову љубав, на коју је хор позива. Један део хора рађен је хомофоно, други део имитационо, са елементима брзог ритма, покретљив, ведар и весео. Но, како се у тим тренуцима појављују гласови да се син вратио, а да је можда и Одисеј жив, то уноси сасвим другачији обрт у разрешење хорског певања.

Бројне каденце су оно што гради унутрашњу целину и блокове, неке после четири, осам или десет тактова, које потпуно јасно омеђују унутрашњи ток и проток форме. Чак и када се радња и драма захуктавају, каденцама се на неки начин одлаже решење, или се бар стиче утисак одлагања, задржавања, успоравања тока. Свакако да у хармонском језику каденце имају посебну улогу, као и у унутрашњој структури облика. Оне омеђују делове, али и парцелишу музички ток у мање целине. Спори ход барокне музике, успорени драматуршки ток свакако чине управо честе каденце које као да не дају да се било шта захуктава, па чак и драматичне сцене пролазе без великих узбуђења.

Једна од сцена дешава се на броду, међу морнарима. Присутан је хор морнара као и сирена, тако да ће ова сцена свакако навестити сличне изразите сцене које ће се у каснијим операма дешавати у пустињи, на мору, у егзотичним крајевима, пределима и ситуацијама. У овој сцени се јављају и богови, Зевс са неба, Нептун из мора, такође ће навестити многобројна сценска решења у будућим операма типа *deus ex machina*. И хор Феачана ће претходити буђењу самог Одисеја кога су богови успавали у једном тренутку, како би сами господарили ситуацијом. Богови се на неки начин међусобоно саглашавају и боре, небо и море, крајности се потиру, а све како би се Одисејево путовање окончало на очекивани начин или на начин како су сами богови то устројили.

Ратничке сцене

Како су ратнички мадригали били у моди и сам их је Монтеверди компоновао у посебној књизи (*Guereri ed amorosi*) тако се и цео други чин у доста дугом току задржава око просаца, а завршава инструменталном, кратком кодом, Синфонијом *da guerra* (*видети пример др. 2 на сџр. 60*), појавом богиње Минерве која даје закључак свим дешавањима на двору.

У неколико ситуација током другог чина појављују се инструментална интермеца било као уводне музике у речитативе и ариоза или као самостални делови с посебном улогом у драматургији дела. Замишљени су увек с гудачима и чембалом, писани у пет деоница, у највише десетак тактова, понегде се јављају и у мањим репризним формама од по неколико тактова.

Појава Еуриклије у трећем чину прекидана је с неколико оркестарских интермеца (синфоније и риторнела). Они имају по десетак тактова и независног су тока као и тематског садржаја. Има се утисак као да одлажу изјаву Еуриклије која је препознала Одисејев ожиљак како би препознавање деловало убедљивије. Дадиља дијалогизира с Пенелопом јер је ова неповерљива, најпре сматра да је Одисеј који се изненада појавио један од њених просаца. Но, Еуриклија је демантује.

У трећем чину се јавља још једна „морска“ сцена, а цео чин и опера се завршавају дијалозима Одисеја и Пенелопе градећи контуре њихових карактера.

Пример бр. 2 – Синфонија *da guerra* и монолог Минерве у другом чину

Sinfonia da Guerra.

Allegro.

(Violino primo.)

(Violino secondo.)

(Viola da braccio.)

(Viola da braccio.)

(Cembalo
Violone Tiorbe)
Vollcs Orchester mit
Holz- und Blechblä-
sern ohne Posaunen.

Allegro.

Ulisse.

Mi-ner-
A-the-

(Apparisee Minerva in Machina.)
(Athena erscheint in der Luft.)

va al - tri vin - ce - va, al - tri av - vi - li - se, co - sì l'ar - co fe - ri - sce co - sì l'ar - co fe - ri - sce.
ne gibt uns den Sieg, sie ver - läßt uns nicht, Bo - gen hal - te Ge - richt, Bo - gen hal - te Ge - richt.

60

Чврстина, постојаност, верност, оданост, стрпљење и још многе карактеристике су заједничке за обоје главних јунака, а посебне врлине красе узор-жену каква је Пенелопа.

Не може се одрећи извесна карактеризација просаца као индивидуа, мада они делују као скуп, као укупни просци. Њихова упорност, настрљивост и увереност у успех делују као заједничке особине. Меланто, Еумет и остали просци испољавају извесне комичне елементе због чега и цела опера добија трагикомичне обрте. Они постају смешне фигуре у својој надмености, умишљености, чиме се шире експресивне моћи ове опере.

У самој музици, у мелодијском склопу, у пратњи и хармонизацији постоји већа и мања оперска нарација, а развијени оперски вокални стил, с много вокализа и ефектних мелодијских линија, с много ситних нота и бројним пролазним тоновима садржи нарочито деоница и арија Минерве, богиње која заједно са Зевсом одређује судбину помораца као и Одисеја. Раскош саме богиње дата је њеном гласу и њеној деоници, док су све остале далеко сведеније и умереније у коришћењу изражајних средстава.

Много тонова на вокалу „а“ говори и о барокној пракси, о начину извођења као и о могућностима тадашњих певача које, очигледно, нису биле мале. Није главним ликовима додељена улога да испевавају бројне раскошне фразе и вокализе већ је то дато лику богиње како би се указало на њену премоћ или свемоћ.

Укоченост, сведеност и извесна строгост и хладноћа додељени су мелодијама и деоницама Пенелопе која се и преко вокалног језика приказује као веома исправна, строга и одлучна супруга. Некада очајна, на ивици ламента, некада огорчена, увек је стамена, горда, поносна. То се исто може рећи о профилу њених деоница. Пратимо, дакле, почетке оперске карактеризације ликов

помоћу музичких средстава. Иако је у овој опери све то још у повоју, зачеци се наговештавају. Бројни делови текста донесени су у речитативима секо, други у праћеним речитативима, а тек понегде они прелазе у ариоза и у краће арије. У сваком случају, ни у тузи ни у радости Пенелопа не претерује у афектима и доживљајима. Више их наслућујемо него што се отварају. Утолико поново и највише изненађује почетак дела с њеним ланетом над сопственом тешком судбином која се годинама не разрешава.

Први чин

Речитативи секо и акомпанјато после кратке реплике дадиље Еуриклије, уводе у прву арију Пенелопе *Deh torna* (пример др. 3). Чине је неколико кратких, непарних реченица које се завршавају на истом тексту с почетка. С већим скоковима мелодије на крају цела форма наговештава будућу форму **а ђ а** са скраћеном репризом. Завршетак је на корони и такође на реченици од пет тактова као што су биле и претходне. У арији нема виртуозних делова, нити мелизама на једном тону, нема брзих шеснаестина, тако да она варира између ариоза и арије. Сва је грађена од Пенелопиних уздаха, очекивања и надања да ће се Одисеј ипак једном вратити њој.

Пример др. 3 – Арија Пенелопе *Deh torna*

(Mäßig)

P. tor - na Uli - se! Deh torna U - lis - se, Pe - ne - lo - pe ras - pet - ta, la in - no - cen - te so - spi - ra, pian - ge l'of - fe - sa, kommdoch wie - - der. Ach komm O - dysseus, Pe - ne - lo - pe er - sehnt dich, mit un - zähl - baren Seufzern, Kla - gen voll Wehmut,

P. e contro il tenace offen - sor ne purs'ad - vi - a all' a - nima affa - na - ta por - to le sue dis - col - pe, acciò non re - sti di crudel - ach so oh - ne jeg - li - chen Trost ward sie ver - wirret; mit angstvollem A - them horcht sie, ob du nicht kommest, um dich zu rechtferigen ver -

P. tà macchia - to mà Fab - ro de miei dan - ni in - col - po il Fa - to. Co - sì per tua di - fe - sa col De - dacht und Kla - ge, du An - laß mei - ner Mar - tern, ach sol - cher Qua - len! um dich, um dei - net - we - gen mit dem

(gehalten, innig)

P. sti - no col Cie - lo fo - mento guerra, e stabi - li - sco ris - se, Tor - na, tor - na, tor - na, deh torna, torna U - lis - se! Schicksal, dem Himmelt'ich in Feh - de, bin ich mir selbst zu - wi - der. Komm zurück, hö - re O - dysseus, kommdoch wie - der!

Друга сцена започиње симфонијом коју доносе гудачи и чембало, као оркестарским уводом у следећу с двојицом просаца, Мелантом и Еуримаком. Цео почетак сцене гради строфична песмица чија је друга строфа текста цитирана без музике и нота, подразумева се да се пева на истој мелодији, а њој претходи поновљена симфонија, тако да и овде наилазимо на симетричну, строфилну структуру. Симфонија + строфа, па опет симфонија + строфа граде у извесном смислу зачетке **а ђ а ђ а** форме. Наступи Меланта чије певање хвали Еуримако, затим њихови дијалози и двопев, завршавају се у престо каденци. Њихов дует *Dolce, mia vita* је *da capo* форме (видети пример др. 4 на сир. 62), а знак за крај се налази пре почетка коде у престо темпу.

Следи трећа сцена која је нема и „морска“, одвија се на претходној симфонији од десет тактова. Сви поморци су заспали, радња стоји, начињен је увод на двору у Итаци, где се Пенелопа носи с просцима, а сада, на другој страни, на сред мора, где се очекују муње, ветрови и олује, долази најпре до потпуне стагнације радње, све је замрло и очекује се неко решење *deus ex machina*. То је нема сцена, у смислу што се не јављају никакви ликови нити њихови гласови, већ се чују само

Пример бр. 4 – Дијалог Меланта и Еуримака

a. Due Melanto.
(Anmutig, nicht zu schnell.)

Eurimaco.

Melanto.

Dol-ce, dol-ce, dol-ce mia vi-ta, Lie-to, lie-to, lie-to mio ben, lie-to mio be-ne
 Hol-de, hol-de, se-li-ge Lie-be, Se-lig, se-lig, se-lig Ge-schick, se-li-ge Lie-be,

Eurimaco.

Melanto.

Eurimaco.

dol-ce mio vi-ta, dol-ce mia vi-ta, mia vi-ta se-i, lie-to mio be-ne, mio ben sa-ra-i,
 hol-des Ge-schick-ke, hold-sel-ge Lie-be, du spen-dest Se-gen, se-li-ge Le-ben winkt uns ent-ge-gen,

Пример бр. 5 – Синфонија и хор Фаечана у шестој сцени

Scena Sesta. Coro di Feaci in nave, poi Nettuno.
(Sechste Szene. Die Phäaken in ihrem Schiff, später Poseidon.)

Sinfonia.
(Allegro.)

(Violino primo.)
(Violino secondo.)
(Viola da braccio.)
(Viola da braccio.)
(Basso, Cembalo, Teorbe.)

Coro di Feaci. (Chor der Phäaken)
Solo.

In que-sto bas-so mon-do l'huo-mo puol quan-to vuol, quan-to vuol, l'huo-mo puol, l'huo-mo puol quan-to vuol.
 In die-ser sau-bern Welt wird der ge-dacht, der nicht mackt, wird ge-dacht, wer nicht mackt, wer nicht mackt, wird ge-dacht.

a 3

In que-sto bas-so mon-do l'huo-mo puol quan-to vuol, quan-to vuol, l'huo-mo puol, l'huo-mo puol quan-to vuol.
 In die-ser sau-bern Welt wird der ge-dacht, der nicht mackt, wird ge-dacht, wer nicht mackt, wer nicht mackt, wird ge-dacht.

оркестарски звуци симфоније. Радња стоји непомично, као стагнација пред буру. И заиста, радњу гурају и преузимају богови, Зевс и Нептун. У петој сцени и даље звуче тактови симфоније, али се Зевс и Нептун такмиче ко ће и како да извуче поморце из невоље. Ту се налази и ариозо Нептуна и повици Зевса с неба. Симфонија на крају пете сцене и даље лавира између *de мола* и *a мола* у својих десетак тактова, док она на почетку шесте (од једанаест тактова) у *de молу* са завршетком на пикардијској терци уводи у хор Фаечана који се одвија у наизменичним соло и трогласним хорским гласовима, али сада у правилним осмотактним реченицама (*видети пример бр. 5 на сир. 62*). Кратким репликама, сцену закључује Нептун.

Седма сцена представља буђење. Најпре се Одисеј буди и пева у праћеном речитативу *Dormo ancora* (пример бр. 6).

Пример бр. 6 – Речитатив Одисеја у седмој сцени

Ulisse.
(Freier Vortrag, mäßig bewegt beginnend.)

Dor-mo an-co-ra, dor-mo an-co-ra, ò son de-sto? Che con-tra-de ri-mi-ro? Qual
Sind es Träu-me, sinds noch Träu-me, ist es Wahn-sinn? Welch Ge-sta-de er-blick ich? Wel-che

a-ria oi-me re-spi-ro? E che ter-ren-cal-pe-sto? Dor-mo an-co-ra, dormo an-co-ra. dormo an-
Luft, ach, darf ich at-men, und wel-chen Bo-den be-tre-ten? Sind es Träu-me, sinds noch Träu-me, sinds noch

Утицај богова је и даље присутан, сада целу осму сцену гради Одисеј заједно с Минервом (богиња Атина). У ову сцену такође уводи симфонија, овога пута од шест тактова, а следи поново строфична форма с риторнелом између, као што је то у ранијим сценама био случај са симфонијом. Значи, вокални и инструментални део се смењују на начин **д а д а д**. Прва арија с бројним и упадљивим вокализмама припада Минерви (пример бр. 7). Распеваније деонице, велики опсези,

Пример бр. 7 – Арија Минерве

(Breiter.) (Mäßiger.)

questo questo, que-sto, que-sto è il di-se-gno. Quin-ci im-pa-ra-te voi stol-ti mor-ta-
heu-te, heu-te, heu-te will ich's voll-brin-gen. Auf, hal-tet Euch bereit tö-richte Män-

li, al li-ti-gio di-vin non po-ner, zu be-ste-ben den Strauß mit gött-

ner-bo-ca, il giu-di-zio del ciel à voi non toc-ca che
-li-chen Kräf-ten, daß der Himmel ge-beut wird heut sich zei-gen, wie

son-di ter-ra i vo-stri tri-bu-na-li. er ent-schei-det, so wer-det ihr euch nei-li-gen.

захтевне вокализе, много брзих шеснаестина веома разликују деонице богиње од оних претходних, Пенелопе или Одисеја. Међутим, и у овој сцени Одисеј има распеваније деонице, као да оне потичу од саме богиње и преливају се у његов вокални језик, они певају у дијалозима и последњих дванаест тактова заједно, у закључку ове сцене (пример бр. 7а).

Пример бр. 7а – Дијалог Минерве и Одисеја

У деветој сцени, после кратких реплика Минерве следи поново строфична форма *O fortunato Ulisse* (пример бр. 8). Две строфе текста дели кратки реторнело у виолинама, што се понавља на начин претходних понављања а б а б.

Пример бр. 8 – Арија Одисеја *O fortunato*

Последње четири сцене (10, 11, 12. и 13) одвијају се на двору, међу Пенелопиним просцима, а сам завршетак последње сцене и целог првог чина представља повратак Одисеја, клицање Одисеја (*Ulisse vivo*) који је и сам изненађен што је жив стигао и што се налази на својој родној Италији (пример бр. 9).

Крај сваког чина означава важан догађај за даљи ток радње. Тако се други чин завршава сусретом са сином, трећи заветом да ће се осветити насртљивим просцима, четврти предста-

Пример бр. 9 – Арија Одисеја *Ulisse vivo*

Ulisse.
(Etwas breit, aber lebhaft, mit Nachdruck.)

Ciel, di Gio-ve a-mi-ci. U-lis-se, U-lis-seò vi-vo, vi-vo la
Hut, Zeus selbst ist ih-nen gut. O-dys-seus, O-dys-seus le-bet noch, le-bend

Pa-tria lo-ve-drà, Pe-ne-lo-pe l'ha-vrà, ch'il Fa-to non fù mai def-fet-to
kommt er wie-der heim, Pe-ne-lo-pe wird sein, die Göt-ter blei-ben doch zu-letzt ge-

pri-vo, ma-tu-ra-no il De-stin-le sue di-mo-re, cre-di-lo à me Pa-sto-re.
recht, sie hiel-ten zwar den Dal-der lang ver-bor-gen, doch ist er nicht ver-dor-ben.

вља победу над њима, а пети повратак Пенелопи и у дуету изражавање коначне среће у њеном загрљају (пример бр. 10).

Пример бр. 10 – Дует Пенелопе и Одисеја из петог чина

Penelope.
(In mäßiger Bewegung, sehr ausdrucksvoll.)

a due voci

Ulisse.

Ri-no-va-ta mia lu-ce,
Du mein Licht, du mein Le-ben,

So-spi-ra-to mio so-le
Mei-ne Son-ne, mein gan-zes Glück,
por-to qui-e-to,e ri-
Ru-he und Frie-de kehrt

(In mäßiger Bewegung, sehr ausdrucksvoll.)

(d = früher =)

P. bra-ma-to si, ma ca-ro, ca-ro Glück, bra-ma-to
ich fas-se kaum das gan-ze ze Glück, ich hal-te

U. so, bra-ma-to si, ma ca-ro,
mir zu-rück, ich fas-se kaum das gan-ze

(d = früher =)

P. si, ma ca-ro, ca-ro, ca-ro, bra-ma-to si,
dich du teu-res, teu-res Le-ben, ich hal-te dich,

U. Glück, bra-ma-to si, ma ca-ro, ca-ro,
ich hal-te dich, du teu-res, teu-res

P. ma ca-ro, ca-ro, ca-ro, Per-te gran-da-ti af-fan-ni a be-ne-dir in-
du teu-res, teu-res Le-ben. Für al-le dei-ne Wun-den will ich dir Bal-sam

U. ca-ro, ma ca-ro, ca-ro, ca-ro.
Le-ben, du teu-res, teu-res Le-ben.

Музикализовани речитативи

Бадоаров текст иницира превасходно речитативни однос с музиком, али је Монтеверди „музикализовао“ саме речитативе који нису тако суви и говорни како би се очекивало, напротив, у њима има музикалних мелодијских помака. У два главна лика, Монтеверди на различит начин развија њихове потенцијале и вокални израз. Пенелопа је крута, стегнута, уздржана и у сваком чину успоставља свој лик као непроменљив, статичан, као метафору врлине, скоро као надљудско биће. Осим ламентозних црта у њеним речитативима, не видимо већег израза емоционалне експресије.

За разлику од ње, Одисеј од самог почетка представља далеко емотивнији лик, њему су претходила путовања, он пролази кроз многе и разноврсне ситуације на свом путу и долазећи на Итаку такође га прате различите ситуације, од бродолома до препознавања, од суочавања с најближим до боја с просцима. На те различите ситуације он реагује бурно, другачије, емотивно. Пенелопа се откривљује тек на самом крају, када све бива решено и јасно оцртано, до тада она је лик-плакат, лик-карактер, али једносмеран и једнозначан. Слично Одисеју емотивно реагује и син Телемак, мада његов лик није у потпуности карактерно перфектуиран. Један од просаца, Еумет, такође је на путу изградње карактера у домену пасторалног, али није до краја дефинисан.

Анализом по сценама у свим чиновима примећује се битна диференцијација између вокалних деоница људи и надљудских бића, богова. За разлику од речитативних или претежно речитативних деоница Пенелопе, Одисеја и других учесника у радњи, богови певају на другачији начин. Њихове деонице су максимално украшене, мелодијски развијене са много трилера, пасажа, мелизама, максимално декорисане како би и својим током и садржином указали на неке друге, више особености надљудских бића, на њихову супериорност. Такав покушај карактеризације у овој опери такође је нов.

За разлику, Пенелопине речи некада убадају као стреле. Оне су оштре, дефинисане, директне, кратке фразе, јер имају за циљ одбијање просаца не само у датом тренутку већ за сва времена. С друге стране, Одисејеве су експресивније, емотивније, развијеније, јер су и његова осећања помешана, после искустава пловидбе, он се нашао у новој, дуго очекиваној ситуацији дома, куће, љубави...

Током пет чинов хармонски језик такође добија специфична својства, тако да понеки тонални центри сликају ликове, ситуације, скоро да постају лајтхармонија и лајтобрти. Око Пенелопе се често испоставља *ge* гама тоналитета-модуса, као неки ламентозни речитатив, око Одисеја *Ge* центар, а чак *a* тоналитет се јавља у асоцијацијама на љубав, у призивању љубави, као неки хармонски љубавни центар у коме се најбоље изражавају најтоплије емоције. У сваком случају, цео хармонски ток се одвија у тих неколико тоналитета, тоналних центара *ge*, *a*, *Ge*, *E*, *Ce* уз каденце које су у молским тоналитетима редовно пикардијске и дурске.

Да ли су давнашњи редитељи могли нешто битно у току радње да додатно насликају, изместе, тешко је закључити на основу белешки из тих давних времена. Сигурно је да је наивна симфонија која прати нему „морску“ сцену била прилика да се светлосним и другим ефектима свакако прикаже брод на мору са Одисејем и његовим поморцима и како то никада није статичан објекат, на редитељима је било да нему сцену оживе. Музичка подлога сасвим одудара од догађања на мору, што није никакво чудо, дешаваће се и у много каснијој опери Вердија. Карактеризација помоћу оркестра најкасније ће наступити у развоју опере. Дуго времена и векова оркестар је служио као интонативна подршка и помоћ певачима, био у сасвим подређеној функцији и није утицао на психолошку карактеризацију ликова и радње. Било да прати ратнички поход или љубавну сцену, оркестар је свирао на сличној матрици и подлози.

Поред два главна лика, оцртана скоро реалистички, Пенелопе и Одисеја, близак заокружењу и обликовању је и трећи лик, њиховог сина Телемака. Али, с обзиром на само делимичну експресивност и издвојеност лика младића, ипак се у овој опери говори само о два главна карактера који су доследно оцртани свим средствима изражавања. Сваки од њих има и речитативе секо и акомпанјато, сваки има аријете и арије, мање или више развијене и читаве сцене које се везују уз њихово присуство на сцени. Емотивни дијапазон не изгледа велик и дубок када посматрамо ситуације и ликове из данашњег угла, међутим, из угла првих опера и новог стила *affetuoso* који је промовисао Монтеверди, можда дијапазони осћања нису исказани великом експресијом, али су емоције веома диференциране. У том смислу, унапред направљен архетип Пенелопе, до краја и до смрти верне жене која не попушта просцима, и вечитог путника и изгнаника Одисеја, два су лика која дају основне карактеристике целој опери.

С једне стране, у стилском погледу, сама тема дугује антици и античком миту, односно Хомеровом књижевном делу, што припада у извесном смислу ренесансним тежњама и основним постулатима ренесансне уметности, у смислу враћања антици. С друге стране, рађање нове оперске уметности и њен развој кроз поједина оперска остварења Монтевердија, а у дугом пери-

оду од четири деценије, говори о новој барокној форми, накићеној, помало и извештаченој, прошараној бројним вокализамима гласа и гласова, наглашено артистичкој у жељи да призове и нове слојеве публике. Опера ће то и успети, постаће најпопуларнији жанр не само у новим кућама грађанима само за ову уметност већ и у моменту када она из аристократских дворова постаје све популарнија и присутнија у широким грађанским слојевима који је све више доживљавају као забаву, а све мање као моралну поуку, све више робујући ефектима, а све мање бивајући заокупљена квалитетом садржаја и радње, коначно и лепотом мелодија. Док год то ради и компоује Монтеверди, дотле се у његовом стваралаштву утемељују и основе будуће оперске уметности у Италији, јер он води рачуна најпре о лепоти вокалне мелодије, о њеној гипкости, пријемчивости, рецептивности градећи пут ка будућем стилу белканто који ће остати до данас препознатљиви и прихватљиви стил не само италијанске, већ целокупне опере.

Поред тога, Монтеверди је радио с најбољим либретистима свога доба, што у истом 17. и каснијим вековима неће увек бити случај. И либретисти и либрета за оперу ће бити маргинализовани доводећи до раскола између текста и музике, тј. до декаденције опере.

Италијанска опера се најпре ширила по целој Европи, захватајући Француску и Немачку, а онда почела да урушава најпре у Италији, робујући ефектима ради ефеката, у чему је нарочито предњачила Венеција и венецијанска опера.

Закључак

Оно што у овој опери *Повратак Одисеја у отаџбину* још није сасвим срасло и постало кохерентно, то су сви делови који егзистирају у неким својим рудиментарним облицима, али и даље раздвојено, тј. одвојено једни од других. У том смислу, тек следи развој опере до музичко-сценског дела које ће имати своје посебне карактеристике. Међутим, и само освајање карактера већ је велики помак у односу на претходне Монтевердијеве опере као и прве опере фирентинских уметника.

Својим обимом, дужином, током радње, збивања, начином увођења ликова *Повратак Одисеја* престаје да буде епопеја, нарација, сама слика или сам звук постајући корак ка правој опери, тј. према опери која поседује све елементе будућег и водећег музичко-сценског дела.

Настала између *Орфеја* и *Крунисања Појеје*, у стваралаштву Монтевердија ова опера има своје место, она је на размеђи и у погледу развоја оперске форме као такве и њених појединачних елемената. На моменте делује круто, неразвијено, а када се дубље продре у музичку анализу, уочавају се њени темељни, добро карактерисани јунаци без којих је незамислива будућа опера. Музички садржаји имају широки дијапазон од вокалних солистичких деоница, преко хорских, мадригалских, монодијских и имитационих, као и оркестарских. Богатство ових изражајних средстава биће окосница будућег развоја опере.

Уместо развијених арија, налазимо аријете и ариоза, строфичне песме, ређе арије да капо. Али, у својим музичким обрадама, оне почињу да поседују ариозност, певност, односно мању или већу виртуозност по чему ће се и одликовати будуће велике оперске арије.

Музички и мелодиозни ток остаје битна одредница аутора који све што компоује одева у рухо осећајног стила, дајући увек посебан акценат људским емоцијама, тежећи да их изражава што верније и директније. Без обзира на велике делове који садрже нарацију и наративно, Монтеверди не посустаје са инвенцијом, тежећи лепоти мелодије и лепоти целокупног израза. Основни постулати ове опере заснивају се на вокалном делу и вокалном језику, док је оркестар још неформљен у смислу диференцијације делова корпуса, али има велики уплив у садржај дела, чак и на његов драмски ток, заустављајући повремено ток радње и догађања и дајући му другачије осветљење. Веома често, оркестарске форме делују као мање издвојене целине другачије атмосфере, темпа, тока.

Свакако да мадригалски хорови заузимају посебно место у делу и да показују прерастање саме форме мадригала у сценску форму. Њихова разноврсност у овоме делу скоро да дотиче различите карактере који су његови мадригали поседовали. Посебно су значајне морске и ратничке сцене директно проистекле из сличних садржаја његових мадригала. У погледу језика, писани су и у потпуности монодијски, али и у развијенијем имитационом стилу, што говори о тој разурњености језика и разноврсности техника једног од највећих оперских композитора свих времена.

Цитирана литература:

Ауербах Ерих (1978): *Мимезис*, Нолит, Београд.

Вилари, Розарио (2004): *Ликови барока*, Слио, Београд.

Педингтон, Доналд Х. (2002): *Европа у седамнаестом веку*, Слио, Београд.

Radović, Branka (2005): „Mit u muzici, od mita preko književnog teksta do libreta i muzičke scene“, u: *Međuodnosi umetničkih svetova*, FILUM, Kragujevac, 217.

Stražnić, Nikola (2009): „Odisejeve suze“, u: *Ogledi o književnosti i slikarstvu*, Logos, Bačka Palanka, 7.

За ову студију коришћена је партитура Claudio Monteverdi: *Riterno d'Ulisse in patria*, red. Guido Adler, bearb. Robert Hass, Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Graz, 1960.

ESSAYS ON OPERA

*Branka Radović**

THE OPERA *THE RETURN OF ULYSSES TO HIS HOMELAND* BY CLAUDIO MONTEVERDI (*IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA*)

UDK: 782.1

78.071.1 Монтеверди К.

Bibliid: 0354–9313, 24(2018) pp. 54–68

Submitted: 10th january 2018

Accepted for publication: 10th March 2018

Original scientific paper

Summary: Rarely performed and little-known opera by Claudio Monteverdi *The Return of Ulysses to his Homeland* is considered in relation to the composer's entire output, but also the beginnings of the development of Baroque opera and the operatic genre in general. Starting from the aspects of the libretto by Giacomo Badoaro, based on the last chapters of Homer's *Odyssey*, the relations with the literary pretext are examined, whilst also discussing the musical language and the operatic elements that adorn this work. The referenced secondary literature was used for basic information about this work, while all conclusions were reached on the basis of the score that was consulted in every element of the text. One act of the opera was singled out in order to showcase the elements of this piece, drama and characters in its dramatic and music streams and draw conclusions about the distinguished and convincing characters of two protagonists, Odysseus (Ulysses) and Penelope. These features demonstrate the basic postulates of opera art whose genesis can be traced from the previous and first Monteverdi's opera *Orpheus* to his final masterpiece *The Coronation of Popaea* (*L'incoronazione di Poppea*).

The basic elements of Monteverdi's musical language are analyzed on the basis of selected numbers that represent the seeds of future arias, ariosos, ensembles, orchestral parts. Also, the historical context of the 17th century in terms of artistic, social and social movements is also considered; the stylistic characteristics of the early Baroque are discussed and, seen from the perspective of other arts, the specific relations of internal and external factors that participated in establishing the newly-emerging operatic art are being considered.

An analysis of Monteverdi's operatic handwriting in the opera *The Return of Ulysses to his Homeland*, representing a bridge between other works. The interpreter, examines his role in material, creative sense as a significant stage that gradually contributes to the opera style.

Key words: baroque opera, myth, mythical, baroque style, Monteverdi, Ulysses, Penelope, Italy, seventeen century

* Branka Radović, University of Kragujevac, Faculty of Philology and Arts, Kragujevac, braradovic@yahoo.com



Сцена с првог извођења *Охридске лејенде* 29. новембра 1947. у Београду
(из Христићеве заоставштине у Музиколошком институту САНУ)

ИНДЕКС ИМЕНА

INDEX OF NAMES

- Адлер, Гвидо (Adler, Guido), 68
Ајзенхауер, Двајт (Eisenhower, Dwight), 3
Ајзенштајн, Сергеј (Эйзенштейн, Сергей), 5, 6
Алечковић, Мира, 14
Андрић, Иво, 33
Атанацковић, Слободан, 24
Ахматова, Ана (Ахматова, Анна), 6
Аџић, Драшко, 13, 36, 37
Ауербах, Ерих (Auerbach, Erich), 57, 67
- Барановић, Крешимир, 3, 5
Бах, Јохан Себастијан (Bach, Johan Sebastian), 54
Барток, Бела (Bartók, Béla), 24
Башкиров, Дмитриј (Башкиров, Дмитрий), 14
Берг, Албан (Berg, Alban), 6
Бернини, Ђан Лоренцо (Bernini, Gian Lorenzo), 55
Бингулац, Петар, 18, 23, 24, 36, 37
Богдановић, Милан, 7
Бадоаро, Ђакомо (Badoaro, Giacomo), 57, 66, 68
Бодријар, Пјер (Bodriar, Pierre), 40, 51
Божидаревић, Саша, 15, 36, 37
Божич, Даријан, 36, 37
Бритн, Бенџамин (Britten, Benjamin), 7, 8, 10
Бркић, Светозар, 28, 31, 37
Бруно, Ђордано (Bruno, Giordano), 54
Булгаков, Михаил (Булгаков, Михаил), 5
- Вагнер, Рихард (Wagner, Richard), 4
Ванка, Максимилијан, 7
Варсаковић, Слободан, 12–38
Васиљенко, Сергеј (Василенко, Сергей), 6
Вауда, Златан, 14
Верди, Ђузепе (Verdi, Giuseppe), 66
Веселиновић, Јанко, 6
Веселиновић-Хофман, Мирјана, 24, 35, 37
Ветрановић, Мавро, 31
Вилари, Розарио (Vilari, Rosario), 54, 67
- Виноградов, Николај (Виноградов, Николай), 4
Витез, Григор, 14
Владић, Милена, 46–50
Воцасек, Јарослав, 13
- Галилеј, Галилео (Galilei, Galileo), 55
Гељцер, Катерина, 5
Герт, Јелисвета, 4
Гершвин, Џорџ (Gershwin, George), 3
Гиденс, Ентони (Giddens, Anthony), 40, 51
Глијер, Рајнхолд (Глиер, Рейнгольд), 5
Гојови, Детлев (Gojowy, Detlef), 9
Големовић, Димитрије, 24, 37
Голојезовски, Касијан, 6
Гостушки, Драгутин, 36
Грејам, Марта (Graham, Martha), 3
Грифит, Џон (Griffit, John), 7
Грозни, Иван (Грозный, Иван), 5
Гронски, Иван (Гронский, Иван), 2
- Да Веноза, Ђезуалдо (Da Venosa, Gesualdo), 55
Данон, Оскар, 7, 9
Декарт, Рене (Descartes, Rene), 55
Де Соза Сантос, Боавентура (DeSoza Santos, Boaventura), 40, 51
Дешевов, Владимир (Дешевов, Владимир), 4, 5
Дјагиљев, Сергеј (Дягилев, Сергей), 4, 6
Достојевски, Фјодор (Достоевский, Фёдор), 2, 35
Држић, Џоре, 31
- Ђорђевић, Младомир-Пуриша, 13
- Ек, Вернер (Ekg, Werner), 5
Еуридика, 57, 58
- Жданов, Андреј (Жданов, Андрей), 6, 9
Жебељан, Исидора, 36
Живковић, Мирјана, 13
- Зошченко, Михаил (Зощенко, Михаил), 6
Златар, Андрија, 31
- Иванов, Иван, 4,
Илић, Божо, 5
- Јевреинов, Николај (Евреинов, Николай), 4
Јевтић, Милош, 36, 37
Јокић, Виолета, 37
- Калчић, Јосип, 31
Качини, Франческо (Cacini, Francesco), 56
Кеплер, Јохан (Kepler, Johann), 55
Кечин, Џулијус (Katchen, Julius), 14
Ким, Чанг Нам (Kim, Chang Nam), 42, 51
Ким, Јон-ми (Kim, Yoon-mi), 41, 51
Кирсанова, Нина, 4
Киш, Данило, 35
Кљочник, Роман, 5
Клитенс, Андре (Clitens, Andre), 14
Коњовић, Петар, 7, 13
Коперник, Никола, 55
Костић, Душан, 36
Костић, Катарина, 17, 36, 37
Крафт, Роберт (Kraft, Robert), 34
Кристичевић, Марин, 31
Крклец, Густав, 14
- Лаловић, Зоран, 18
Ласо, Орландо ди (Lasso, Orlando di), 54, 55
Лашчелин (Лащилин, Борис), 5
Ле Бон, Густав (Le Bon, Gustave), 18, 37
Ли, Геун (Lee, Geun), 41
Ли, Гију Таг (Lee, Gyu Tag), 41, 42, 51
Лигети, Ђерђ (Ligeti, György), 14
Лопухов, Фјодор (Лопухов, Фёдор), 4
Лотка, Фран, 3, 7
Лукић, Драган, 14
Лунчарски, Анатолиј (Луначарский, Анатолий), 2
Лутославски, Витолд (Lutoslawski, Witold), 14

- Мајербер, Ђакомо (Meyerbeer, Giacomo), 4
Макијавели, Николо (Machiavelli, Niccolo), 54
Максвел-Дејвис, Питер (Maxwell Davies, Peter), 7, 8
Максимовић, Десанка, 14
Максимовић, Рајко, 24
Маљевич, Казимир (Малевич, Казимир), 4, 5
Манојловић, Коста, 13
Манојловић, Милица, 14
Маренцио, Лука (Marenzio, Luca), 55
Маринковић, Илија, 13
Марић, Љубица, 24, 36
Маркевич, Игор (Маркевич, Игорь), 14
Марковић, Ања, 46
Мартинов, Иван, 5
Медић, Ивана, 12, 13, 35–37
Медић, Христина, 12–14, 36, 37
Мејерхолд, Всеволод (Мейерхольд, Всеволод), 5
Менчетић, Шишко, 31
Мехта, Зубин, 14
Микић, Весна, 5, 31, 37
Милин, Мелита, 6, 26, 37
Милојевић, Милоје, 13
Милошевић, Предраг, 13
Милтон, Џон (Milton, John), 55
Митровић, Сунчица, 44, 46, 48–50
Михајловић, Драгослав, 35
Млакар, Пио, 3, 7, 8
Монтеверди, Клаудио (Moteverdi, Claudio), 54–68
Мосусова, Надежда 2–10
- Наради, Дуња, 41
Невски, Александар (Невский, Александр), 5
Неимаревић, Ивана, 12
Николић, Милоје, 19, 36, 37
Нојбауер, Хенрик (Neubauer, Henrik), 7, 10
- Обрадовић, Александар, 31, 37
Одисеј, 54–68
Орвел, Џорџ (Orwel, George), 2,
Орф, Карл (Orf, Carl), 5
Орфеј, 56
- Палестрина, Ђовани Пјерлуиџи да (Palestrina, Giovanni Pierluigi da), 54
Парк, Гил-Сунг (Park Gil-sung), 41, 42, 43, 51
Пацек, Валентина, 45
Парлић, Димитрије, 7
- Педдингтон, Доналд (Pedington, Donald), 54, 67
Пендерецки, Кшиштоф (Penderecki, Krzysztof), 14
Пенелопа, 54–68
Пери, Јакопо (Peri, Jacopo), 56
Перичић, Властимир, 36, 37
Петипа, Маријус (Petipa, Marius), 6, 9, 10
Поповић-Млађеновић, Тијана, 24, 37
Превост, Наима (Prevost, Naima), 3, 10
Прокофјев, Сергеј (Прокофьев, Сергей), 5, 6, 8
- Радић, Душан, 31, 36
Радовановић, Владан, 31
Радовић, Бранка, 54–68
Радошевић, Ана, 10
Раичковић, Стеван, 27
Рајић, Никола, 13
Рањин, Никша, 31
Ремарк, Ерих Марија (Remarque, Erich Maria), 35
Римски Корсаков, Николај (Римский-Корсаков, Николай), 10
Рубенс, Питер Паул (Rubens, Peter Paul), 55
- Семјонов, Владимир (Семёнов, Владимир), 4
Сергејев, Николај (Сергеев, Николай), 4
Симић, Боровоје, 14
Сковран, Душан, 36
Славенски, Јосип, 13
Станиславски, Константин (Станиславский, Константин), 7
Станковић, Емилија, 46, 49, 50
Стаљин, Јосиф, Висарионович (Сталин, Иосиф Виссарионович), 2, 5, 6
Стефановић, Павле, 28, 37
Стравински, Игор (Стравинский, Игорь), 6, 24, 34, 35, 37
Страјнић, Никола, 59
- Тарускин, Ричард (Taruskin, Richard), 6
Тартаља, Гвидо, 14
Тито, Јосип Броз, 2, 3
Тихомиров, Василиј (Тихомиров, Василий), 5
Томсон, Џон В. (Thompson, John V.), 41, 51
Топаловић, Марија, 46
Требјешанин, Жарко, 18, 37
- Тројановска, Таисија, 4
Тухачевски, Михаил (Тухачевский, Михаил), 5
- Ђеловић, Бранко, 13
Ђирић, Марија, 13, 36, 37
Ђопић, Бранко, 35
- Ужаревић, Андреа, 45
- Фокин, Михаил (Фокин, Михаил), 4
Фонтен, Марго (Fonteyn, Margot), 4
Фортунао, Александар (Fortunato, Aleksandar), 4
Фрајт, Јован, 13
Фрајт, Лудмила, 12–38
Фрајт, Стеван
Фроман, Маргарита, 2, 4–7
- Хајек, Емил, 13
Хакобиан, Левон (Hakobian, Levon), 6, 10
Хас, Роберт (Hass, Robert), 68
Хачатурјан, Арам (Хачатурян, Арам), 6
Хемингвеј, Ернест (Hemingway, Ernest), 35
Хендл, Герог Фридрих (Handel, Georg Friedrich), 54
Хомер, 57, 66
Хорват-Пинтарић, Вера, 9
Хрењиков, Тихон (Хренников, Тихон), 6
Христић, Стеван, 2–4, 6–11, 13, 39, 59
- Цветковић, Стефан, 12
- Чеховин, Богомил, 13
Чичовачки, Борислав, 13, 35–37
Чишко, Олес, 5
Чајковски, Петар (Чайковский, Пётр), 3, 4, 7–10
Черепњин, Николај (Черепнин, Николай), 4
- Ширер, Мојра (Shearer, Moira), 4
Шол, Тим (Scholl, Tim), 4, 9
Шостакович, Дмитриј (Шостакович, Дмитрий), 5, 6
Штраус, Рихард (Strauss, Richard), 6

Рецензији у овом броју

др Мелита Милин

научни саветник Музиколошког института Српске академије наука и уметности у Београду

др Катарина Томашевић

научни саветник Музиколошког института Српске академије наука и уметности у Београду

др Ивана Медић

научни сарадник Музиколошког института Српске академије наука и уметности у Београду

др Мирјана Закић

ванредни професор Факултета музичке уметности у Београду

др Ива Ненић

доцент Факултета музичке уметности у Београду

др Снежана Николајевић

редовни професор Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу

др Марија Ђирић

ванредни професор Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу

др Невена Вујошевић

ванредни професор Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу

др Милорад Маринковић

ванредни професор Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека у Србији, Београд

78

Muzički talas / editor in chief Hristina Medić. – 1994,
br. 1– . – Belgrade (Gospodar Jovanova 63) Clio,
1994– (Beograd : Instant sistem). – 30 cm

Godišnje. – Tekst na srp. i engl. jez.
ISSN 0354-9313 = Muzički talas
COBISS.SR-ID 125211143

Музика БЕОГРАДСКИХ КАФАНА, САЛОНА И КЛУБОВА

КАД ЦЕЗ БЕНД СВИРА

*Модерне иџре и џесме из
заоставшџине Јована Фрајџа*

Четвртџа свеска



Izdavačko preduzeće CLIO, Gospodar Jovanova 63, 11 000 Beograd, Srbija
tel: 011 3035 696, 3288 471, fax: 011 2624 334, info@clio.rs, www.clio.rs



ΦΙΛΤΥΜ
ΟΛΙΟ