

ОБЛИКОТВОРНИ ПРИНЦИПИ И ПРОГРАМСКЕ КОНЦЕПЦИЈЕ У ДЈЕЛИМА КОМПОЗИТОРА РУСКЕ НАЦИОНАЛНЕ ШКОЛЕ

мр Биљана Штака

УДК: 781.21

Универзитет у Источном Сарајеву

Музичка академија

Катедра за теоријску наставу

E-mail: biljana.staka@mak.ues.rs.ba

Прегледни научни чланак

Сажетак: На почетку рада, кроз одабрана дјела: Оркестарска фантазија *Ноћ на Голом Брду* М. Мусоргског, Симфонијска слика *У степима централне Азије* А. Бородина, Увертира-фантазија *Ромео и Јулија* П. И. Чајковског и Симфонијска свита *Шехерезада* Н. Римског-Корсакова, пажњу ћемо усмјерити на сагледавање развоја *симфонијске поеме*, као форме типичне за програмску музику романтизма. Прожимање облика и жанровских одређења: *оркестарска фантазија*, *симфонијска слика*, *увертира-фантазија* и *симфонијска свита*, указују на богатство и разноврсност облика и жанрова симфонијске програмске музике и колики значај и утицај на свако одабрано дјело имају таква специфична жанровска одређења и квалификације. Кроз примјену главних *обликотворних принципа: контраста, симетричности и пропорционалности*, те основних *принципа развоја* као што су *мотивно-тематски* и *принцип "расцвјетавања"* и *секвенцијалног развоја широких мелодијских слојева*, уочићемо заједничка формално-структурална обиљежја, изражена у свим наведеним дјелима. Здружено дјеловање оба основна принципа изградње музичких облика (*архитектонског и еволуционог*) створило је могућност усклађивања програмског и музичког садржаја и настанак специфичних прожимајућих облика.

Кључне ријечи: обликотворни принципи, оркестарска фантазија, симфонијска слика, увертира фантазија, симфонијска свита.

Симфонијска поема, развој и формална грађа

Друга половина XIX вијека је вријеме када наука, култура и умјетност доживљавају свој процват мијењајући слику европске музике. Многи од народа који су до тада своју музичку културу обликовали претежно под утицајем италијанске, њемачке или француске музике, налазе могућност и начин да новим, снажним и дубоко оригиналним дјелима својих композитора унесу у европску музику препознатљиве и нове црте. Јавља се занимање за фолклор, оживљено општим романтичарским правцем. Биљеже се народне мелодије, легенде, приче; проучавају се народни обичаји и рукотворине; народни напјевы се издају у збиркама...

Романтизам је објавио нови садржај, а њему је требао и нови облик. Промјенљивост и наглост својих емоција композитори су покушали уобличити помоћу калуца класичних инструменталних облика, али убрзо су пронашли и нове путеве: сачувавши обиљежје синтетичности настао је тип програмског оркестарског дјела који се, на линији стваралачке дјелатности Берлиоза (Hector Berlioz, 1803–1869), Листа

(Franz Liszt, 1811–1886), Р. Штрауса (Richard Strauss, 1864–1949) и неколико великих словенских композитора: Сметане (Bedřich Smetana, 1824–1884), Римског-Корсакова (Nikolai Rimsky-Korsakov, 1844–1908) и Бородина (Alexander Porfirjevich Borodin, 1833–1887), конкретизовало у облику једноставачне оркестарске композиције - *симфонијске поеме*. Програмске садржаје симфонијских поема композитори су црпили из различитих извора. Понекад су их саопштавали слушаоцу писаним коментаром, а могао је бити изречен и самим насловом дјела. Програм је често коришћен из неког литерарног дјела (у почетку из поезије, а касније и из прозе), а нису ријетки ни садржаји који се темеље на историјским догађајима, легендама или на појединим ликовним остварењима. Као неисцрпан извор инспирације јављају се елементи из природе тј. свијета који нас окружује.

Симфонијска поема нема своју одређену формалну шему. Неке форме показују сличност са проширеним, слободно схваћеним сонатним обликом или сонатним циклусом, а неке са рондом, пјесмом и варијацијама. Свима је заједничко изграђивање форме која представља вјерни одраз програмске идеје и садржаја. Због тога теме или групе тема немају у овом облику оно значење у обликовању става као на примјер у симфонији. Теме и мотиви овдје су носиоци ванмузичког садржаја, а не елементи архитектонске изградње, а тонско сликање, музичка симболика и примјена лајтмотива су основна средства помоћу којих композитори описују програмска дешавања.

Иако је формална грађа симфонијске поеме условљена првенствено програмским садржајем, ипак се из проучавања различитих извора и из њихових досадашњих теоријских и аналитичких разматрања могло доћи до неких (најчешће примјењених) облика или форми систематизованих на слиједећи начин:

1. Форма сонате

- *Увод* (углавном у лаганом темпу) може и изостати.
- *Експозиција*: постављање двије до три тематске групе које међусобно контрастирају.
- Развојни дио: извођење тематског материјала у слободној музичкој обради.
- *Реприза*: поновно увођење експозиције често у скраћеној или нешто измијењеној форми и
- *Кода*

2. Облик пјесме из два дијела

- *Главни дио (А)* - са једном или двије теме
- *Средњи дио (Б)* - без самосталне тематике
- *Реприза* - са углавном скраћеним главним дијелом и
- *Кода*

3. Облик пјесме из три дијела

- *Главни дио* - већином у приказу **а-б-а**
- *Средњи дио* са самосталном тематиком
- *Реприза* главног дијела и
- *Кода*

4. Менует и скерцо

- *Главни дио* - као код пјесме из три дијела (**а-б-а**)
- *Средњи дио* - са властитом тематиком, већином означен као *Трио*
- *Главни дио (Da Capo)* са или без коде.

5. Рондо

- Шема рондо-структуре углавном гласи: **А-Б-А-Ц-А-Б-А** што значи: главној групи са „рондо-темом“, која се често понавља, супростављају се двије или више “међугрупа”- дијелова са властитом тематиком, при чему ти дијелови углавном имају карактер “проласка”.

Многе симфонијске поеме налазе се на прелазу између симфоније и музичке драме - посебно по техници употребе лајтмотива. Ипак, неки композитори у својим симфонијским поемама се ограничавају само на стварање општег расположења.

Специфична жанровска одређења као врста и начин музичког изражавања

Велики значај и утицај на свако одабрано дјело имају специфична жанровска одређења и квалификације изражене кроз њихове називе (*фантазија, слика, увертира-фантазија, свита*). Они су првенствено производ композиторове инвенције и субјективног доживљаја одређеног дјела, а потом и додатни начин да се кроз таква одређења дјело конкретније „освијетли“ и детерминише, те слушаоца додатно инспирише или заинтригира. Иако им је форма одређена ванмузичким елементима (програмским садржајем), ипак у свим наведеним дјелима запажамо црте познатих формалних типова - прије свега сонатног облика или сонатног циклуса.

На примјер, у симфонијској поеми *Ноћ на Голом брду*¹, назив *оркестарска фантазија* (као ближе и јасније одређење) више се односи на саму тематику и расположење у оквиру дјела, као својеврсна умјетничка аутосугестија ствараоца, него што утиче и одсликава

¹Оркестарска фантазија *Ноћ на Голом брду* је тонски приказ сабласне ноћи у којој демони и духови из народне фантазије оргијају док их не растјерају звона најављујући свитање. Изворна мелодија и маштовита инструментација описују кошмар и помало наивну стравичност из народне приче. Четири тематска одејка:

– *Скуп вјештица* – *Долазак Сатане* – *Црна миса* и – *Шабаш* (игра вјештица), формално су заокружени кроз слободни *sonatni allegro*.

промјене у оквиру структуре и облика симфонијске поеме. Из познатих сазнања о овом облику јасно је да слободан облик фантазије не значи хаотичност и одсуство органске повезаности, већ се она често и јасно ослања на познате формалне принципе. Обзиром да је у формалном погледу нарочито блиска облику сонате у једном ставу, своју „фантастичну причу“, базирану на народној легенди² композитор је умјешно и лако смјестио у оквире једне праве и типичне „фантазије“ која, слиједећи програмску замисао, одише управо „фантастичним“ музичким угођајима.

Сличну појаву имамо и у Бородиновој симфонијској слици *У степама централне Азије*³. Тешко би се и једно другачије жанровско одређење боље уклопило и већ на самом почетку (још у наслову) јасније одредило врсту и начин музичког изражавања. Јер управо „слика“⁴ коју носимо са собом, након само једног слушања композиције, производ је намјере и начина на који аутор остварује своју имагинацију стварајући једно овакво дјело. Тренутак који траје као вјечност, остаје „визуелно“ забиљежен као слика, а све уз помоћ музичке и умјетничке имагинације. Тек након објављивања програма, постало је јасно да, практично, сваки

²На вече уочи Светог Јована – 23. јуни, према руском предању, Чернобог (Сатана) и његове вјештице, чаробњаци и зли духови, сакупљају се на Голом брду (планина Триглав близу Кијева) бдијући цијелу ноћ. Наредни – 24. јуни је дан гозбе којом се слави рођење Св. Јована Крститеља. По фолклорној традицији, ноћ прије се сматра временом магије. Прича *Ноћ Светог Јована* Николаја Гогоља и музика *Игра смрти* Франца Листа били су инспирација за настанак симфонијске поеме *Ноћ на Голом брду (Ивањска- Ивањданска ноћ на Голом брду, Иванова ноћ на Љиссой горе)*.

³Настанак симфонијске слике *У степама централне Азије* везује се за 1880. годину и церемонију обиљежавања 25 година владавине цара Александра II на руском пријестољу. Планиране свечаности обухватале су историјски приказ са оригиналном музиком неких од најеминентнијих руских композитора међу којима се нашао и сам Бородин.

⁴Уочавамо веома једноставну програмску основу; “пред очима” слушалаца пролази источњачки караван под пратњом руских војника у једној од степа централне Азије;

- *Из тишине и монотоније степа централне Азије зачуо се непознат звук мирољубиве руске пјесме.*

- *Из даљине најављује се долазак коња и камила, а чују се и необични и меланхолични тонови оријенталне мелодије.*

- *Караван се приближава праћен руским војницима и наставља сигурно свој дуги пут кроз непрегледну пустињу.*

- *Одлази све даље и даље и полако нестаје...*

- *Мирни напјеви (мелодије) руске и азијске теме спајају се у јединственој хармонији и сливају у општи склад, а одјеци им се дуго чују у степи.*

- *Караван полако нестаје у даљини...* Овај програм је објављен 1882. године и од тада постаје саставни дио самог дјела.

моменат и покрет имају своје конкретно значење⁵. Најближи начин овакве музичке обраде програма јесте тонско сликање или дескрипција (описна, илустративна музика). Та имитација је у извјесној мјери музички стилизована и комбинује се са аналогичном као даљим извором музичких симбола.

Детаљно описивање програма, које је карактеристично за оба наведена дјела, остварено је како *тонским сликањем* тако и *употребом лајтмотива*. Додамо ли као заједничку карактеристику и избор програма (композитори замисао везују за природу, обogaђујући је „нестварним“ и „легендарним“) јасно је да одабир наведених дјела управо упућује на једну врсту програмске концепције која је обрађена сличним и специфичним начинима разраде и програмског музичког изражавања.

Избор наредна два дјела (увертуре-фантазије *Ромео и Јулија* и симфонијске свите *Шехерезада*) за циљ има да представи сасвим различит приступ и начин презентовања програма који почива на темељима већ постојећег литерарног дјела - драме и народне приповјетке (Шекспировог дјела *Ромео и Јулија*⁶ и збирке источњачких легенди *Хиљаду и једна ноћ*⁷).

Увертира-фантазија *Ромео и Јулија*, конструисана као слободни облик сонатне форме са уводом и кодом, настала је вјештим спајањем Шекспирових најпознатијих сцена. Јасна логика сонатне форме у потпуности је одговорила задатку и основном смислу Шекспирове трагедије⁸, док је пут стварања увертире-фантазије био нешто тежи и

⁵Нпр: високи једнолични тонови виолина вјерно и сугестивно дочаравају непрегледност и једнобојност азијске степе тј. њену тишину над којом се појављује „дашак“ руске пјесме и меланхоличних звукова оријенталне мелодије; пицикато фигуре у нижем регистру представљају сигурну неујурбану кретњу каравана на свом путу преко неизмјерне пустоши, а коначно спајање двије мелодије у контрапункту чине визију империје цара Александра више идеалном него стварном.

⁶„Идеја Шекспирове трагедије *Ромео и Јулија*, побједа љубави над мржњом, остварена кроз трагичну концепцију борбе старог-одживљеног и новог-надоласећег, испољила се у великом покрету хуманизма шекспировске епохе. Огроман степен утицаја трагедије се објашњава „изванвременским“ конфликтом, борбом „нових хероја“ за срећу, против мржње и жеђи за рушењем“ (Григорович, Андреева, 1990: 254).

⁷Инспирацију за своју симфонијску свиту *Шехерезада*, Римски-Корсаков је пронашао у чувеном дјелу арапске књижевности, збирци прича *Хиљаду и једна ноћ*. Ту збирку чини мноштво прича које су настајале у различитим вијековима и на различитим мјестима. Неке од њих настале су у Багдаду средином VIII вијека, неке у Персији у IX вијеку, док су оне поријеклом из Каира писане од XII до XIV вијека (Makdisi, Nussbaum, 2008: 14).

⁸У идеално јасној форми тог дјела код Шекспира је кориштен *принцип динамичног понављања*; нпр. сцене Ромео и Јулије на балкону (II чин), у спаваћој соби (IV чин), битка (I и III чин), сцена у хелији оца Лоренца (II и III чин), што изазива аналогичну са динамичном репризом сонатне форме.

тако постао предмет темељног посла композитора, о чему свједоче и бројне прераде овог дјела.⁹ Сиже *Ромеа и Јулије* отварао је могућност стварања “трагичног” музичког дјела и врло брзо, потпуно јасно, откривамо *метод програмског симфонизма*¹⁰ својствен скоро свим програмским дјелима Чајковског. *Симфонијска форма са конфликтном драматургијом* била је коначно достигнуће Чајковског у оквиру овог дјела. *Увертира*, као општи назив за уводну музику пред опером, у овом дјелу односи се на *увод у драму* и замишљена је као самостална композиција. Њено прожимање са *фантазијом* (у самом наслову) додатно обогаћује и распламсава стваралачки набој композитора, а инспиративно утиче и на машту слушаоца. Сродност са симфонијском поемом је и овдје евидентна, тако да је тешко повући границу између та два облика. Ако прихватимо чињеницу да увертира, по правилу, има сажетију и строжију форму (обично сонатну), за разлику од шире и слободније конципиране симфонијске поеме, јасно је откуд та потреба за њеним жанровским комбиновањем са фантазијом, јер се ради о слободније обликованој сонатној форми која је захтијевала и шири и еластичнији оквир. Ово дјело можемо посматрати као типичан примјер који указује да мјера успјешности програмског дјела ипак лежи у његовој чисто музичкој вриједности, при чему се програм јавља као помоћно средство да се ауторова замисао потпуније схвати.

Као обимније и захтјевније програмско дјело, у односу на претходна, појављује се и симфонијска свита *Шехерезада*, која указује на могућност другачије конструкције програмских облика. Програм¹¹ којим се Корсаков руководио при компоновању *Шехерезаде* састојао се од неповезаних епизода и слика из збирке *Хиљаду и једна ноћ*, распоређених у сва четири става свите и насталих као резултат постојане композиторове тежње за дочаравањем источњачких и фантастичних угођаја. Нит која повезује ове слике и фрагменте представљају кратки

⁹Трећа, дефинитивна верзија, коначно уведена у концертни живот, најсавршенија је варијанта у којој је нађена лаконска форма и строга логика градње.

¹⁰Изражавање суштине литерарног дјела у музичкој форми специфичним музичким средствима. У *Ромеу и Јулији* Чајковски је оживио основне водеће снаге Шекспирове трагедије, представио је њихове сукобе и трагичан расплет тј. музички је изразио централну идеју трагедије.

¹¹На партитури композитор је исписао сљедећи програм: „Султан Шахријар, убијећен у женску подмуклост и невјерство, заклео се да ће сваку своју жену убити послје прве брачне ноћи. Шехерезада, везирова кћи која се удаје за султана женомрца, спасила је свој живот тако што га је успјела заинтересовати за приче које му је причала сваке ноћи (укупно 1001 ноћ). Увијек знатижељан да чује крај приче, султан је наново одгађао извршење казне и коначно је потпуно одустао од тога. Шехерезада му је причала многе чудновате бајке, употпуњене и обогаћене са поемама и лирским пјесмама, преплићући тако бајку са бајком, причу са причом, прозу са поезијом” (Розанова, 1986: 279)

уводи I, II и IV става и *соло епизода* у оквиру репризе сонатног облика III става, написани за соло-виолину и у програмском смислу представљају сáму Шехерезаду (теме *Шехерезаде*). Исто умјетничко значење има и *епилог* у IV ставу. Композитор је своје дјело скромно назвао *свитом*, мада се са таквом жанровском квалификацијом тешко у потпуности сложити, јер дјело повремено садржи типична обиљежја и других форми (концерта, виолинског концерта, симфоније) па можемо говорити и о појави *прожимања жанрова*. Ако узмемо у обзир димензије и ширину дјела (који свакако превазилазе оквире свите), као и чињеницу да су сва четири става тематски и музички садржајнија и богатија у односу на ставове свите, а при том и повезана једном програмском замисли и заједничким тематским музичким материјалом (спаја их неколико тема заједничких за све дијелове), долазимо до закључка да је свита заиста скроман и можда не у потпуности адекватан назив за једно овакво дјело. Овоме иду у прилог и монументалне и необичне теме *Шехерезаде* које се тешко могу довести у везу са представом о форми свите (евидентно је и одсуство “играчког” у оквиру ставова). Стално присутни типични знакови и обиљежја симфоније (четири става и обилато коришћење сонатне форме) дали су за право да се *Шехерезада* назове *симфонијском свитом* или чак *програмском симфонијом* састављеном од четири става.¹² Наведени наслови ставова само на први поглед изгледају сасвим довољни да воде слушаоца до необичних ноћних ликова Шехерезадиних

¹²Треба напоменути да је првобитна замисао композитора била да дијелове (ставове) свите дефинише и назове у складу са њиховим музичким карактером: I став – *Preludij*; II – *Balada*; III – *Adagio* i IV – *Finale*. У писму Глазунову (Алекса́ндр Константи́нович Глазуно́в, 1865–1936), датираним 7. јула 1888, композитор поново истиче да дјело нема одређени специфичан програм, те да би ставове могао окарактерисати и као: I став - *Прелудиј*; II – *Приповјетка (Расказ)*; III – *Сањарење* и IV – *Забава на Источном фестивалу (Багдадски карневал)*. Ипак, одлучујући је био савјет и приједлог Лјадова (Анато́лий Константи́нович Ля́дов, 1855–1914) да једно такво програмско дјело, инспирисано *Причама из 1001 ноћи*, неминовно захтијева ванмузичке тј. програмске називе његових ставова. Које су то сцене и приче из наведене збирке инспирисале Корсакова, видљиво је из наслова ставова свите који су се појавили у првој публикацији, као и из објављених дијелова композиторових разговора са пријатељима:

1. *Море и Синдбадова лађа* (прича о Синдбаду-морепловцу који својим бродом полази на пустиловно путовање)
2. *Прича о принцу Календеру* (базира се на причама принца Календера о чудима које је видио током својих лутања)
3. *Царевић и принцеза* (лирска сцена - прича о малом принцу и принцези)
4. *Багдадски празник и брод који се разбија о стијену са бронзаним коњаником* (двје самосталне приче).

Ипак, композиторова аверзија према претјерано дефинисаном програму рада на крају га је навела да уклони све сугестије које су требале бити садржане у наслову сваког става и да конкретније и детаљније идеје препусти вољи и расположењу сваког слушаоца.

прича. Ближим посматрањем постаје јасно да су то само наговјештаји чији је задатак да развијају и воде машту слушаоца према његовом сопственом осјећају и нахођењу. Управо то је и била намјера самог композитора па је једном приликом и објаснио: “Приликом компоновања *Шехерезаде* хтио сам тек незнатно да управим машту слушаоца на онај пут којим се кретала моја сопствена фантазија, остављајући детаљније представе вољи и расположењу сваког понаособ. Желио сам само да слушалац првенствено понесе утисак да се ради о несумњиво источњачком казивању неких бројних и различитих чудеса из приповјетки, а не просто о четири музичка става изведена један за другим и компонована на заједничке теме. Зашто у овом случају моја свита заправо носи име “*Шехерезада*”? Зато што ово име, синоним за “1001 ноћ”, код сваког човјека изазива асоцијације и представе везане за исток и чудеса из приповједака, а што, осим тога, неке појединости везане за начин музичког излагања дају наслутити да све те различите приповјетке прича иста особа – *Шехерезада* која је својим причама успјела забавити свог страшног мужа” (Римски-Корсаков, 1955: 167).

И у овом избору, заједничка нит која повезује и ова два дјела лежи, како у избору програмског садржаја, тако и у начину презентовања тог програма, при чему његово “сликање” не иде у детаље; избјегава се претјерано дефинисани програм, а конкретније и детаљније идеје препуштене су вољи и расположењу сваког слушаоца.

Обликовање форме, специфичности и прожимања

Једно од основних и заједничких естетских обиљежја и осјећања, изражених у свим наведеним дјелима, огледа се у примјени главних обликотворних принципа: *принципа контраста, симетричности и пропорционалности*. Разнолик тематски материјал, заокружење облика увођењем репризе те умјерена и прилагођена дужина трајања одсјека, основна су обиљежја наведених композиција настала управо примјеном ових принципа. Услед програмске условљености, наведене појаве сагледавамо и доживљавамо уз примјену мањих или већих одступања и специфичности везаних за свако дјело понаособ, а као резултат учоавамо и настанак необичних *прожимајућих облика* који се јављају из потребе композитора да што вјерније изрази сиже дјела. Рјешење коме се често прибјегава је и *метод интерполирања* појединих одсјека из једног облика у други.

Издавајемо најчешће примјењиване поступке којима су композитори прибјежавали са намјером да дочарају одређене појаве и расположења, а који су истовремено утицали на обликовање форме доводећи до мањих или већих помјерања граница облика и њиховог прожимања. Тачније, усклађивањем програмског и музичког садржаја настајали су специфични облици. Нпр:

- *Двострука експозиција I теме* у оквиру *sonatnog allegro*, као спољашњег оквира оркестарске фантазије *Ноћ на Голем брду*, условљена

је првенствено покушајем композитора да дескриптивним музичким средствима изрази драматичност која расте доласком све већег броја демона и вјештица.

- *Појава III теме* (са три тематска одсјека различите садржине) на мјесту *завршне групе* сонатног облика, са изразитим полифоним начинима обраде тематског материјала, такође је програмски условљена; да би описао и дочарао величање и славу Сатане, композитор се одлучио да уведе нов и изразит тематски материјал (као III тему).

- Облик *варијација*, у оквиру *уводног одсјека развојног дијела*, нашао је своје мјесто при описивању петоструког преображења Сатане.

Могло би се рећи да је формално рјешење композиције подстакнуто, ако не и условљено, програмском основом којом се Мусоргски користио. Инспириран руском легендом о Светом Јовану, као и причом Николаја Гогоља о овом свецу, композитор у фокус збивања ставља пагански ритуални обред и цјелокупну атмосферу таквих окупљања. Стога и карактер ове музичке композиције у великој мери одсликава атмосферу паганства, ритуалног, фантастичког и магијског, што се огледа и у његовој формално-драматуршкој структури¹³.

У оквиру Бородинове симфонијске слике *У степима централне Азије*, под утицајем специфичног програма, *облик пјесме*, прожима се са *сонатним обликом*, градећи *слободни битематски облик сродан дводјелној пјесми*. Двије теме (*руска и азијска*), као у експозицији сонатног облика, интерполиране су у први дио композиције, градећи специфичну форму¹⁴ са обиљежјима и једног и другог облика. Потом, појава *моста*, са новим тематским материјалом, још више истиче описану сродност са сонатним обликом. Други (средњи дио Б), као одсјек без самосталне тематике, овдје је типичан “програмски одсјек” чији је задатак да опише долазак каравана. У њему лежи специфичност читаве форме која се базира на двије супростављене теме, повезане прелазима (мостовима) јединственог музичког и програмског садржаја. Динамичка градација у оквиру мостова, као прелазних одсјека, основно је дешавање и један од главних начина остваривања тог програмског задатка. Уз помоћ динамике, агогике, артикулације и других необичних начина у карактеру извођења, композитор је успио довести караван сасвим близу слушаоцу, а потом га, на исти начин, и удаљити од њега. У репризи издвајамо и поступак *контрапунктског спајања* дотад супростављених тема, као начин на који се најлакше и најбрже превазилазе супротности и успоставља завршни склад.

Увертира-фантазија *Ромео и Јулија*, конструисана као *слободни облик сонатне форме са уводом и кодом*, настала је вјештим спајањем

¹³ <http://www.britannica.com/topic/Night-on-Bald-Mountain-by-Mussorgsky>, приступљено јануара 2021. године.

¹⁴ Дводјелност је изражена у сфери тематике (као у експозицији сонатног облика), а тродјелност у сфери архитектонике у виду заокружења цјелине помоћу репризе.

Шекспирових најпознатијих сцена. Кроз коралну скрушеност почетног дијела композитор нас уводи у љуте окршаје охолих породица Капулета и Монтегија (Capuleti, Montecchi), непратећи у потпуности радњу комада, са циљем да музички репродукује емоционални утицај драме као цјелине и без илустровања “сцену по сцену”. Иако га је композитор описао као *фантазију-увертуру* (или *увертуру-фантазију*), дјело је формално осмишљено као симфонијска поема, јер прича о Ромеу и Јулији била је идеална основа за овакву врсту музичког третмана. Свађа између двије ривалске куће Монтегија и Капулета директно је „позвала“ композитора да замисли моћну, ватрену и живу *прву тему*, док је велика љубав Ромеа и Јулије инспирисала “групу тема” топлог, лирског карактера - као *другу тему*. Сљедећи контраст могао је бити постигнут једино темом духовне природе¹⁵ која симболички приказује оца Лоренца (Lorenzo) и тајни брак који је посветио уједињење љубавника.

Специфичности у оквиру формалног обрасца овог дјела Чајковски је смјестио у оквире *увода* и *репризе*. Поред значајне програмске улоге која је припала *уводу* (представљање и упознавање са једним од главних ликова дјела - оцем Лоренцом), подсећамо и на његове значајне димензије (111 тактова), необичну формалну грађу и структуру (а б а¹ б¹ а²), као и неоспоран тематски значај (постојање двије теме које, као лајттеме, дају подједнак значај и важност овом уводном одломку у односу на остале градивне одсјеке). Чињеницу да програмски садржај неријетко и у великој мјери учествује у обликовању форме и формалних образаца појединих одсјека, па и читаве композиције, допунићемо и примјером како утврђени програм може да утиче и на тонална, па и хармонска кретања у оквиру дјела. Утисак да је „еолско звучање“ у оквиру *фис-мола*, као „доминантно иступање” на самом почетку дјела, композитор изабрао са разлогом, резултирао је чињеницом да корална мелодија, повјерена кларинетима и фаготима, звучи чисто и узвишено одсликавајући духовност и лик оца Лоренца. Заокруженост *увода*, као посебне цјелине већег обима и дефинисаног облика, садржаја и програмског значаја, потврђује се и кроз појаву *кодете увода*.

Уобичајено значење *репризе* мијења се увођењем *другог развојног дијела*, чиме она постаје нова напета фаза развоја инструменталне драме и трагична кулминација читавог дјела, одвијајући се истовремено са расплетом дјела. Овакав развој музичког тока условљен је првенствено програмским садржајем и резултирао је појавом *симфонијске форме са конфликтном драматургијом* у оквиру које откривамо *метод програмског симфонизма*. Потпуно сажимање прве теме у репризи још више истиче значење друге, која овдје добија савршено нови, трагични карактер. Преобраћање лирског, „свијетлог“ облика у трагични, несумњиво представља једну од важнијих карактеристика зрелог симфонизма код Чајковског. Важно је споменути и то да је Чајковски у овом дјелу, кроз три фазе програмског „тонског причања“, успио

¹⁵ Корална тема увода (фатумска).

сјединити уопштеност инструменталне и конкретност сценске музике. Тај начин (облик) катастрофе и смрти композитор је ријешио не само симфонијски него и кроз “оперско” поимање; у моменту “пробоја” тема у репризи: друге (теме љубави), уводне (коралне) и прве (теме мржње), композитор као да води изражајни “оперски речитатив”.

Као специфичан облик, настао усклађивањем програмског и музичког садржаја у оквиру II става симфонијске свите *Шехерезада*, издвајамо *слободну тродјелну форму* (АБА) у оквиру које су дијелови изграђени у облику *тема са варијацијама*. Прожимање се овдје одвија на релацији *облика пјесме* и *варијација*, што је условило и појаву *дуплих варијација*. Приче принца Календера, као основни наративни елемент овог става, своје остварење, у музичком и формалном смислу, нашле су управо у облику варијација, а веза са главним актерима дјела, Шахријаром и Шехерезадом, остварена је кроз тродјелност форме. Овдје можемо додати и појаву *сонатног ронда са интерполираним елементима сонатног облика*¹⁶ (уочену у II и IV ставу ове свите). Услјед примјене *цикличног* и *принципа реминисценције*, који подразумевају увођење и експлоатацију већ познатих тематских цјелина, њихових дијелова или споредних-пратећих мотива, *III тема* у оквиру *сонатног ронда* није била одговарајуће рјешење. Еластичнији оквир давао је интерполирани *развојни дио*, базиран на три уобичајена одсјека. Захваљујући тако широко постављеној концепцији, у оквиру *централног одсјека развојног дијела*, своје мјесто су нашле различите теме и њихови дијелови, као *епизоде* већ познатог, доживљеног музичког материјала.

Појава коју бисмо такође могли истаћи као често коришћену у техници компоновања композитора руске националне школе, а коју уочавамо и у завршном ставу свите *Шехерезада*, јесте примјена *варијабилних метара*. Иако квадратна структура, са двотактом као основном метричко-формалном цјелином, доминира микро-структуралним планом IV става, прилагођена композиционој техници Римског-Корсакова, ипак добија особена својства кроз примјену *варијабилних метара* односно разбијањем симетрије честим промјенама такта. Додамо ли овој појави и *контрапунктско спајање* двије теме уз примјену *битоналности* и *полиметрије*, добићемо слику изразито сложеног музичког ткива, у програмском смислу везаног за атмосферу празничног весеља у Багдаду.

Након сагледавања специфичности везаних за свако дјело понаособ, пажњу ћемо усмјерити и на *увод* и *кodu*, посматрајући их као саставне дијелове облика програмске оријентације. У композицијама програмског националног романтизма *увод* је најчешће заокружена музичка цјелина

¹⁶ Увођење развојног дијела на мјесто III теме (Ц) сонатног ронда је појава која није била ријетка ни у доба класичара. Тиме се рондо, на свом развојном путу, још више приближио сонатном облику. Често се карактеристике *ронда* и *сонатног облика* толико преплићу да те ставове можемо подвести под обје ове формалне шеме.

израженог програмског значаја. Као *пролог*, често подсећа да листу ликова у опери, што свакако може наговјештавати и сценичност дјела. То је посебно изражено у *прологу* симфонијске свите *Шехерезада*, јер се одмах на почетку дјела сусрећемо са необичном и неуобичајеном обрадом тема (у уводу, композитор нам представља главне ликове читаве збирке). *Увод* се у овом дјелу појављује као „извор“ одакле је „потекла“ читава музичка прича, док у увертири-фантазији *Ромео и Јулија* увод има сасвим другачије значење. У оба случаја, теме и фрагменти увода се појављују као реминисценција у току читавог дјела доводећи до *вишег ступња повезаности увода са обликом или циклусом*. У функцији завршног заокружења облика, као редовна појава, истиче се *кода*. Услед већ описаних појава и промјена насталих у оквирима *репризе*, изражених у појави *симфонијске форме са конфликтном драматургијом*, *кода* добија на значају и углавном се појављује као *развијенија кода*. Такве *коде* најчешће користе елементе једне или обје теме (често и материјал из других одсјека) и углавном садрже, као и *развијени дио*, три одсјека. Издвојићемо и појаву *коде* која је у цјелини заснована на новом тематском материјалу и као таква, настала првенствено као резултат програмског садржаја. Уочили смо је у фантазији *Ноћ на Голом брду*, а њена необична грађа и специфичан садржај резултат су увођења двије сасвим нове и изражајне теме са дефинисаним програмским значењем (лајттема IV – *Растјеривање духова ноћи* и лајттема V – *Свитање*). Због тога се оваква *кода* доживљава као сасвим нов одсјек.

Закључна разматрања

Након сагледавања узајамних веза и утицаја специфичних жанровских одређења и прожимајућих облика на еластичност унутрашњег обликовања и настајање различитих рјешења спољашњих формалних образаца, те сагледавања специфичности везаних за свако дјело понаособ, можемо закључити да је начин обликовања наведених програмских дјела првенствено проистекао из потребе композитора да што вјерније изрази сиже дјела. Форма, којој се најчешће прибјегавало, је истовремено и врста стваралачког приступа и поимања одређене идеје. Класичне облике попут *облика пјесме, теме са варијацијама, ронда, свите, сонатног облика*, композитори су користили као еластичан оквир у који су уносили и смјештали различите програме и садржаје. Границе тих оквира су се могле значајно мијењати и помјерати, задирући тако у друге облике тј. интерполирајући у свој оквир њихове поједине дијелове или одсјеке. Тако су настајали нови облици, изграђени на принципу већ постојећих, остављајући ствараоцима слободу музичког обликовања као и начин презентовања програма. Често је управо начин изношења фабуле и приче утицао на већа или мања помјерања тих граница облика. Тако и реприза често постаје виши и важнији степен развоја, са смјеном кулминационих

момената са расплетом, што је у блиској вези са појавом драмског симфонизма.

Сагледавајући основне *принципе развоја тематског материјала* (кориштене у разради тематског материјала наведених дјела), можемо их окарактерисати као:

- *мотивно-тематски принцип* (базиран на развоју тематског материјала из само једног- иницијалног мотива чија сложена структура омогућава његово даље вишеструко „цијепање“ и дијељење) и

- *принцип „расцвјетавања“ и секвенционог развоја* широких мелодијских слојева који подразумева изградњу „тема дугог даха“. Руске теме „дугог даха“¹⁷ своје упориште имале су у фолклору и развијале се без каденцирања.

У циљу постизања цјеловитије и чвршће архитектонике дјела, а у потрази за новим и особеним рјешењима у тематском обједињавању ставова, композитори се често одлучују за примјену *монотематизма*, а потом и *битематизма*, поступка који је дубоко утемељен у основе *цикличног принципа*, који га на тај начин надограђује, отварајући нове путеве у тежњи ка остварењу још компактнијег повезивања ставова у циклусу.

Детаљнијом анализом спољашњег и унутрашњег облика свих наведених композиција, може се закључити да су у дјелима композитора руске националне школе углавном присутна оба основна принципа изградње музичких облика:

- *архитектонски принцип* (испољен у честој симетрији структуре, појави репризе, понављању дијелова истог садржаја и величине и сл.) и

- *еволуциони принцип* који је чешће својствен музичкој форми као развојном процесу и зближава музику са осталим умјетностима, прије свега са литературом.

Природно је да се ова два супротна принципа често јављају здружени у оквиру једног дјела, било у међусобној равнотежи, било са превагом једног од њих доприносећи усклађивању програмског и музичког садржаја и настанку специфичних прожимајућих облика.

На крају треба истаћи да су се Мусоргски, Бородин, Чајковски и Римски-Корсаков, као најзначајнији композитори тог времена у Русији, наметнули сами по себи, а одабрана дјела свакако представљају облике довољно инспиративне да нам укажу колико је богатство тих блиских и прожимајућих форми симфонијске програмске музике. Одабир наведених дјела омогућио нам је да сагледамо и прикажемо и различите врсте програмске концепције које су често настајале примјеном специфичних начина разраде и програмског музичког изражавања. Тако смо учили два сасвим различита приступа и начина презентовања

¹⁷ На руском се зову „протјажне теме“ и типичне су за драмски симфонизам Чајковског. (*Протяжная песня* је жанр руске и монголске традиционалне пјесме, обично лирског карактера.)

програма: један који почива на детаљном описивању (карактеристично за оркестарску фантазију *Ноћ на Голом брду* и симфонијску слику *У степима централне Азије*) и други који полази од сасвим различитог принципа: програмски садржај (радњу дјела) ставља у други план, док пажњу посвећује карактеризацији главних ликова и њихових осјећања (уветира-фантазија *Ромео и Јулија* и симфонијска свита *Шехерезада*). Додајмо још да специфична нит која наведена дјела повезује на једној сасвим новој основи јесте базирана на избору програмског садржаја. По тој основи, у прва два дјела композитори замисао везују за природу, обогаћујући је нестварним и легендарним, док наредна два дјела почивају на темељима већ постојећег литерарног дјела – драме *Ромео и Јулија* и народне приповјетке – збирке источњачких легенди *Хиљаду и једна ноћ*.

Литература:

- Григорович, В. Б. и Андреева З. М. (1990). *Слово о музице: Русские композитори XIX века: Хрестоматия; книга для Учащихся старших классов*; 2-е издание исправленное. Москва: Просвещение. 254.
- Makdisi, Saree and Felicity Nussbaum. (2008). *The Arabian Nights in Historical Context: Between East and West*. Oxford: University Press. 14.
- Римски-Корсаков, Н. (1955). Сабрана дјела: *Литерарна дјела и преписка* (Полн. собр. соч. *Лит. произведения и преписка*, Том I. Москва: Государственное музыкальное издательство. 167.
- Розанова, Ю. А. (1986). *История русской музыки. Т.3, кн. 1.; Вторая половина XIX века; Н. А. Римский-Корсаков*; 2-е изд. испр. и доп. Москва: Музыка. 279.
- Scruton, Roger. (2001). *Programme music*. Grove Music Online. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22394?q=programme&search=quick&p_os=3&_start=1#firsthit. Преузето дана 14.01.2021.
- Schwarm, Betsy. <http://www.britannica.com/topic/Night-on-Bald-Mountain-by-Mussorgsky>. Приступљено јануара 2021. године.
- Cooke, Deryck. (1982). *Jezik muzike*. Beograd: Nolit. 18.

SUMMARY

PRINCIPLES OF FORMAL SHAPING AND PROGRAM CONCEPTIONS IN THE WORKS OF THE COMPOSERS OF THE RUSSIAN NATIONAL SCHOOL

MA Biljana Štaka

At the beginning of the work, through selected works: Orchestral phantasy *Night on Bald Mountain* by M. Mussorgsky (1867-75), Symphonic poem *In the Steppes of Central Asia* by A. Borodin (1880), Overture-Fantasy *Romeo and Juliet* by P. I. Tchaikovsky (1869-1880), Symphonic suite *Scheherazade* by N. Rimsky-Korsakov (1888), we will focus on the development of the symphonic poem, as a form typical of the program music of romanticism. Interweaving of forms and genre definitions: *orchestral fantasy, symphonic picture, overture-fantasy and symphonic suite*, indicate

the richness and diversity of forms and genres of symphonic program music and how much significance and influence such specific genre qualifications have on each selected work. Through the application of the main principles of formal shaping: contrast, symmetry and proportionality, as well as basic principles of development such as motif-thematic and the principle of "blooming" and sequential development of wide melodic layers, we notice common aesthetic features expressed in all compositions. Adding the combined action of both basic principles of building musical forms (architectural and evolutionary), as a combination of traditional and modern expression, it will be possible to compare the course of a musical work with the course of a literary (drama) work.

Key words: principles of formal shaping, orchestral fantasy, symphonic picture, overture-fantasy, symphonic suite.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

78(082)

НАУЧНИ скуп "Савремено и традиционално у музичком
стваралаштву" (2 ; 2020 ; Источно Сарајево)

Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 2 :
зборник радова са научног скупа Дани Војина Комадине, одржаног
10-12. децембра 2020. године / [главни и одговорни уредник
Мирадет Зулић]. - 1. изд. - Источно Сарајево : Музичка академија
Универзитета, 2021 (Источно Сарајево : Копикомерц). - 250 стр. :
илустр., ноте ; 24 cm

На врху насл. стр.: Универзитет у Источном Сарајеву. - Текст ћир. и
лат. - Тираж 100. - Напомене и библиографске референце уз текст. -
Библиографија уз сваки рад. - Summeries.

ISBN 978-99976-902-4-1

COBISS.RS-ID 134086145