



● СТЕВАН СТ. МОКРАЊАЦ У ИЗДАЊИМА ЈОВАНА ФРАЈТА

● КАКО НАРАТИВ МОЖЕ БИТИ МУЗИКАЛАН? КОЛИКО МУЗИКАЛАН МОЖЕ НИТИ НАРАТИВ?

# ЈОВАН И ВОЈТЕХ ФРАЈТ У ВЕЛИКОМ РАТУ



# МУЗИКА БЕОГРАДСКИХ КАФАНА, САЛОНА И КЛУБОВА

*С староградске песме  
из албума Јована Фрајша*

*Прва свеска*



# МУЗИКА БЕОГРАДСКИХ КАФАНА, САЛОНА И КЛУБОВА

*Модерне иџре  
из збирки  
Јована Фрајша*

*Друга 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



Год. 20. бр. 43/2014.

UDK 78:781(05)

Издавачко предузеће

**CLIO**

Београд, Господар Јованова 63  
тел. 3035-696 тел/факс 2624-334  
ж. п. 340-22091-05  
info@clio.rs

**За издавача**  
Зоран Хамовић

\*

**Главни уредник**  
Христина Медић

\*

**Редакција**  
Др Бранка Радовић,  
Др Катарина Марковић,  
Др Јелена Новак, Др Ивана Медић,  
Др Растко Јаковљевић

\*

**Издавачки савет**  
Др Здравко Блажековић,  
Мр Филип Филиповић,  
Милена Пешић, Миша Савић

\*

**Дизајн корица**  
Светлана Волиц

\*

**Лектура и коректура**  
Сања Благојевић-Бошковић

\*

**Технички уредник**  
Дејан Тасић

\*

**Штампа**  
Skripta internacional  
Београд

Часопис излази једанпут годишње

Слика на насловној страни  
Војтех Фрајт, први здесна са виолином  
и Драгољуб Живановић у средини  
са контрабасом – чланови Оркестра  
Музика краљеве гарде 1916/1917. године

Слика на последњој страни  
Војтех Фрајт седи први здесна, са  
виолином, 1916/1917.

Број у регистру: 632-120494-03  
ISSN 0354-9313  
www.clio.rs

# САДРЖАЈ

## Contents

### ◆ РАЂАЊЕ СРПСКЕ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ

*Бранка Радовић:* СТЕВАН СТОЈАНОВИЋ МОКРАЊАЦ  
У ИЗДАЊИМА ЈОВАНА ФРАЈТА 2

### ◆ THE BIRTH OF SERBIAN MUSIC CULTURE

*Branka Radović:* STEVAN STOJANOVIĆ MOKRANJAC  
WORKS PUBLISHED BY JOVAN FRAJT 8  
(Abstract)

### ◆ ПУТЕВИ РАЗВОЈА СРПСКЕ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ

*Христина Медић:* ЈОВАН И ВОЈТЕХ ФРАЈТ  
У ВЕЛИКОМ РАТУ 10

### ◆ COURSES IN DEVELOPMENT OF SERBIAN MUSIC CULTURE

*Hristina Medić:* JOVAN AND VOJTEH FRAJT IN GREAT WAR 26  
(Abstract)

Објављивање овог броја финансијски су помогли  
Министарство културе и информисања Републике Србије и  
СОКОЈ



Vol. 20. No. 43/2014.

UDC 78:781(05)

Publisher

**CLIO**

Belgrade, Gospodar Jovanova 63  
Serbia

phone +381 11 3035-696

phone/fax +381 11 2624-334

info@clio.rs

**Executive**

Zoran Hamović

\*

**Editor in Chief**

Hristina Medić

\*

**Editorial Board**

Branka Radović Ph.D.,

Katarina Marković Ph.D., Jelena

Novak Ph.D., Ivana Medić Ph.D.,

Rastko Jakovljević Ph.D.

\*

**Editorial Council**

Zdravko Blažeković Ph.D.,

Filip Filipović M.A., Milena Pešić,

Miša Savić

\*

**Cover Design**

Svetlana Volic

\*

**Copy Editor**

Sanja Blagojević-Bošković

\*

**Prepress**

Dejan Tasić

\*

**Printed by**

Skripta International

Belgrade

The Musical Wave is published yearly

**Cover Pages**

Vojteh Frajt the first one from wrighte  
with violin and Dragoljub Živanović in the  
middle with contrabas – members of the  
Orchestra of the Royal Regiment Music  
1916/1917

Vojteh Frajt, sitting first from wrighte with  
violin 1916/1917

No. in registry: 632-120494-03

ISSN 0354-9313

www.clio.rs

# САДРЖАЈ

## Contents

◆ **МУЗИКА И ДРУГЕ УМЕТНОСТИ**

*Ana Zečević:* ДРАМАТИЧНО У ДРАМИ И ОПЕРИ (2) **28**

◆ **MUSIC AND OTHER ARTS**

*Ana Zečević:* DRAMATIC IN DRAMA AND OPERA (2) **42**  
(Abstract)

◆ **NEW VIEW**

*Miloš Zatkalik:* HOW CAN NARRATIVE BE MUSICAL?  
HOW MUSICAL CAN A NARRATIVE BE? **44**

◆ **НОВИ ПОГЛЕДИ**

*Милош Зайќалиќ:* КАКО НАРАТИВ МОЖЕ БИТИ МУЗИКАЛАН?  
КОЛИКО МУЗИКАЛАН МОЖЕ БИТИ  
НАРАТИВ **64**  
(Сажетак)

◆ **ИНДЕКС ИМЕНА 66**  
INDEX OF NAMES

◆ **РЕЦЕНЗЕНТИ У ОВОМ БРОЈУ 68**  
REVIEWERS IN THIS ISSUE

Publication of this issue was sponsored by  
The Ministry of Culture – Republic of Serbia and  
Sokoj – Serbian Music Authors' Organization



Од свих уметности музика је најближа примарним процесима и архаичним модусима менталног функционисања.

Милош Заткалик

Бранка Радовић\*

# СТЕВАН СТОЈАНОВИЋ МОКРАЊАЦ У ИЗДАЊИМА ЈОВАНА ФРАЈТА

УДК: 78.071.1 Мокрањац Стојановић С.

78.071.1 Фрајт Ј.

Bibliid: 0354-9313, 20(2014) pp. 2-8

Прихваћено за штампу: 20. децембра 2014.

Оригинални научни рад

**Сажетак:** Рад је настао поводом стогодишњице од Мокрањчеве смрти и бави се у свом централном делу нашим првим штампаним издањима партитура његових руковети. После увода који говори о неким аспектима Мокрањчевог живота и стваралаштва, рад се концентрише на делатност Јована Фрајта, издавача који је између два светска рата објавио све Мокрањчеве руковети. Како се то одвијало уз бригу и надзор Мокрањчеве удовице, Марије Мице Мокрањац, то истовремено сведочи и о веродостојности целог подухвата Јована Фрајта. Детаљније смо извршили редакторски увид у *Прву и Пејнаеску руковети*, прву и последњу насталу, остављајући остале за неку другу прилику. Поређење смо извршили на основу других коришћених нотних записа, за *Прву руковети* није сачуван аутограф, па смо користили верзију из *Сабраних дела*, која за нас представљају референтни материјал. Не желећи да се бавимо оценама стваралаштва, преиспитивањем биографије, евентуално другачијим историјским координатама и поставкама, овом приликом смо почели с обрадом теме која до сада није обрађивана и са обавезом да наставимо даље у овом правцу. Документарни и нотни материјал приложен уз ову студију објављује се први пут.

**Кључне речи:** композитор, диригент, *Прво београдско њевачко друштво*, музичка школа, *руковети*, *Јован Фрајт*, издаваштво

\* Бранка Радовић (1949), редовни професор Филозофско-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу.  
braradovic@yahoo.com

Објавила је књиге: *Мала историја музике 1992, Ошмености њосрџања* (о Христићевој опери *Сушон*, 2000), *Горски вијенац и друга музичко-сценска дела Николе Херцићоње* 2000, *Њејош и музика* 2001, монографију о композиторки Ксенији Зечевић (*Sumta Xeniana*, 2007), као и монографију о Томиславу Станићу, нашем пијанисти који живи и ради у Њујорку, 2010.

С тогодишњица од смрти уметника и ствараоца представља прилику за преиспитивање, поновно проучавање, постављање уметничког опуса у простору и времену, поновно читање и поновно слушање.

Међу свим српским музичарима до данас, име Стевана Стојановића Мокрањца стоји високо, на највишим гранама стваралаштва, али не само у домену композиције и свег оног блага које је компоновао, већ и у многим другим музичким делатностима. Равноправан део представља ону традицију која је дубоко утемељила хоровађу, тј. хорског диригента, путника који је гостовао са својим хором по целом ондашњем свету, затим пасионираног мелографа који је на терену сакупио народне мелодије и као композитор обрађивао их и прерађивао стављајући их у своја дела, али их и као етномузиколог проучавао и теоријски образлагао. Био је истакнута личност у своме времену, организатор музичког живота и пионир у многим областима.

Било је у првој половини 19. века и других музичара и низа покушаја оснивања музичке школе, и то у свим срединама у којима је боравио, као и у Београду у коме је текла и расла његова каријера, али је Мокрањац, заједно са Цветком Манојловићем и Станиславом Биничким, основао Српску музичку школу (данас школа *Мокрањац* у Београду) тек 1899. године и тек је он успео да окупи још тројицу музичара са којима је основао први гудачки квартет у Србији.

Тешко се може поставити хијерархија тих многобројних делатности које нису само започете и остављене будућим генерацијама да их довршавају; сви ти послови рађени су у исто време, паралелно и подједнако успешно, а већина њих је и завршена.

Многа питања су се током времена постављала у вези с Мокрањцем и његовом хорском музиком, а једно од најчешћих је зашто је компоновао само хорске свите, зашто није писао за оркестар, за инструментални ансамбл, за виолину, клавир или камерни састав.

Његов инструмент био је хор, других ансамбала у то време није било, дакле, морало се компоновати за оно за шта су постојале могућности јавног извођења на концертном подијуму. И те како је Мокрањац могао у Минхену да чује све врсте оркестарског, камерног и солистичког свирања. Али, он је желео свој извођачки ансамбл и руковођење њиме, сопствено извођење сопствене музике.

Већ у првој половини 19. века у Србији су настали бројни хорски ансамбли који су изводили хорске песме домаћих и страних аутора. Национални талас се ширио и он је у музици представљао једини и владајући стилски правац. Без школованих музичара, без извођача и солиста који су каријеру и концертни живот градили у Србији, видимо једину могућност у ономе путу који је одабрао Мокрањац: да компонује за свој хор који ће та дела најбоље и извести.

Од године 1887. развијао је најпре стваралачку активност, компонујући претежно за хорски ансамбл, али исто тако је показивао значајне организаторске активности, гради-тељске – у погледу оснивања институција, као и мелографске, у бележењу народног блага, а затим и као теоретичар, етномузиколог, музички писац, педагог и извођач.

Диригентске и стваралачке активности се преплићу и скоро да једних без других не би ни било. Док се није усталио у Београдском певачком друштву, Мокрањац је дириговао и Типографским певачким друштвом *Јакшић* и Српско-јеврејским певачким друштвом.

Нераскидива је међузависност Београдског певачког друштва и Мокрањца. У овом друштву бележио је своје уметничке почетке као певач и млад питомац, од друштва је добио прву стипендију, оно је бринуло о њему за време његових странствовања и коначно, дириговао је њиме у веома дугом и плодном периоду живота.

За ово друштво је писао своје руковети и изводио их свуда по свету, на бројним гостовањима са којих је добијао изузетно повољне критике и био један од првих културних амбасадора наше земље. Сва ова путовања трајала су у периоду од 1893. до 1911, започињући у Дубровнику, Котору и Цетињу (1893), настављајући се на Солун, Скопље и Будмпешту 1894, Цариград, Пловдив и Софију 1895, Петроград, Нижњи Новгород, Москву и Кијев 1896, на немачке градове (Берлин, Дрезден, Лајпциг) 1899, а затим и Сарајево, Сплит, Цетиње 1910, Трст, Ријеку, Загреб 1911.

Путовања су трајала скоро двадесет година у правилним размацима и скоро у свакој години бележене су успешне турнеје. Најновија истраживања у срединама у којима је Мокрањац са Београдским певачким друштвом гостовао, после сто година од његове смрти, донела су и низ нових података, бележака, рецензија и критика које су данашњи музиколози извукли из сопствених архива и ризница и која су сакупљена у једној управо издатој књизи обогашујући наша сазнања о тим путовањима и наступима, као и о квалитету извођења.<sup>1</sup>

Као увод у сва ова инострана путовања били су наступи по земљи, у многим градовима, како у престоници, тако и у унутрашњости Србије. Дирљиви новински извештаји стизали су из Мокрањчевог родног града, Неготина, када је на прослави поводом откривања споменика Хајдук Вељку, чувеном јунаку из овог краја, изведена композиторова *Шестија руковети* на огромно одушевљење присутних.

Већ његове прве изведене руковети, *Прва* и *Друја*, одушевиле су слушаоце, а Мокрањац је постао познат у средини.

Своје име и славу проносио је градовима у којима је са својим хором боравао и држао концерте.

Задојеност Мокрањца народним песмама започела је од његовог раног детињства када је слушао пребогато фолклорно наслеђе свога краја, Источне Србије, односно Крајине.

Ускоро је он то пожелео и да забележи, тако да је његов етномузиколошки рад најпре био мелографски, али, у теоријском смислу, он је своју реализацију добио у Предговору *Народним песмама и играма са мелодијама из Левча*. Иако би се очекивало да је фолклорно утемељење његовог стваралаштва проистекло из хиљада записа народних мелодија из свих крајева, оно се мери са неколико стотина, тј. у *Сабраним делима*<sup>2</sup> има 381 забележена песма. Сасвим је сигурно да је овај пионирски, записивачки рад подра-

зумевао дуго бављење народном музиком на начин који је непосредно могао да се угради у форме уметничке музике.

Начин на који је Мокрањац радио са народним песмама и играма близак је и сличан свим композиторима националних школа 19. века, Глинки и Сметани подједнако, а директно се наставља на рад Корнелија Станковића, с тим што је Мокрањац још ближи изворима и традицији нашег народног певања. Мелографски рад је директно, узрочно-последично везан са његовим стваралаштвом, са његовом основном тенденцијом, садржајем и тоном његове музике, и световне и духовне, у које је дубоко имплементиран. О блискости народног и црквеног и црквено-народног пише и Предраг Миодраг: *То је оно што је заједнички, саборно, вековима ковало штај наш необични, али ирејознајљиви српско-византијски еџос, изражен и кроз наш особени динарски менталијет и кроз балкански музички код.*<sup>3</sup>

Пријатељство између комедиографа Нушића и композитора Мокрањца било је учвршћено за време Мокрањчевог боравка у Приштини где га је угостио сам Нушић, као српски конзул у том граду. Ту је он на терену, 1896. године, могао да се сасвим посвети мелографском раду и да сакупи најбоље певаче народних песама којом приликом је забележио 160 народних мелодија. Он је осећао како га богатство и обиље материјала надахњује, како му је време које је одредио за мелографисање кратко и недовољно. Ипак, испољио је критички дух и са много осећаја умео да одвоји најбоље песме од оних других.

Велику вредност има Мокрањчева духовна музика, која представља пандан његовој световној музици и руковетима.

Паралелно са његовим руковетима настајале су и антологијске духовне композиције: после првог *Ојела у ње молу*, настало је и друго *Ојело у фис молу* које се данас изводи и у црквеним, али и у концертним просторима. Први пут је изведено приликом обележавања стогодишњице рођења Вука Караџића, 1887. године. Ремек-дела изузетне погружености, молидбености, дубоког осећања прожимају антологијски Њест свјат, један од ставова *Ојела у фис молу* који представља једно од наших најбољих духовних дела, уопште.

*Лийурџија светиој Јована Злајџоустој* је сам врхунац Мокрањчеве духовне музике, настала је 1894/1895, писана за мешовити хор и за неколико гласова из *Осмојласника*. Класични четворогласни став и примерене хармоније, међутим, ништа не говоре о изузетном надахнућу ставова

Тебе појем, Свјати боже, а нарочито Херувимске песме чија лепота у једноставности, сливености и садржају превазилази све што је компоновано у нашој духовној музици. Следе кратки ставови Отца и сина, Достојно и праведно и Свјат. Јектенија соло баса прекидају ставове, али и везују целокупну нит и ток *Лийурџије*. Средишњи став Тебе појем, надахнут, контрастан по свом средњем делу, пун је уздржане посвећености Богу. Следе Достојно јест, Једин свјат, затим обимни Причастен (Хвалите Господа). Три следећа краћа става чине једну целину Благословенгрјади, Видјехом свјет и Да исполњатсја, да би се дело завршило Буди имја Господње у светлом дурском тоналитету.

Мокрањац је компоновао и друга духовна дела која су данас постала интегрални део црквеног богослужења, *Две њесме на Велики њеџак*, *Акаџисџи*, *Тебе Боџа хвалим*, *Три сџаџије на Велику субоџу*, *Величаније св. Сави* и др. Од мелографских записа духовне музике, поред *Сџраноџ иџенија*, штампано је и *Оџџије џојање*, за шта је заслужан Коста Манојловић који је у ову другу збирку записа укључио, поред Мокрањаца и низ других аутора.

Целог свог живота Мокрањац се борио са материјалним проблемима, о чему сведоче молбе са студија писане на различите адресе: Министарству просвете, Београдском певачком друштву, родбини и пријатељима, Неготинцима. И у време његовог коначног повратка у земљу и бројних активности, положај музичара

у тадашњој Србији није био ни нарочито признат, а ни награђен, тако да је он радио вредно и много, посебно од момента када је створио породицу, али из материјалних тешкоћа није никада и до краја успео да изађе.

Први нотни материјали су се преписивали, уписивали и дописивали руком, о чему постоје сведочанства у оригиналним рукописима који су остали до наших дана као аутографи, мада не за све Мокрањчеве композиције. Мокрањчево време је било доба првих издања; међутим, неки видови издавачке делатности започели су интензивније тек после Мокрањчеве смрти.

## ЈОВАН ФРАЈТ И МОКРАЊАЦ

Између два светска рата у Београду је постојала изузетна издавачка кућа, *Музикалије Јована Фрајта*, основана 1920. године; она сведочи о великом културном расту и нарастању свих видова културне и музичке делатности после окончања Великог рата.

Чех из Плзена из породице музичара, и сам истакнути виолиниста и музичар на више инструмената, Јован Фрајт доселио се с породицом у Београд 1903. године и одмах почео да се интересује за нарастајуће потребе грађанске класе у успону. У Београду је било све више инструмената по грађанским кућама, свирање клавира је било престижно занимање у „бољим кућама“, све је више младих било заинтересовано и ангажовано за певање у хорovima и сличним друштвима. На плими тог таласа општег културног буђења, Јован Фрајт је основао своју издавачку кућу у којој је читав низ едџија обухватио велики број нота и партитура најразноврснијег порекла, а међу њима и бројне комаде домаћих, српских аутора као и композитора-страница који су деловали у Србији.

У неколико каталога који су узорно објављивани 1924, 1925, 1926, као и у каснијим годинама, Фрајт је сам био и издавач и дистрибутер, а у својој радњи која је импозантно изгледала, судећи по доступним фотографијама, и продавац својих нотних издања (слика бр. 1).

У попису из (вероватно) 1926. године под називом *Јуџословенске композиције за збор*<sup>4</sup> налазе се побројани најпре мушки, онда женски хорovi, па мешовити разврстани унутар сваке издвојене категорије, по абецедном реду и на латиничном писму. Поред сваког наслова стављена је и цена издања. У том попису налазе се све Мокрањчеве руковети, изузев *Прве*, затим *Лийурџија св. Јована Злаџосџиоџи* (занимљиво је да пише „Златоустаго“), затим *Козар* и *Оџрејала месечина*. Цене су од 10 до 42 динара по једном примерку. Радња у којој се могу купити ноте рекламира се и по најбољем избору инструмената, прибора за инструменте, жица, гудала, кутија и сл., као и нотне хартије и нотних књига. Посебно се рекламирају по продаји и поседовању „гласвира“, дакле клавира различитих величина, цена и квалитета.

Пре него што је почео са штампањем каталога, Фрајт је заједно са својим литографом начинио један попис својих издања, куцан на машини, на коме се налазе пописане Мокрањчеве Руковети. Има их шест: *Прва*, *Друџа*, *Четџврџија*, *Осма*, *Десетџа* и *Пеџинаесџија*, као и *Црквено џојање*. Налазе се у рубрици која носи наслов *Хорovi*. Цене издања су од 13 (*Четџврџија руковети*) до 32,50 динара (*Прва руко-*

4



Слика бр. 1 – Унутрашњост радње Јована Фрајта



вей). Већ тада, Фрајт је издао сву камерну музику Логара, хорове Бајшанског и др.

Очигледно је да се од Мокрањца почело (када је реч о озбиљној музици српских аутора) и да је Фрајт веома добро осећао тај дух национализма и талас народне уметности који се ширио, стицао популарност, а оваква дела су имала сваку шансу и да се продају у радњи. Педесетак наслова говори о почецима издавачке делатности. Дошло се до преко осам стотина наслова. Каталог музикалија из 1938–1939. године, последњи који поседујемо, садржи музикалије, ноте и партитуре разврстане у 13 поглавља и категорија, од народних песама и игара, преко модерних игара, одломака из опера и оперета, до комада за певање уз клавир, за виолину и клавир и посебно за гитару, оркестар, односно на крају и за хор.

Каталог из 1924/1925. године садржи 244 композиције, 1926. има 374 (130 нових), 1927. године 582 (нових 217), да би каталог из 1938/1939, садржао 829 композиција, од тога 247 нових. После смрти Јована Фрајта (1938) радњу и трговину преузео је његов син Стеван са истим бројем издања и у следеће две године, до 1940.

У каталогу музикалија из 1938/1939. под насловом Салонски оркестар (постоје одвојене категорије за Дувачки и Велики оркестар) налазе се два наслова: Мокрањчева песма *Хајдук Вељко* (!) и други наслов *Из старе Србије и Македоније*. Те партитуре нисмо пронашли, па не знамо ни име аранжера и оркестратора.

Под истим насловом *Из старе Србије и Македоније* налазимо *Седму рукувет* у верзији за клавир (две руке) са понегде додатим бас тоновима и педалима. Ова рукувет (*Седма*) се налази под бројем 360, а у оквиру едиције *Народна издања (Edition populaire)*. Насловна страна је украшена гирландама лишћа и цвећа, име аутора је наведено као Ст. Мокрањац, а издање је латинично. Једино је прва ознака почетног *Allegro* означена и метрономски четвртином ноте и са 132. И ознака следећег одсека је такође дата у метрономској вредности: *Allegro* је сада са четвртином у метрономској ознаци 122. Остале ознаке темпа су искључиво текстуралне.

Омиљени манир у свирању онога доба и овде је примењен, па усред нота пише и вербална ознака укрштање руку (такође на француском језику, *пример бр. 1*). У том истом одсеку, песми, имамо и додате октаве у сопрану, као и претходно у басу. Детаљно су уписане динамика, агогика, акценти, диминуенда и декрешенда-знацима. Понегде се преписивачу „омакло“, па му ознаке за снизилце одмах иза виолинског кључа, на почетку нотног реда,

#### Пример бр. 1 – *Седма рукувет* у верзији за клавир

бивају између линије и празнине, како у виолинском тако и у бас кључу.

Почевши од *Прве рукувети*, ситуација је другачија. Најпре издања имају своје дизајнерско решење<sup>5</sup> за прву страну: ћирилицом и латиницом написано је име аутора као Ст. Ст. Мокрањац, између два писма је његова фотографија из позних дана, затим се у белом кругу налази број 1, ознака самог броја рукувети, а испод тога, другим фонтом *Из моје домовине*. На крају пише и да је то *Edition Jovan Frajt No 7*. Употреба два писма, ћириличног и латиничног, доследно је спроведена и на насловним странама и у тексту песама док је сада име композитора у горњем десном углу означено као Стеван Ст. Мокрањац, и то само једном и само ћирилицом.

Оно што одмах може да зачуди јесте то да су сва издања рукувети пропраћена клавирским партом и у фусноти свуда стоји: *Клавирски сџав је догађи зајшо да би се њарџиџура мојла лакше читџаји*. За нас данас не може бити нешто лакше за читање од четворогласног хорског става, али се вероватно треба пребацити у оно време, богато музичким догађањима и издавачком кућом једином на Балкану, а с друге стране аматеризмом који је још увек надвлађавао било какав професионализам. Данас се и најкомпликованије партитуре и ноте читају и свирају с лакоћом, од хорских до оркестарских и оперских, али – издавачку кућу као што је била она Јована Фрајта – немамо!

На почетку *Прве рукувети* је ознака *Allegro moderato* (М. М. четвртина 80), значи са метрономском ознаком. Додат клавирски парт је до краја присутан и веома би бунио познаваоца хорске музике да није једног писма Марије Мице Мокрањац, композиторове супруге, писаног после композиторове смрти, у коме она објашњава много тога:

Оно је насловљено са *П. Г. (џошџовани џосџодине)* и гласи:

*Часџи ми је извесџиџи Вас, да се џ. Јован Фрајџи, издавач музикалија у Беџраду, џримџо да изда све Рукуветџи као и осџиала свеџовна дела моџа мужа џок. Сџевана Сџи. Мокрањца.*

*Свих џеџнајесџи Рукуветџи изаџи ће у џџоку од џодине дана. До сада су изаџиле из џиџаџиџе I и II Рукуветџи. Издање је џриџремљено евроџски, укусно, на доброј харџиџи, џџоџном формџи, са клавирским изводом, кориџирано џо ориџиналном рукоџиџи су од сџиручноџ лица, са мейџрономским означеним џемџима. Све ће Рукуветџи биџи џиџаџиџане у џарџиџиџури од четџири сисџема, за сваки џлас џо један сисџем –*

иако, да се ове партијуре моју употреби одмах и као џасови љри љевању у хору. Исјод партијуре налази се клавирски извод, ради лакше читања, као што је мој љок. муж Сђ. Мокрањац и у својој лијурји учинио, и како је за живота желео са Руковешима да уради.

Овако издање са клавирским изводом, зјодно је и за љривајну употребу, што јест: за свакога ко свира клавир.

С обзиром на квалитет издања цене ће Руковешима бити веома љојуларне.

С љога Вас молим, да се љри набављању Руковеша извођи снабдеђи искључиво овим издањем љ. Фрајшовим, јер ће оно бити једино коректно и љо цени јестиније од оних издања самовласних издавача, који не љиђајући никога, љрјују делима мога мужа љок. Сђевана Сђ. Мокрањаца.

За љоруљбине и обавештења молим да се обрађи на љ. Јована Фрајша издавача музикалија, Београд, Александрова ул. Бр. 11 или на мене лично.

Београд 15. новембра 1928.

С љошћовањем

**Мица Сђ. Мокрањаца**

Кнез Михајлов Венац 32.<sup>6</sup>

Из писма се види неколико важних ствари: најпре, да су 1928. године биле већ издате прве две руковети и да се у току следеће године, 1929, планирало издавање свих осталих. Затим, види се да је додаток клавира сам Мокрањац желео да уради доследно у свим руковетима, да је то његова замисао и идеја и треће, да је очигледно своја ауторска права са Јованом Фрајтом средила сама супруга, Мица Мокрањац, као и да је већ почело да ради „црно тржиште“ у погледу неовлашћеног издавања Мокрањчевих руковети. Самим тим, очигледно је да је постојала потреба за нотама његових Руковети, као и да је растао број конзумента, хорских певача и хорских ансамбала који су желели да изводе Мокрањчеву музику.<sup>7</sup>

Прва руковеш из 1883. једина је писана у оригиналу за мушки хор и једина је изведена 1884. од стране хора Корнелије Сђанковић. Хорска партитура је записана у четворогласном мушком хору (први и други тенор, први и други бас) па тако постоји и у издању Јована Фрајта. Њена друга верзија, она која је данас чешће у употреби расписана је, међутим, за мешовити хор. Поређење смо извршили према *Сабраним делима*, књига I<sup>8</sup>.

Поред чињенице да су сва Фрајтова издања Руковети са пропатним клавирским партом, оно што упада у очи јесу истоветна темпа за сваку песму и одсек, али са другачијим метрономским озна-

## Пример бр. 2 – Прва руковеш: „Протужила Пембе Ајша“

кама. На пример, прва песма „Бојо ми, Бојо“ почиње као и цела Руковеш у *Allegro moderato* с тим што су у *Сабраним делима* другачије метрономске ознаке: уместо четвртине 80, сада је четвртина написана 108–112. Следећи *Andante* такође се разликује у обе верзије, с тим што је новија уједно и бржа. Нису све динамичке ознаке прецизно уписане, како ће то бити у каснијем издању, већ само она велика крешенда и декрешенда (песма са солом тенора „Што ти је, Стано мори“) као ни сва ритенута. Сам српски текст је у духу нашег језика и данашњег правописа мензуриран са зарезима, што се у Фрајтово време није користило на тај начин.

Цео слог је затим код Фрајта у песми „Протужила Пембе Ајша“ реализован у два линијска система док је у каснијој верзији расписан тако да сваки глас има засебан систем за своју деоницу (*пример бр. 2*). На исти начин је учињено и у песми „Наслони главу, Стано, на мене“.

У песми „Јадо, лане мој“ изостају акценти и тачке, ознаке за стакато, па тако доследно у свим гласовима, рекло би се да су у питању редакторске интервенције у *Сабраним делима*. У целој тој песми изостају акценти на наглашеним четвртинама (*пример бр. 3*).

Сваки поновљени темпо у Фрајтовом издању носи и метрономску ознаку, док се у *Сабраним делима* приликом понављања истих ознака за темпо, не понављају и метрономске ознаке. Оне се, наиме, подразумевају.

Последњи *Allegro* пред завршетак *Руковеша* има метрономску ознаку четвртина =152. док никаквих метрономских ознака нема у последњем издању.

Др Милоје Милојевић је у приказу овог издања нашао неколико ситнијих грешака. Он најпре честита штампарији *Злашћбор* на јасноћи слога и опширно коментарише издање са клавирским изводом речима:

## Пример бр. 3 – Прва руковеш: „Јадо, лане мој“

Пример бр. 4 – *Петнаестна руковет*: „Марије“

Овако обрађен клавијски извод ипак служи као помоћ мање окрећном хоровађи који ижеже чииа иарииишуру. За клавијстије је без интјереса.<sup>9</sup>

Занимљиво је да се у *Сабраним делима* као извори за издавање руковети нигде не помињу издања Јована Фрајта. За неке руковети, као на пример за *Прву*, редактори и приређивачи *Сабраних дела* нису ни имали Мокрањчев оригинални аутограф: углавном и највише су користили оне ноте које су нашли у *Првом београдском иевачком друшћиву* и од преписивача из доба када је Мокрањац још био жив, као што су то били преписи Стевана Клокића из 1895. године. Прво штампано издање свих петнаест руковети је изашло у едисији *Edition slave* у Бечу 1921/1922. године.

*Друга руковет* је за многе чак и „најлепша“ Мокрањчева руковет ио избору сћава, и ио избору ијесама несумњиво најлеиша од свију Руковети (М. Милојевић). У приказу, сем хвале за цео подухват Јована Фрајта у издавању свих руковети, нема овога пута замерки.

*Петнаестна руковет* са песмама из Македоније уједно је и последња Мокрањчева руковет. Код Фрајта нема године настанка дела, али то је 1909. година. Већ код ознаке темпа у првој песми („Марије“) у два посматрана издања за нијансу је другачија метрономска ознака. Код Фрајта је то четвртина = 80 (*иример бр. 4*), а у *Сабраним делима* је четвртина = 88–96). Свакако, већ сам темпо извођења прве

Пример бр. 5 – *Петнаестна руковет*: „Сејала Динка босиљак“

песме може нас навести на размишљање о карактеру. Прелепа мелодија у мало бржем темпу, односно мало споријем, има и другачије карактеристике. У *Сабраним делима* губи од оријенталне усхићености. Поред клавијског извода који и овде прати хорске деонице, и Фрајтово и издање у *Сабраним делима* као да су, овом приликом, из истог извора. Не знамо да ли је то, можда, сам Мокрањчев аутограф, али могло би се тако претпоставити, јер су и динамика и агогика непромењене.

Такође и текст на оба писма, ћириличном и латиничном, указује на истоветан извор. Сва ритенута и диминуенда су такође истоветна, као и уписана Мокрањчева примедба, једном изнад нотног текста, а други пут у виду фусноте код песме „Сејала Динка босиљак“. Примедба која гласи: *Последњу осмину у сваком такту одужиши*<sup>10</sup> мења такт 2/4 у неки од неправилних тзв. македонских ритмова (*иример бр. 5*).

Детаљнији увид би подразумевао студирање сваког појединачног издања руковети, јер колико год Милоје Милојевић говорио о „оригиналној обради“ у издањима Јована Фрајта, рекло би се да није сасвим тако или бар није исти случај са сваком руковети.

Додатак клавијрске деонице као да подстиче на мисао да је Јован Фрајт имао у виду педагошко издање Мокрањчевих руковети, а истовремено управо то сведочи о не много високом нивоу извођаштва у музичком развоју тога доба.

Али, сама чињеница постојања тако развијене издавачке куће, продајног места музикалија, вођења рачуна о савременим стваралачким токовима у музичкој уметности и широкој распрострањености различитих напора као што је било у времену живљења и делатности Јована Фрајта, служе за наук и дивљење данашњим генерацијама.

<sup>1</sup> Stevan Stojanović Mokranjac, (*The Belgrade Choral Society Foreign Concert tours*, editor Biljana Milanovic, Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Serbian Musicological Society, Belgrade 2014).

<sup>2</sup> *Сабрана дела С. Ст. Мокрањца*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999.

<sup>3</sup> Предраг Миодраг: *Триле у српском црквеном иојању*, Академија Српске православне цркве за уметност и конзервацију, Београд, Сремски Карловци, 2014, 110.

<sup>4</sup> Попис је вероватно рађен поводом Југословенске музичке изложбе одржане у Београду 1926. године, прве такве врсте на овим просторима. На њој су били изложени рукописна

и штампана нотна издања, књиге, часописи и разне друге музикалије.

<sup>5</sup> На то решење Милоје Милојевић је имао примедбе: *Ми смо већ рекли иишући о издању II Руковети (Св.Х.1928) да је насловни лист нећрикладан. Руковети су у ствари дело самога народа. Св. Св. Мокрањац је кроз њих овековечио душу народа. Већ сам насловни лист иреба да указује на иако чистиу народну садржину Руковети. А ништиа није лакше нећо даићи корице стилизоване народним шарам, онако како чине Руси кад издају дела свој музичкој фолклора, обраћеној или не.* Види: Др Милоје Милојевић: „Преглед музичких издања – Музикалије“, у: *Музика*, св. 8/9 август–септембар, 1928, 31.

<sup>6</sup> Писмо је дословно цитирано, без исправки и интервенција било које врсте, потцртане речи су такве у оригиналу, Архивска заоставштина Јована Фрајта.

<sup>7</sup> Руковети заснивача нашеј музичкој национализма, Св. Св. Мокрањаца, с иравом су стеле иоуларност. Али када се зна да већина иевачких друштиава иева Руковети из иреиисаних иарштишура (а ко јамчи да су и иачно иреиисане?) и да су иоједине ишаммане у књиима хорова „Глазбене маицице“ у Љубљани или у Edition Slave – која више не иостоији, иешко досиуине, онда се мора иоздравити намера издавача да изда свих иейнаесћ Руковети. Милоје Милојевић, у: нав. дело, 31.

<sup>8</sup> *Сиван Сивојановић Мокрањац, Световна музика I. Руковети*, приређивач проф. Војислав Илић, *Ноша* Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства Београд, 1992.

<sup>9</sup> Др Милоје Милојевић: *Нав. дело*, 31.

<sup>10</sup> *Св. Св. Мокрањац, 15 Руковети, Песме из Македоније*, Јован Фрајт, Београд, стр. 16.

## Литература

1. *Сабрана дела С. Св. Мокрањаца*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999.

2. *Сиван Сивојановић Мокрањац (1856–1914) – Инострани концертне иурнеје са Београдским иевачким друштивом*, ур. Биљана Милановић, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Музиколошко друштво Србије, 2014.

3. Предраг Миодраг: *Триле у српском црквеном иојању*, Академија српске православне цркве за уметност и конзервацију, Београд, Сремски Карловци, 2014, 110.

4. *Сиван Сивојановић Мокрањац I. Руковети*, приређивач проф. Војислав Илић, *Ноша*, Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1992.

5. Др Милоје Милојевић: „Преглед музичких издања – Музикалије“, у: *Музика*, св. 8/9 август–септембар, 1928, 31.

## Архивски материјал из заоставштине Јована Фрајта

1. Каталог издања *Музикалије Јована Фрајта* за 1924/1925, 1926/1927. и 1938/1939. годину
2. Попис издања Фрајт/Бојковић
3. Нотни примерци из *Edition Jovan Frajt*
4. Нотни примерци из *Edition populaire*
5. Фотографије из периода 1920–1922. године
6. Писмо Мице Мокрањац из 1928. године
7. Плакат/попис *Јуџословенске комџозиције за збор*

### THE BIRTH OF SERBIAN MUSIC CULTURE

Branka Radović\*

#### STEVAN STOJANOVIĆ MOKRANJAC WORKS PUBLISHED BY JOVAN FRAJT

UDK: 78.071.1 Мокрањац Стојановић С.

78.071.1 Фрајт Ј.

Bibliid: 0354–9313, 20(2014) pp. 2–8

Accepted for publication on: December 20/2014

Original scientific paper

**Summary:** On the occasion of Stevan Mokranjac's centenary, I have reflected upon his work and discussed several scores published by Jovan Frajt, the publisher who, in the period between two world wars, released and printed all Mokranjac's Rukoveti (Garlands). Consequently Jovan Frajt deserves credit for promotion of Mokranjac's oeuvre in our country, but also abroad, where Mokranjac's music was already known, thanks to the numerous travels and tours with the First Belgrade Singers' Society which performed a majority of his Rukoveti under his baton. This article was written in honour of the centenary of Mokranjac's death and deals in its central part with the published scores of Mokranjac's Rukoveti. After the introduction in which I discuss some aspects of Mokranjac's life and work, my article focuses on Jovan Frajt's editions. Since the publication of scores was supervised by Mokranjac's widow, Marija Mica Mokranjac, this testifies to the credibility of Jovan Frajt's endeavour. I have offered a detailed editorial insight into the first and the last of the Rukoveti, the First and the Fifteenth. A comparison was based on other available scores, and since the autograph for the first Rukovet has not been preserved, I used a version from the Collected Works as a reference material. Not wishing to deal with evaluation of Mokranjac's output, possible biographical revisions and different historical coordinates, in this article I tackle the topic that has not been discussed so far, with an obligation to proceed in the same direction. Documentary and sheet music material enclosed with this study is published for the first time.

**Key words:** Composer, conductor, First Belgrade Singers' Society, Music School, rukoveti, Jovan Frajt, publishing

\* **Branka Radović** (1949) is a professor at the Faculty of Philology and Arts of the University of Kragujevac. She published books: *Mala istorija muzike* 1992, *Otmenost posrtanja* (on Hristić's opera *Suton*, 2000), *Gorski vijenac i druga muzičko-scenska dela Nikole Hercigonje* 2000, *Njegoš i muzika* 2001, monograph on a composer Ksenija Zečević (Summa Xeniana, 2007), as well as a monograph (2010) on a Serbian pianist, Tomislav Stanić, who lives and works in New York.



Насловна страна Фрајтовог издања Мокрањчеве *Прве руковешти*

Христина Медих\*

# ЈОВАН И ВОЈТЕХ ФРАЈТ У ВЕЛИКОМ РАТУ

УДК: 78(497.11)"1903/1925"

78.071.1:929 Фрајт Ј.

78.071.1:929 Фрајт В.

Bibliid: 0354-9313, 20(2014) pp. 10-26

Прихваћено за штампу: 16. новембра 2014.

Оригинални научни рад

**Сажетак:** Ова монографска студија темељи се на истраживању обимне архивске заоставштине породице Фрајт. Такође су коришћени и искази и сећања чланова породице, посебно они који се односе на учешће Јована и Војтеха Фрајта у Првом светском рату. У уводном делу студије разматра се долазак породице Фрајт у српску престоницу и њено укључење у музички живот града у контексту деловања многобројних чешких музичара. У том смислу, оснивање *Салонске концертне капеле Јована Фрајта* пред сам почетак Великог рата значајно је не само зато што у њој свирају и три члана породице Фрајт, већ и стога што је та врста њихове активности представљала први корак ка оснивању издавачке куће (тада једине такве на Балкану) *Музикалије Јована Фрајта*. Мада је Велики рат прекинуо наступе Салонске капеле, искуства која су из њега понела браћа Фрајт утицала су на њихов даљи уметнички развој. Стога је средишњи део студије посвећен њиховом учешћу у Великом рату. У центру разматрања овог дела текста су концертни наступи Јована Фрајта у време његовог заробљеништва у Плзену и Војтеха Фрајта као солисте и члана Оркестра Музика краљеве гарде у Солуну и многим градовима Француске. Оснивање после рата издавачке куће *Музикалије Јована Фрајта* и покретање едиције *Народна издања* представља значајан датум у музичком животу Београда. У завршном делу студије акценат је стављен на две староградске песме *Креће се лађа француска* и *Тамо далеко*, настале у току Великог рата и објављене непосредно после њега у Фрајтовој едицији. Документарни и нотни материјал приложен уз ову студију објављује се први пут.

**Кључне речи:** Јован Фрајт, Војтех Фрајт, Велики рат, Крф, Солун, староградске песме, *Креће се лађа француска*, *Тамо далеко*, хотел *Москва*, *Народна издања*

\* Христина Медих (1943), музиколог, уредник библиотеке *Arg musica* Издавачке куће *Clio*, [hirmed@eunet.rs](mailto:hirmed@eunet.rs)

Радове је објављивала у часописима *Источник*, *Трећи програм Радио Београда*, као и у зборницима *Аналистичка интервјуација*, *ФМУ* и *Српска музичка сцена*, Музиколошки институт САНУ.

## Долазак у српску престоницу

Период од 1844. године када је у Београду одржан концерт дипломаца Прашког конзерваторијума до појаве тзв. Прашке групе у четвртој деценији 20. века, тј. групе српских композитора – студената и дипломаца Прашког конзерваторијума, обележен је деловањем бројних чешких музичара на простору (данашње) Србије. Већином школовани на Оргуљској школи у Прагу или на Прашком конзерваторијуму, они су представљали онај неопходан професионални кадар од којег се очекивало да музички живот у Србији подигне на виши уметнички ниво. Њихова делатност на овим просторима од краја 19. века до почетка Првог светског рата зашла је у готово све поре музичког живота и одговорила на већину потреба у срединама у којима се одвијала.<sup>1</sup> Чешки музичари били су капелници, хоровађе, диригенти, наставници, инструменталисти, композитори, музички критичари и писци, организатори музичког живота, оснивачи институција (школа, камерних састава, хорова, часописа). Чеси су ипак свој највећи допринос дали у „провинцији“, у већим или мањим местима Војводине и Србије. Својим ангажовањем и деловањем изградили су једну широку матрицу музичког живота, која, гледано у глобалу (тј. у односу на цео тај географски и културни простор као јединствену целину), још није била резултат једне систематски и промишљено обликоване културне политике, али је несумњиво развила свест о потреби за професионализмом, за изградњом музичких институција као неопходних носилаца сваког и свеукупног музичког живота и развоја.

Чешка породица Фрајт долази у Београд у години (1903) коју су у политичком смислу обележили мајски преврат и династичка промена власти у Краљевини Србији, а у културном (музичком) смислу извођење прве српске опере. Већина хроничара и историчара период од половине 1903. до 1914. године (који пада у време владавине Петра Првог Карађорђевића) сматра мирнијим у историји града (Београда) када је због одређеног економског просперитета<sup>2</sup> држава могла више и ефикасније да брине о просвети и култури<sup>3</sup>.

Београд већ тада поприма особине по којима ће бити и остати препознатљив и до данас. Извесна црта космополитизма, отвореност и домаћински однос према странцима (чак и онима из непријатељских земаља), затим снажна жеља за информацијама и успостављањем чвршћих веза са европским струјањима на пољу уметности, науке, начин живљења, али и појачана брига за очувањем сопствене традиције, уметности, културе и историје, сада изражена и кроз озбиљна научна истраживања,<sup>4</sup> учинили су Београд центром Јужних Словена<sup>5</sup>.

Тај нови дух Београда на почетку 20. века рефлектује се и на његов музички живот. Очигледна су настојања да се

музичке манифестације програмски и садржајно јасније артикулишу по узору на оне из европских музичких центара. С једне стране, видљива је тежња да се (у том смислу) освоје велике форме – симфонија, ораторијум, опера, и то не само као тековине западноевропске музичке културе, већ и као облик српске уметничке музике. С друге стране, музички живот Београда све више боје наступи камерних састава и ансамбала (за које су најзаслужнији наставници Српске музичке школе), а који у концертни репертоар уносе нову музичку литературу, обогаћујући тиме и саму концепцију програмских садржаја.<sup>6</sup>

Фрајтови су, дакле, и као Чеси и као свестрани музичари<sup>7</sup>, видели у београдској музичкој средини више шанси да у њој делују и тиме обезбеде боље услове за живот своје многобројне породице.<sup>8</sup>

Први у Београд стиже (1903) Јован Фрајт (види слику бр. 1) и одмах ступа у контакт са Станиславом Биничким који га након аудиције прима у оркестар Народног позоришта<sup>9</sup>, као и његовог оца Вацлава нешто касније. Након три године у овом оркестру свираће и Јованов млађи брат Војтех. Уз оркестарско музицирање Јован Фрајт је имао прилику да се исказа и у камерном саставу. Наиме, 12. септембра 1903. наступио је заједно са члановима позоришног оркестра у квартету чији су сви чланови пореклом били Чеси: Јован Ружичка (у то време концертмајстор оркестра) и Јован Фрајт виолине, Штола виола и Малек Млађи виолончело. Они су извели *Гудачки квартет у Ес дуру ой*. 12 Феликса Менделсона.<sup>10</sup> То је уједно било и једино Фрајтово музицирање у таквом саставу. Касније, током Великог рата, одржао је један концерт у Крушевцу заједно са братом Војтехом, а други у Плзену са чешком пијанисткињом Конрадовом.

Тих година најмлађи Фрајтови уписују Српску музичку школу – Магдалена (1904/1905) одсек клавир код Данице Крстић, а Војтех виолину<sup>11</sup>. Сам Јован узима часове из композиције и музичке теорије код композитора Петра Крстића. Ускоро следе и јавни наступи. Петнаестогодишња Магдалена 13. августа 1907. године (на концерту у сали *Коларац* у организацији одбора београдских госпођица) наступа као клавирски сарадник познатом тенору Урошу Јуришићу (на каснијим концертима прати га Милоје Милојевић), који поред арија и песама Вердија, Маринковића, Флотова, Мокрањца и Мајербера изводи и композицију Јована Фрајта „Свака моја песма“.<sup>12</sup> У току 1909. године следе два заједничка наступа Војтеха и Магдалене. На концерту ученика Српске музичке школе 20. марта Војтех Фрајт уз ученички оркестар, допуњен члановима Музике краљеве гарде под управом Вићеслава Рендле, изводи Бетовенов *Концерт у Де дуру за виолину и оркестар*, а Магдалена свира *Тарантелу* за клавир А. Рубинштајна. У Народном позоришту 30. априла Војтех Фрајт поново изводи Бетовенов *Концерт у Де дуру*, али сада уз клавирску пратњу сестре Магдалене, а на испитном концерту Српске музичке школе 19. јуна исте године свира Паганинијев *Концерт у Де дуру*. Након тога, током 1911. накратко учи у Загребу код познатог чешког виолинисте и педагога Вацлава Хумла<sup>13</sup>, да би исте године био примљен на Бечки конзерваторијум у класу такође чувеног чешког виолинисте, у то време већ познатог и београдској публици, Франтишека Ондричека.<sup>14</sup> У Бечу Војтех Фрајт остаје до краја 1914. године (тј. до краја студија и стицања дипломе).



Слика бр. 1– Јован Фрајт 1903. године

## Салонска концертна капела

Када је 1907. на Теразијама довршен, а наредне године уз присуство краља Петра Првог свечано отворен хотел *Москва*, луксузно, најрепрезентативније, али и највише здање у тадашњем Београду, он је убрзо постао прави центар друштвеног, културног, па и политичког живота града.

Ентеријер његове кафанске сале са широким и масивним стубовима, високом украшеном таваницом, великим огледалима са позлаћеним оквирима (што је тада било у моди), ограђеним простором за музику (тј. за мали салонски ансамбл) који се налазио испод балкона, али и сама позиција хотела у најужем центру града, све је то упућивало да је Београд добио „институцију“ налик оној какав је био кафе *Централ* у Бечу у којем су се окупљали Верфл, Алтенберг, Кафка, Ведекин. И кафана хотела *Москва* убрзо је постала састајалиште београдске интелектуалне елите. И не само београдске.<sup>15</sup> Епитет престоничке кафане није јој обезбедила само позиција у центру, већ и близина важних културних установа (Народно позориште, Касина, Коларац), као и трговачких радњи и представништава који су се већином налазили на самом почетку Кнез Михајлове улице. Кафана хотела *Москва* убрзо је постала важно место за артикулисање грађанске јавне сфере. Њени стални посетиоци били су претежно образовани

људи најразличитијих профила (Иво Војновић, Станоје Станојевић, Тоша Манојловић, Михало Петровић Алас, Петар Палавичини, Гвидо Тартаља, Станислав Винавер, Момчило Настасијевић, Милош Црњански, Тин Ујевић, Јован Бијелић, Пјер Крижанић и др.)<sup>16</sup>, а заједничка им је била жеља да баш на том месту и у таквом амбијенту размене мишљења о кључним питањима свог времена<sup>17</sup>.

Особеној атмосфери доприносила је и музика, коју су испрва изводили чланови позоришног оркестра. Оснивањем 1909. године *Салонске концертне капеле Јована Фрајта* хотел је добио свој стални ансамбл. Поред Јована, као првог виолинисте и диригента, чланови капеле били су: Војтех Фрајт, друга виолина, Магдалена Фрајт, клавир, Стеван Маркер, виолончело, Франц Мерта, контрабас, Карло Мертл, флаута и Милан Бузин, кларинет и обоа<sup>18</sup> (види слику бр. 2). Већ је и сам назив Фрајтовог ансамбла (*салонска, концертна*) упућивао на програмску концепцију његових наступа. Окосницу су чиниле транскрипције комада озбиљне музике, махом из опера<sup>19</sup> и оперета, а поред оригиналних солистичких (концертантних) комада (Вијењавског, Сарасатеа, Свендсена и др.), мноштво фолклорно обојених композиција српских и чешких аутора (*Венац српских ђесама, Влашке ђесме, Руски ђош-џури, Словенске ђере, Виџез Јанош, Росулек*) откривало је тежњу ка националној и жанровској шароликости. Извођачки ниво капеле био је на високом нивоу, јер су њени чланови били врсни инструменталисти, некадашњи чланови позоришног оркестра, а неки и будући виртуози или професори на музичким школама.<sup>20</sup>

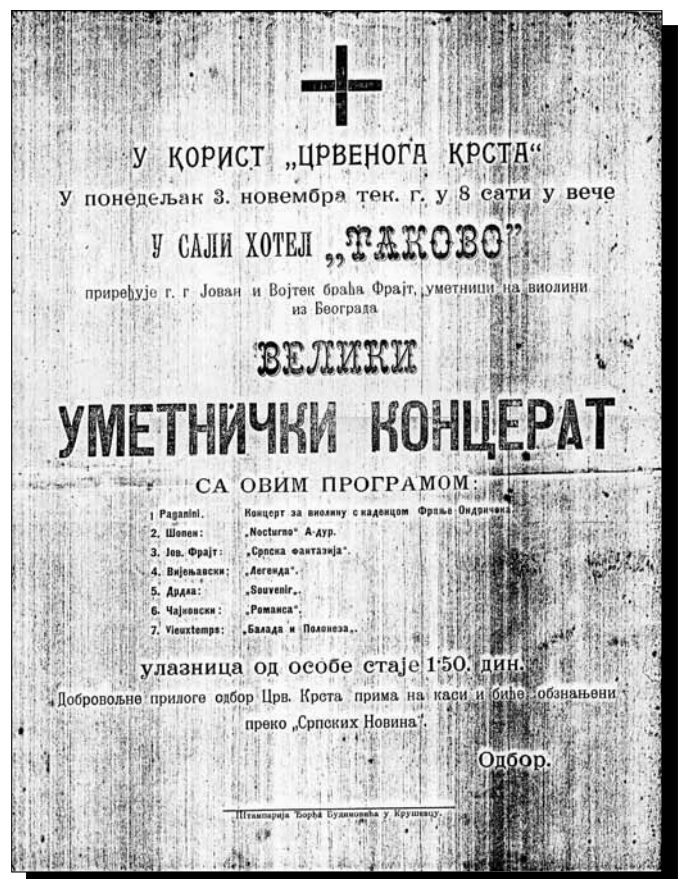
Да су концертни наступи у хотелу *Москва* били схваћени озбиљно, како од стране Јована Фрајта и његовог ансамбла тако и од управе хотела, доказује штампана књижица<sup>21</sup> са пописом (на српском, француском и немачком) и уредном систематизацијом свих композиција које су биле на њиховом репертоару (а било их је 732), што је тада била новина у музичком животу Београда. Новина су биле и бројне рекламе које су у њој објављивали трговци и занатлије чије су фирме биле стациониране управо у околини хотела. У садејству свих тих различитих садржаја (музика, амбијент, атмосфера) хотела *Москва* и клијентеле која их је конзумирала, у њима учествовала и креирала их, осећао се дух једног новог грађанског друштва, а по томе је кафански миље овог хотела управо и био препознатљив.

Салонска концертна капела Јована Фрајта свирала је у хотелу *Москва* до



Слика бр. 2 – *Салонска концертна капела Јована Фрајта* Седе: Стеван Маркер (први слева), Јован Фрајт (други слева), Магдалена Фрајт, (у средини) и Милан Бузин (први здесна). Стоје: Војтех Фрајт (први слева), Франц Мерта (други с лева), Карло Мертл (трећи слева) и непознати мушкарац – перкусиониста (четврти слева).

Првог светског рата. Након његовог завршетка Фрајт и Бузин са члановима капеле (али под другим именом), у којој сада клавирску деоницу изводи Никола Балон<sup>22</sup>, неко време свирају у башти Позоришне кафане.



Слика бр. 3 – Плакат за концерт одржан у Крушевцу 3. новембра 1915.





гледно да је Пехманове Фрајт познавао од раније. Такође, композитор Јиранек<sup>30</sup>, чија је композиција изведена на овом концерту, појављује се након Великог рата у Фрајтовим издањима *Edition populaire* са неколико својих композиција: *Терисихора*, фокстрот EF 648, *Хајдмо у сејаре*, чарлстон EF 652<sup>31</sup>, *Амо жене*, фокстрот (из оперете *Мис Глорија*) EF 657 и *Булкаша Ивана*, бугарска игра EF 777. Из 1917. године (13. септембар) је и Фрајтова песма *Певачева молба (Певачева ђрозба)* са кратким нотним записом.

## Албанска голгота

Војтех Фрајт се након боравка у Крушевцу (односно у касарни у Рибарској бањи) 1915. године придружио српској војсци<sup>32</sup> и са њом пошао на тегобан пут преласка преко албанских врлети и стрмина. У српској војсци било је неколико стотина Чеха добровољаца, али и знатан број музичара других словенских националности. Тако је, на пример, 1916. године на Крфу створен посебан ансамбл *Словено-српска музика*.<sup>33</sup> Поред Станислава Биничког и многих чланова Оркестра Краљеве гарде (који је најпре био стациониран на Крфу, а затим у Солуну) у српској војсци били су и композитори: Милоје Милојевић (који се борио и у оба балканска рата), Коста Манојловић, Миленко Пауновић, Љубо-

мир Бошњаковић, Светомир Настасијевић, Сава Селесковић, Јован (Јан) Урбан и Вацлав Ведрал, пијаниста Младен М. Јовановић, тенор Војислав Турински, диригент Драгутин Покорни, као и виолончелисти Јован Мокрањец и Вићеслав Рендла, затим чешки капелници: Леополд Дворжак, Хинко Маржинец, Вићеслав Нигл, Емил Донт, Јосип Немечек.<sup>34</sup>

У породици Фрајт (нарочито међу децом и унуцима Јованове и Војтехове сестре Магдалене Шкарка) препричаване су и чуване успомене Војтеха Фрајта из тог периода: *Током њовлачења 1915. њодине од Призрена ђрема Скагру српска војска је дошла до Везировој мостја на реци Дрим. Оболеној краља Петјра војници су ђренели ђреко мостја на носилима. За време ђрелажења српских војника на друју сјрану реке из њихове колоне издвојили су се музичари који су усјели да сачувају своје инсјрументје. Они су сјјали исјред мостја и ђвали химну Боже правде све док ја и њоследњи војник није ђрешао.*<sup>35</sup>

Страдања и умирања српских војника током оштре албанске зиме позната су не само из српске историје, већ и из српске књижевности. И многе староградске песме (*Тамо далеко, Креће се лађа француска*), као и разноврсни музички комади (*Марш на Дрину, Ојело* Стевана Христића, *Смрђ јунака* Петра Стојановића, *Псалам 137* Косте Манојловића), па и каснија већа дела (кантате *Албанска њолјоша* и *Видо – остјрво смрђи*, увертире *Цер – 1914, После боја – Колубара, Морава* Љубомира Бошњаковића, *Плава ђробница* Миховила Логара, Светолика Пашћана и Ингеборг Бугариновић) инспирисана су овим тешким данима. Међутим, током преласка преко Албаније изгубљена је целокупна нотна архива као и већина инструмената Оркестра Краљеве гарде<sup>36</sup>. Ипак, по доласку на Крф и у Солун, увек агилни Бинички је уз помоћ савезника успео да обнови изгубљени нотни материјал, набави нове инструменте и формира нови састав оркестра<sup>37</sup> који је свој први кон-

14



Слика бр. 6 – Војтех Фрајт (други здесна) на броду 1916. године (вероватно на путу од Крфа за Солун)



Слика бр. 7 – Чланови Јеврејско-чешког друштва *Ли́ра*: Јован Фрајт и Маркус Блам седе у средини

церт одржао у Народном позоришту у граду Крфу. Затим су наредних година, 1916, 1917. и 1918, следили концерти и у Солуну.<sup>38</sup> *Ниједна већа свечаност нијма ма какав озбиљнији концерт у Солуну није могао да се замисли без суделовања Оркестра Краљеве гарде, забележиће Бранислав Нушић.*<sup>39</sup>

Али највећи тријумф оркестар постиже на гостовањима 1916. године у Француској: на три концерта у Паризу (уз суделовање белгијских и француских војних оркестара), као и на концертима одржаним на позив француске владе<sup>40</sup> у Лиону, Бордоу, Тулузу, Оранжу, Марсеју, Тулону и Ници: (...) *масовни одзив слушалаца (концерти су њојде приређивани на јавним ширтовима, због чега је бивао чак закован саобраћај) и одушевљени пријем на који је оркестар свуда наилазио њојичу из шри корена: из иријашељеској односа француској народа према борбеној српској војсци, из њојуларности изведених њојрама, из занимљивости и дражи које су доносиле дојиле њојознајне комјозиције српских аујора.*<sup>41</sup>

У саставу тог новог Оркестра Краљеве гарде<sup>42</sup>, али и као његов солиста на овим концертима био је и Војтех Фрајт. До тога, међутим, не би дошло да током боравка српске војске на Крфу једна енглеска болничарка није одлучила да још једном детаљно прегледа тела српских рањеника предвиђених за вечни покој у „плавој гробници“. Тако је дошла до Војтеха оболелог од тифуса и установила да је он још увек жив, те наложила његово пребацивање у крфску болницу. За време лечења и опоравка он је ноћу као из неке велике удаљености непрестано чуо звук виолине. Испрва је мислио да је реч о халуцинацијама изазваним болешћу. Међутим, једне ноћи, напола опорављен и напола будан, устао је из кревета и пошао за тим звуком. Он га је довео до собе у којој се налазио дежурни лекар – енглески војник који је свирањем виолине настојао да остане будан. Ни сам не верујући да је то ипак збиља, а не привиђење, Војтех му је из руке узео виолину и, силно жељан музике, почео да свира. Не мање изненађен, енглески лекар се одмах распитивао одакле Војтеху такво умеће свирања. Након размене информација постигнут је договор да Војтех енглеском лекару даје подуку из музике, а овај њему из енглеског језика.<sup>43</sup> Тако је Војтех уједно могао да се припрема за будуће концерте у грчким и француским градовима. Концерти

одржани у Народном позоришту у Крфу, затим у Солуну, а касније и у градовима Француске (на којима је изводио *Шпанску ијру* и *Цијанске мелодије* Пабла де Сарасатеа, као и *Концерти за виолину и оркестар* Хенрика Вијењавског) означили су почетак Војтехове међународне каријере. Биле су му тада 23 године, имао је завршене студије виолине на Бечком конзерваторијуму и чин наредника српске краљевске војске (види слику бр. 6).

## Музикалије Јована Фрајта

Београд је био престоница Краљевине Србије када су се Фрајтови 1903. године у њега доселили. Био је то град у којем је све врвело од жеље да се побољша стандард живота, да се освоје грађанске слободе и досегне културни ниво Европе. Након завршетка Првог светског рата Фрајтови се из избеглиштва<sup>44</sup> враћају у Београд који је сада престоница много веће, вишенационалне државе – Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, у град опљачкан, разрушен, одсечен од света и са преполовљеним бројем становника чији ће животи ускоро бити угрожени не само несташицом хране (присутном и током рата) и стамбеног простора, већ и епидемијом шпанске грознице.

У таквим условима требало је, када је реч о музичком животу, обновити концертну и позоришну делатност, рад музичких школа и других музичких институција. Многе од зграда у којима се одвијао музички живот биле су током рата оштећене или срушене, а музичке архиве, инструментаријуми и нотни материјал изгубљени, запаљени, заплени. У одузетој имовини самих грађана нашли су се и клавири, пијанина и други музички инструменти.

Осим појединачних наступа домаћих музичара, први ансамбл који је одмах могао да закорачи у музички живот Београда био је Оркестар Краљеве гарде са својим диригентом Станиславом Биничким<sup>45</sup>, јер је већ и током рата приређивао концерте. На концерту овог ансамбла, одржаном 30. јула 1919. године у Касини, наступио је као солиста и Војтех Фрајт изводећи *Концерти у Де гуру* Николе Паганинија, *Концерти у де молу* Хенрика Вијењавског, те *Шпанску ијру* и *Цијанске мелодије* Пабла де Сарасатеа; дакле, представио се програмом који је изводио и на наступима у Грчкој и Француској. Но, ово је био његов опроштајни концерт пре одласка на студије у Праг.

Те године и Јован Фрајт се враћа (*види слику на стр. 43*) из заробљеништва. По доласку у Београд најпре активира своју извођачку и композиторску делатност. Са кларинетистом Миланом Бузином оснива нову салонску капелу која наступа у Позоришној кафани. Већ следеће године (1920) оснива још један ансамбл, овога пута у сарадњи са трговцем и музичким аматером Маркусом Бламом. Тај ансамбл деловао је у оквиру Јеврејско-чешког друштва *Лира*<sup>46</sup> и према написима Михајла Блама међу првима је изводио модерне игре и цез музику (*види слику бр. 7*). У то време компонује *Српску фанџазију за виолину и клавир – Успомене из Београда* ЕФ 120, циклус соло песама *Кроз животи*<sup>47</sup> и парафразу за виолину, глас и клавир *Вију ветри* ЕФ 126, посвећену брату Војтеху.<sup>48</sup>

Иако се музички живот у Београду после Великог рата нашао на стартној позицији, готово као у првим годинама 20. века, ипак су његово обнављање, а убрзо и његов развој, текли много брже<sup>49</sup> и интензивније, а што је најзначајније, разгранали се у неколико одвојених токова, што је створило услове да се озбиљно покрену и неке нове делатности, као што је на пример издавачка делатност.

С обзиром на промењену престоничку позицију Београда, у њему сада гостују бројни солисти и ансамбли из осталих делова нове државе, а музичке манифестације, као и целокупан музички живот, све више попримају југословенски карактер. Године 1924. оснива се Јужнословенски певачки савез са седиштем у Београду, који покреће и издавачку едицију посвећену хорској музици савремених југословенских композитора. Две године касније приређена је и југословенска музичка изложба, прва такве врсте на овим просторима. На њој су изложени рукописи, штампане композиције, књиге, часописи и разни документарни материјали, пружајући по први пут могућност сагледавања целокупне музичке продукције на овом простору. За овај догађај Јован Фрајт је као издавач, чија фирма делује већ шест година, био потпуно спреман.<sup>50</sup> То показују и до тада објављени каталози његових издања (1924/1925 и 1926)<sup>51</sup>. На први поглед, очигледан је утицај Фрајтовог каталога-књижице за наступе у хотелу *Москва*, али се већ назире и основе концепције његовог будућег издаваштва. Значајну улогу у стварању тог концепта имала је и чињеница да у Београду, поред бројних певачких друштава (што је пракса наслеђена још из 19. века), сада озбиљно раде и две музичке школе – *Српска музичка школа* и *Музичка школа Штанковић* (са специфич-

ним потребама у погледу најразноврснијих музикалија за наставни кадар, као и за полазнике), затим бројне школе за модерне игре, а појављују се и биоскопи, тј. неми филмови са неопходном пратећом музиком. Међутим, одлучујући утицај имало је постојање и деловање многих камерних састава у том тренутку, као и пракса кућног музицирања<sup>52</sup> које је између два рата у Београду било веома интензивно (заправо никада више неће бити присутно у том обиму и интензитету као између два рата)<sup>53</sup>. Зато се Фрајт као издавач определио за хорску и камерну музику. Нотни материјал за ту врсту музичке литературе обезбеђивао је из два извора. Са познатим европским издавачима (Петерс, Универзал, Врјаткопф унд Хертел, Рикорди, Филхармонија, Ојленбург) склопио је уговоре за набавку и продају дела иностраних аутора, претежно оних из епохе класицизма и романтизма.<sup>54</sup> Други извор биле су композиције српских и чешких (углавном оних који живе у Србији), односно словенских аутора, те записи и обраде популарних /народних песама и кола (српских, чешких, руских, словеначких, македонских, босанских и др.) које објављује у едицији *Народна издања (Edition populaire)*<sup>55</sup>.

У првих шест година рада ова едиција (према каталозима за тај период) има 374 композиције.

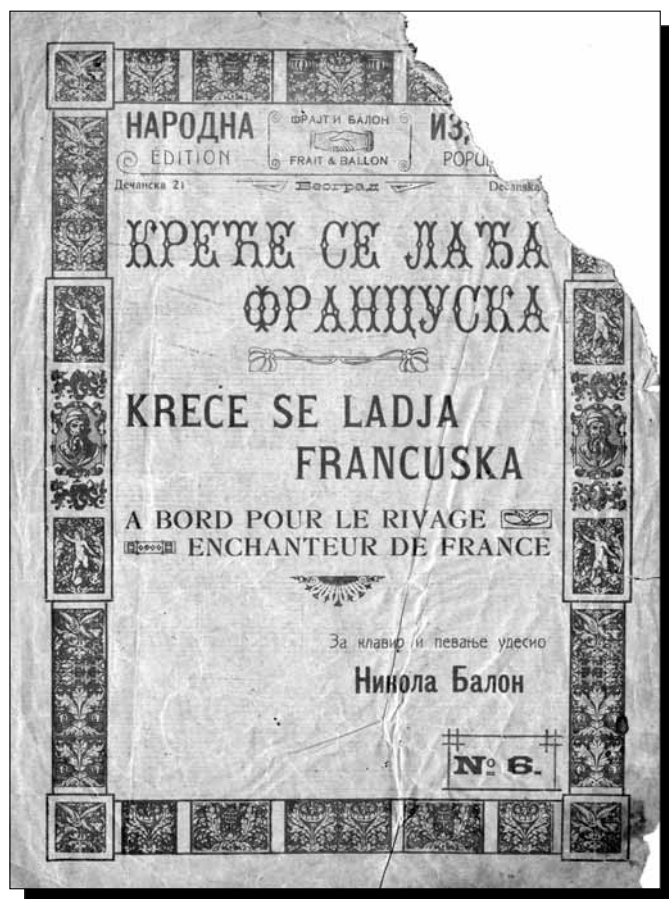
Као и у програмској књижици за хотел *Москва*, и овде је уочљива Фрајтова тенденција да тематским везивањем композиција у мање или веће албуме осмисли своја издања: *Албум њет српских њесама народних* ЕФ 60, *Босанске њесме* ЕФ 141, *Бекријске њесме* ЕФ 163, *Албум југословенских народних њара за клавир дворучно* ЕФ 2 (101 коло), *Албум југословенских народних њара за виолину соло или мандолину* ЕФ 149 (I свеска – 40 кола), ЕФ 223 (II свеска – 45 кола). Поред својих обрада Фрајт је објављивао и албуме других композитора/аранжера: Ивана Доминиса *Десет македонских народних њесама за глас и клавир* ЕФ 5, Вацлава Ведрала *Српске народне њесме* ЕФ 548, Стевана Малека *Албум југословенских њесама за њитару* ЕФ 31. *Edition populaire* представља за ондашње услове импозантан корпус нотних издања и у то време јединствен подухват на балканским просторима. Међутим, назив едиције, заправо двоструки назив *Народна издања* односно *Edition populaire*, није прецизан у односу на сам садржај. Назив *Народна издања* сугерише стваралаштво проистекло из народне традиције и у њега се свакако не уклапају соло песме и клавирски комади Шуберта, Чајковског, Логара или Тајчевића, оперске арије Вердија или Пучинија, цез композиције Гершвина или Берлина. Иако би други назив, који се у почетку појављује паралелно са првим, можда био примеренији, он полако ишчезава са насловних страна издања.

Шта нам откривају Фрајтова прва издања – 374 појединачне композиције објављене у првих шест година рада његове издавачке куће, те једанаест албума са 463 композиције (народних песама или кола) које је систематски објављивао сваке године до краја свог рада и живота?<sup>56</sup> У оквиру 374 појединачна издања, око 140 су аранжмани народних песама или кола, 12 су музички комади из филмова, а 100 представљају модерне игре (фокстрот, ван степ, танго, бостонски валцер, шими, блуз), док преостала издања припадају домену тзв. озбиљне музике. Он садржи комплетан опус Мокрањчевих хорских композиција, комплетну камерну музику Миховила Логара, појединачне композиције Петра Крстића, Станислава Биничког, Стевана Христића, Петра Стајића, Љубомира Бошњакковића

итд. Дакле, преовлађују издања која се односе на српску музичку културу. Ако напоменемо да се међу првим Фрајтовим издањима налазе и аранжмани староградских песама *Креће се лађа француска* EF 6 и *Тамо далеко* EF 47, затим приличан број српских кола (Шумадинско, Сремско, Врањанско, Гружанка, Пироћанка, Мачванка, Ваљевка, Шапчанка, Банатско), као и композиције посвећене династији Карађорђевић, српској војсци и слично<sup>57</sup>, очигледно је да је појачани патриотизам, који је био присутан и наглашен после Великог рата, утицао на садржајну концепцију тадашњег Фрајтовог издаваштва. Но, на тај начин исказана родољубива осећања била су одраз опште климе не само у Београду (Србији), већ и у многим европским земљама. Фрајт ће се ипак у свом будућем раду руководити потребама тржишта, а оно није обухватало само Београд, већ шири балкански простор. Следиће, осим тога, своју јасно зацртану и обликовану визију једног свеобухватног, разноврсног и разгранатог музичког издаваштва.

## Трагом првих издања песама *Креће се лађа француска* и *Тамо далеко*

Значајан део Фрајтове едисије после Првог светског рата чине староградске песме. Додуше, Фрајт их још не препознаје као такве, тј. као староградске песме српских песника, па не наводи име ни песника ни аутора мелодије поред свог имена као аранжера (за глас и клавир).<sup>58</sup> Међу првим



Слика бр. 8 – Насловна страна првог издања (из 1920. године) песме *Креће се лађа француска*

староградским песмама објављеним у Фрајтовој *Edition populaire* (*Народна издања*) налазе се три настале у време Великог рата: *Креће се лађа француска* EF 6, *Тамо далеко* EF 47 и *Зар да умрем кад ми време није* EF 563. Аутор стихова свих трију песама (као и мелодија за наведену прву и трећу песму) јесте Михајло Ј. Заставниковић (1880–1927)<sup>59</sup>, српски песник и учесник оба балканска и Првог светског рата. Како је сам песник навео у свом „досијеу“ објављеном у културно-националном алманаху *Српско Косово* 1926. године: *Био сам резервни њешадијски њошћоручник у XIII њешадијском њуку 2. њозива; учесћивао сам у свима рајтовима (у свима бићкама и борбама) као борац, од Кумановске бићке до њробоја Солунској фронтџа. Одликован сам Албанском сџоменицом*<sup>60</sup>.

Пореклом из Лике, чланови породице Заставниковић генерацијама су били војници у војној служби *аустџоујарској*, а само њрезиме казује да им је њредак носио засћаву у војсци и да је био њо чину засћавник или барјакћџар; њо њему су се и њрозвали Засћавниковићима.<sup>61</sup> У наведеном досијеу Михаило Заставниковић даље каже: *Свршио Учићџељску школу у Алексинцу; сведочансћво о њоложеном учићџељском исћићу од 18. сџџџембра 1901. џодине. Пракћичан учићџељски исћић њоложио сам у Беојраду сџџџембра 1910. џодине... Служим се са: француским и немачким језиком; музикалан (на виолини)*<sup>62</sup>.

Заставниковић је почео да пише песме око 1900. године и објављивао их је у бројним часописима, алманасима, а многе од њих убрзо су постале популарне и певале се широм Краљевине.<sup>63</sup> Ипак, четири књиге својих радова (песме и проза) објављује у сопственом издању. Године 1906. појављује се *Пре и њосле 29. маја*, а затим следе *Песме васкрснућа* (Са Солунског фронта), Београд, 1919, проза *Солунски дани*, Београд, 1921. и *Краљева суза* (Кроз Албанију, 1915), песме, Неготин, 1926.

У својим сећањима Заставниковић често описује догађаје и околности у којима су настајале (стваране) поједине његове песме, а нарочито оне из времена Великог рата. Тако у запису из јануара 1916. стоји: *... њућовали смо њреко мора Јадранској и Средоземној... На броду Zitia de barri било нас је око 3000 душа... Лућџамо и кријемо се од сумарена... Осмоџа дана указа се кршевићџа и зелена обала Корзике*<sup>64</sup>... Но како даље наводи Ђорђе Перић: *Тек њошћио су на остџрву Фривол (Ђавоље остџрво) издржали каранџин 15 дана, враћџили су их бродом на Корзџку ради њојравка. На Корзџку су њрисијели фебруара*

1916. и после неколико месеци опоравka у околини Басџије на Корзици, враћени су у Солун и упућени на солунски фронт. Са борцима враћили се и њесник свирајући и њевајући борцима своју нову њесму „корзиканку“. Стихови те нове песме „корзиканке“ – Креће се лађа француска штампани су у Српском Косову 1925.<sup>65</sup> Међутим, годину дана пре објављивања интегралног текста ове песме, она је већ наведена у каталогу Фрајтових Народних издања за 1924/1925. под бројем ЕФ 6 (била је шесто по реду издање у оквиру ове едиције). Аутор записа Заставниковићеве мелодије и стихова (који су, дакле, већ били „прихваћени“ у народу), као и аранжмана, био је Никола Балон, зет Јована Фрајта.

Њих двојица су 1920. године основали издавачку кућу Музикалије Јован Фрајт. Но већ од следеће године (тј. од 25. јануара) Јован издавачку кућу води самостално (без учешћа Балона). За прва заједничка издања карактеристично је да су исписана руком (испрва и ноте и певани текст, а касније је певани текст куцан машином) и у тој форми су литографисана<sup>66</sup>. Међутим, од 1922. године нотна издања су претежно штампана. Ова чињеница је битна због одређивања датума објављивања појединих издања из тог периода.

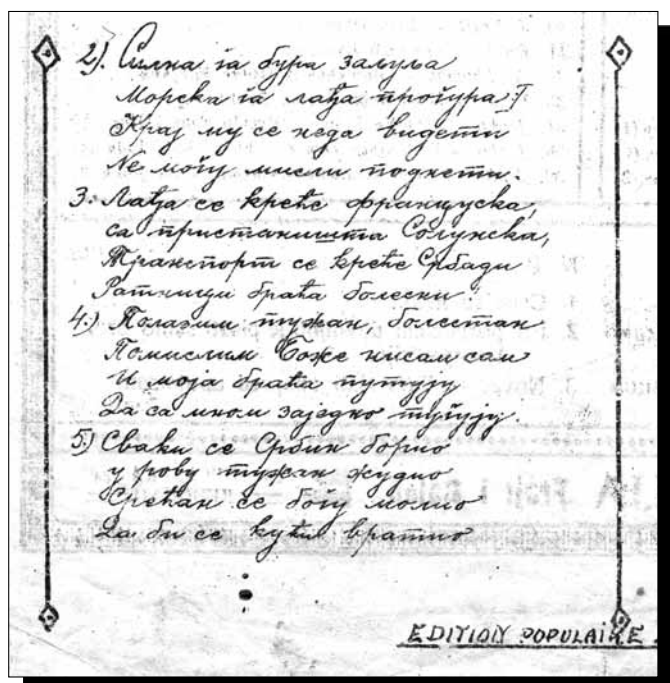
У тој првој години заједничког рада Фрајта и Балона међу њихових четрдесет издања налази се и Креће се лађа француска, као шесто по реду издање уопште (поред ње објављене су још три староградске песме: Мара има, ЕФ 2, Мој дилбере, ЕФ 9 и Ко леи сан, ЕФ 12. Како и на који начин су Заставниковићева мелодија и стихови ове песме дошли до Николе Балона, односно Јована Фрајта? Војтех, Јованов млађи брат, могао их је чути за време опоравка на Крфу, затим у Солуну на концертима одржаним 1916. пре турнеје у Француској, као и касније током 1917/1918, када опет у Солуну наступа као солиста и члан Оркестра Краљеве гарде. Песму је могао да чује и Милан Бузин, учесник рата и члан двеју Фрајтових салонских капела, оне из 1909. и оне из 1920. године. Остаје, међутим, отворено питање да ли су се можда Заставниковић, Бузин и Војтех<sup>67</sup> средили на неком од бродова<sup>68</sup> који су српске војнике и музичаре превозили од Солуна до Корзике (или Француске) и назад, јер извесно је да су и Бузин и Војтех током рата наступали и путовали са Оркестром Краљеве гарде. Извесно је и то да су до 1920. године браћа Фрајт<sup>69</sup>, као и Никола Балон, били упознати са мелодијом и стиховима песме Креће се лађа француска. Никола Балон је, дакле, први записивач (тада већ постојећих) мелодије и стихова ове песме, као и

њен први аранжер (а то доказују, као и у многим другим сличним случајевима, управо Фрајтова издања).

До данас је сачувано пет издања (четири рукописно-литографска и једно штампано) ове песме са истим бројем (6) у Edition populaire: два (рукописно-литографска) Фрајт/



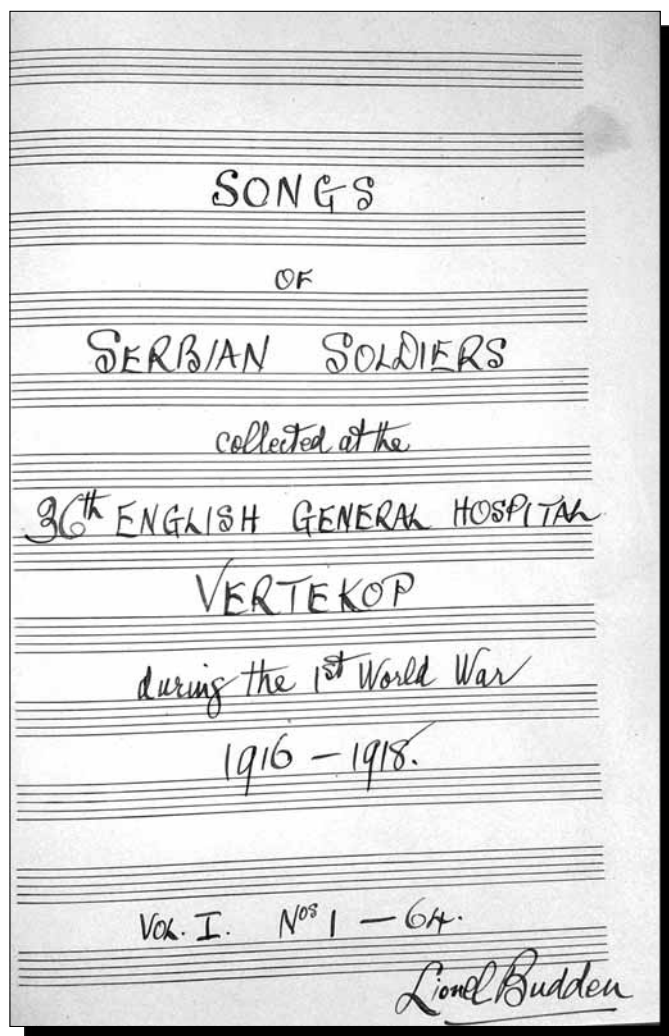
Слика бр. 9 – Креће се лађа француска (прво Фрајт-Балон издање из 1920. године)



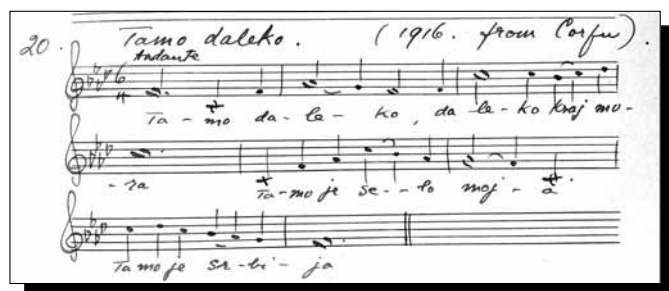
Слика бр. 10 – Креће се лађа француска (прво Фрајт-Балон издање из 1920. године)

Балон из 1920. године (види слику бр. 8, 9 и 10), те три самостална Фрајтова издања Балоновог аранжмана за глас и клавира<sup>70</sup>. Он садржи два клавирска сола (у виду прелудијума и постлудијума са кодом) одсликавајући Балоново настојање да свом аранжману „удахне“ карактер жанр-комада у којем је оригинална мелодија остала непромењена.

Три Фрајтова самостална издања *Креће се лађа француска* могла су најраније да буду објављена 1921, а најкасније 1924. године. Ова староградска песма појављује се још у неким каснијим Фрајтовим издањима, нпр. у *Албуму југословенских народних њесама за клавира* ЕФ 27. Сви поменути примерци *Креће се лађа француска* који се, дакле, објављују у периоду од 1920. до 1924. године, значајни су јер се на



Слика бр. 11 – Насловна страна збирке Лајонела Бадена



Слика бр. 12 – Први нотни запис (из 1916. године) песме *Тамо далеко* из Баденове збирке

основу њих може пратити настанак стиховних варијанти ове Заставниковићеве песме од момента када је она „прихваћена“ у народу. Посебно је занимљиво њено објављивање у првом *Албуму југословенских њесама за соло виолину са њекстиом* ЕФ 130. Већ смо истакли да је Заставниковић ту, као и друге своје песме настале током рата, певао солунским борцима пратећи себе на виолини.<sup>71</sup> Но изгледа да је ту идеју – певана мелодија у комбинацији са виолином – усвојио и Јован Фрајт, и сам врсни виолиниста, те је издао чак пет албума југословенских народних песама и кола за соло виолину са певаним текстом<sup>72</sup>.

Док је песма *Креће се лађа француска* прошла без полемичких тонова и сумњи у Заставниковићеву ауторство (и мелодије и стихова), *Тамо далеко* је шездесетих година прошлог века узбуркала српску књижевну и музичку јавност до те мере да су разрешења потражена и на самом суду. До тада (али ни до данас) оригиналан рукопис мелодије *Тамо далеко* (на којем би било означено име аутора) није пронађен (нити је посредно документован)<sup>73</sup>, док је за стихове већ било потврђено Заставниковићево ауторство. Полемика која се око песме (у то време) развила била је дуготрајна, а гледано из данашње перспективе (и приложених доказа) и неутемељена. Наиме, у том спору који још траје, ауторство мелодије изједначавано је са њеним записивачима (којих је било много) из времена када је она већ почела да се „пева у народу“ (и то са бројним текстовним варијантама и још бројнијим претендентима на њихово ауторство), оно је изједначавано и са каснијим аранжерима (који су помоћу својих обрада покушавали да докажу ауторство и мелодије и стихова)<sup>74</sup>.

Песма је током Великог рата „путovala“ заједно са српском војском прешавши огроман простор од Србије, преко Албаније, до Крфа и Солуна, од Бизерте преко Корзике до Париза. На том путу додавани су јој стихови на исти начин на који су се некада усменом предајом шириле и мењале наше народне песме. Ипак, у тим силним стиховним варијантама сачувана је основна Заставниковићева матрица:

*Тамо далеко, иде њлави Дунав сја,  
Тамо је земља моја, њамо је Србија!  
Тамо далеко, далеко крај мора,  
Тамо је село моје, њамо је љубав моја!  
Хајдемо душо, да живимо срејино ми,  
Јер младости њролази бурно и животи  
несрећни!  
Тамо далеко, на Крфу живим ја,  
Ал, ојети зајно кличем: живела  
Србија!<sup>75</sup>*

Први сачуван запис и мелодије и стихова ове песме потиче од енглеског добровољца у Великом рату Лајонела Бадена који је радио у британској 36. пољској болници у Вертекопу код Солуна. Он је, према певању српских војника смештених у тој болници, забележио многе песме и сакупио их у неколико збирки са називом *Songs of Serbian soldiers collected at the 36th English general hospital, Vertekop during the 1st World War 1916–1918*. У првој збирци се међу 64 песме под бројем 20 налази и песма *Тамо далеко*, са ознаком 1916 from Corfu исписаном изнад нотног система (види слику бр. 11 и 12). Дакле, први запис потиче из 1916. године. Стихови су следећи:

*Тамо далеко, далеко крај мора  
Тамо је село моје, тамо је Србија.*

У овом запису се могу препознати делови Заставниковићеве стиховне матрице. Он је сам у својим текстовима и описима догађаја из Великог рата истицао да је своје песме свирао и певао током 1916. српским војницима смештеним у болници у Солуну.

Међутим, у Фрајтовом издаваштву први траг о *Тамо далеко* налазимо у књиговодственој свесци за *Народна издања* у којој је Јованова сестра Јозефина (задужена у фирми за финансије) водила евиденцију о објављеним нотама. Ова свеска била је подлога за Фрајтове каталоге, па тако и за онај из 1924/1925. године (најранији сачуван) са којима се у погледу нумерације тј. редоследа објављивања издања у потпуности подудара. Ова књиговодствена свеска активирана је у години оснивања (регистравања) Фрајт-Баллонове фирме, тј. 1920. када је објављено 40 издања. Тако је следећих седам (а *Тамо далеко* носи ознаку EF 47) објављено најкасније 1921. године, када Фрајт фирму води самостално. Судаћи према објављеном издању, песму је чуо у једној од варијанти већ „обликованих“ у народу. Ко је био посредник?

На исти начин на који је песма *Креће се лађа француска* дошла до Јована Фрајта и њеног првог записивача и аранжера Николе Балона, могла је да дође и још чувенија песма *Тамо далеко*. Дакле, посредник је и овога пута највероватније био његов млађи брат Војтех.

Сачувана су четири издања (види слику на сџр. 27) Фрајтовог аранжмана ове песме за глас и клавир, сва евидентирана под бројем 47. Од тога је само једно штампано, остала су рукописно-литографска издања (види слику бр. 13 и бр. 14).

Слика бр. 13 – Нотни запис (из 1921. године) Фрајтовог аранжмана песме *Тамо далеко*

2. Без отаџбине, на Корфу живиши ја,  
и отаџбину клитиш бурно: живела Србија!
3. Тамо далеко, где због тебе крај,  
тамо су деца моја, тамо је прави крај!
4. Тамо далеко крај Саве, Дунава,  
тамо је варош моја, тамо је Београд!

Слика бр. 14 – Стихови последње три строфе песме *Тамо далеко* у нотном запису Фрајтовог аранжмана из 1921. године

Међу Фрајтовим издањима ове песме једно је и у аранжману за глас и хармонику<sup>76</sup>. Међутим, све остале Фрајтове обраде, када је реч о стиховима, претходе објављивању Заставниковићеве збирке *Краљева суза* (1926), што значи да су већ представљале њихове „народске“ варијанте. Управо због тих варијанти „основних“ стихова *Тамо далеко* драгоцени су Фрајтови аранжмани. Једна од њих гласи:



Ta - mo je se - lu mo - je ta - mo je lju - bav mo - ja -  
 Tám je ta ves - ní - ška mo - je tám ži - je lás - ka má -

1. 2.

2) Bez ošabčine, na Krfu živim ja  
 I opet kličem burno: živela Srbija!

3) Tamo daleko, gde cveću nema kraj  
 Tamo su deca moja, tamo je pravi raj.

4) Tamo daleko, kraj Save, Dunava  
 Tamo je varoš moja, tamo je Beograd.

Tám v dáli...

1) Hroben bez vlnití  
 na Krku žijí já,  
 přec na vše volám vzdušné  
 ať žije Srbija.

2) Tám v dáli v horách  
 kde květu není kraj,  
 tám žijí děti moje,  
 tám je můj pravý raj.

3) Tím v smotré dáli  
 na Sávi Dunaji,  
 tám je to naša mája  
 můj Bělehrad slavný.

IZ BIBLIOTEKE STEVANA FRAJTA

Слика бр. 15 – Нотни запис песме *Тамо далеко* са текстом на чехословачком у Фрајтовом издању

Moderato.

1) Lidstva se kroče Francuška  
 su prstaništa Solmska  
 Transporť se kroče Srbadi  
 raňeni bratři bolesni.

2) Různý se voják dítě bil,  
 předháv svých slávu proslavil.  
 Stěnil onězal v mollifé  
 bý se zas vrátil k rodné.

3) Sukki se Srbín borio  
 u rovú lužan žudeo  
 sročan se Bogu moľno  
 da bi se kući vraćio.

4) Polozim lužan, boloslán  
 pomislím Bože nisam sám  
 i moja bratři puľuju,  
 da samnom zajedno luľuju.

1) Imo. II do.

2) Imo. II do.

3) Imo. II do.

4) Imo. II do.

1) mo - re du - bo - ho du - bo - ho pla - vo št - ro - ho Sil - no ja ho nig - de mu  
 modré št - ro - hé, št - ro - hé, chludné, hlu - bo há, Mo - ře je níh - de břeh

2) hru - ja vi - de - št ne - mo - gu mišl pod - ne - št, nig - do mu II  
 ne sú vi - de - št moľje v hrú - sáh na - pá - št, níh - de břeh II.

3) Francozsky horáb plje, v dál  
 který dosud v Solmi slál  
 Transporť jě plje Srbinu,  
 raňených Srbů, hrđinů.

4) Puľují v louze, ne vim kam,  
 myslím, přec Bóže neřem sám  
 i moje bratři jdu se imou  
 z louhou v srdci za vlnstí svou.

Слика бр. 16 – Нотни запис песме *Кређе се лађа француска* са текстом на чехословачком у Фрајтовом издању

Тамо далеко, далеко од<sup>77</sup> мора,  
 Тамо је село моје, тамо је љубав моја.  
 Тамо далеко, иде цвећу нема крај,  
 Тамо су деца моја, тамо је прави рај!  
 Без ошабчине, на Крфу живим ја,  
 И оиетј кличем бурно: живела Србија!

Тамо далеко крај Саве, Дунава,  
 Тамо је варош моја, тамо је Београд!

Очигледно да је ову стиховну варијанту песме створио неко коме је Београд био или родни град или место пребивалишта. Но, четири стиха од укупно осам који се наводе у овом аранжману и који су основа у већини „народских“ варијанти, у потпуности су подударни са Заставниковићевим оригиналом. Неки од Фрајтових аранжмана *Тамо далеко* садрже инструментални увод (Анданте модерато), а два и завршни инструментални део. Оба ова инструментална одломка се темеље на мелодији<sup>78</sup> на коју су касније (вероватно још током рата) додати стихови *Пак зар је морала доћ та њужна несрећна ноћ*. Треће и четврто Фрајтово издање *Тамо далеко*, као и у случају песме *Кређе се лађа француска*, доноси и превод стихова на чешки, односно на словачки, што не изненађује будући да је много Чеха било у српској војсци, а многи су били капелници и чланови Оркестра Краљеве гарде (види слике бр. 15 и 16).

Дакле, с обзиром на годину објављивања, а пре свега на стиховне варијанте, Фрајтова издања сведоче да је песма *Тамо далеко* у време првог објављивања (1921. године) већ попримила обележја „народне“ песме. Уосталом, у попису својих оригиналних композиција и аранжмана (или обрада, како их сам означава) која је доставио Удружењу југословенских музичара (УЈМА)<sup>79</sup> Фрајт је *Тамо далеко* пријавио као обраду, а у рубрици текст навео да је: *народни*.

У *Народним издањима* највећи део припада староградским, варошким и народним песмама, које је прикупљао и записивао према певању певача (највероватније београдских кафанских певача)<sup>80</sup>. Тај драгоцен, изузетно богат и разноврстан корпус грађанског/народног стваралаштва значајан је, јер су њиме сачуване од заборавља ране или првобитне верзије градских и народних песама, а у неким случајевима и њихове прве варијанте.<sup>81</sup> У тим издањима налазимо поред српских и бројне македонске, далматинске, словеначке и чешке народне песме, босанске севдалинке, али и руске романсе и кола. При томе је певани текст увек штампан у оригиналу, дакле на словеначком, македонском, руском, чешком, далматинском. Та језичка и мелодијска (мелодијско-ритмичка) разноврсност можда је била резултат Фрајтове тржишне оријентисаности на шири балкански простор. Но, будући да су ова издања била намењена кућном музицирању, тј. образованом грађанском

слоју, пре свега оном београдском, она сведоче и о атмосфери и космополитском духу међуратног Београда.

Захваљујем Велибору Прелићу и Весни Александровић из Народне библиотеке Србије који су ми дали на увид прве записе и издања староградских песама *Тамо далеко и Креће се лађа француска*.

<sup>1</sup> Види Драгутин Гостушки: „Стисак братске руке“ у: *Музички талас* 2–3/1995, 22–23.

<sup>2</sup> *Било је то, како су њоворили савременици, време „јаких људи“, „јаких осећања“, „бунтовно и бучно“. Уједно Србије био је видан у тојово свим областима друштвеној живоји. Слојеви њеној стиановништва њосијали су током њрве деценије XX века „сиособни за највеће њодвије и жршве“. Један савременик је најисао како се ујраво у њом времену српски народ „сјремао за свој највећи скок“ у: Мира Радојевић/Љубодраг Димић, *Србија у Великом рају 1914–1918*, Српска књижевна задруга, Београдски форум за свет равноправних, Београд, 2014, 31.*

<sup>3</sup> Види Милан Б. Јанковић: „Нека моја сећања на српску социјалдемократију и њене људе“ у: *Београд у сећањима 1900–1918*, Српска књижевна задруга, Београд, 1977, 61.

<sup>4</sup> Јован Скерлић у својој *Историји српске иштамије* бележи да је у Београду у мају 1911. иштамијано 89 листова и часописа од којих 15 дневних њолишчких, 15 књижевних, научних и њолишчких часописа, 44 сјручна листа. Цитирано према: Бранислав Миљковић, „Ђаци и студенти до Првог светског рата“ у: *Београд у сећањима 1900–1818*, Српска књижевна задруга, Београд, 1977, 79.

<sup>5</sup> Београд је у то време и центар ослободилачких покрета Јужних Словена. У њему од 1903. до 1912. године с прекидима излази недељник *Словенски Јуј* у којем се пропaгирају идеје савеза Јужних Словена.

<sup>6</sup> У међуратном Београду нарочито импресионира њодужи сиисак изведене камерне музичке литературе широкој историјској расиона. Ансамбли су ницали као њечурке и данас се са дивљењем може констињовати да је некада београдска њублика моила чући мноштво литературе из ове области. У: Драгољуб Катунца, *Клавирска музика Милоја Милојевића*, Слио, Београд, 2004, 371.

<sup>7</sup> Вацлав Фрајт свирао је фагот, старији син Јован виолину, клавир, флиглхорну, а касније и оргуље, млађи син Војтех виолину, а кћерка Магдалена клавир.

<sup>8</sup> Њу су чинили: отац Вацлав Фрајт (Плзен, 1848 – Београд, 1918), мајка Магдалена Фрајт (Плзен, 1951 – Београд, 1904), синови Јован (Плзен, 1882 – Београд, 1938) и Војтех (Плзен, 1894 – Праг, 1971) и кћерке Магдалена (Плзен,

1892 – Београд, 1981), Марија (Плзен, 1880 – Београд, 1969), Антонија (Плзен, 1886 – Београд, 1965), Лудмила (Плзен, 1888 – Београд, 1972) и Јозефина (Плзен, 1884 – Београд, 1977).

<sup>9</sup> Два уговора која је Јован Фрајт склопио са Народним позористем, откривају да је у оркестру ове установе као концертмајстор свирао од 1. марта 1904. до 15. јуна 1909. године (Архивски материјал породице Фрајт). У својим белешкама Лудмила Фрајт истиче да је повремено и дириговао хором Народног позоришта.

<sup>10</sup> Слободан Турлаков: *Летњојис музичкој живоји у Београду 1840–1941*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1994, 52.

<sup>11</sup> Немамо тачних података када је Војтех Фрајт уписао Српску музичку школу, као ни код кога је учио виолину, али се током 1909. године његово име неколико пута појављује на програмима јавних испитних концерата ове установе. Такође, у његовој чешкој биографији стоји да је похађао Српску музичку школу.

<sup>12</sup> Слободан Турлаков: нав. дело, 63.

<sup>13</sup> Овај податак налази се у званичној (чешкој) биографији Војтеха Фрајта. Вацлав Хумл је 1903. године дошао у Загреб када почиње да предаје виолину на школи Хрватског гласбеног завода. Војтех Фрајт је 1911. године вероватно код њега ишао на консултације и усавршавање пред пријемни испит за упис на Бечки конзерваторијум.

<sup>14</sup> Франтишек Ондричек гостовао је у Београду неколико пута: 13. јануара 1890. (место одржавања концерта није познато), 29. новембра и 3. децембра 1891. у Народном позоришту, 20. јануара 1895. такође у Народном позоришту и 26. новембра 1901. године у Грађанској касини. Види у: Слободан Турлаков, нав. дело, 25, 28, 33, 46.

<sup>15</sup> У хотелу су одседали или у њега долазили страни уметници, али и трговци, дипломатско особље, руски кнезови и др.

<sup>16</sup> Ипак, претежно су се ту сакупљали уметници и новинари.

<sup>17</sup> У „Москви“ се увек нешто доиђало, иштајно или јавно, а њолазило се у њоходе и акције њроштив „ѡрулој“ друштва, њејових инстишција и културних манифестација, Владимир Живанчевић, у: *Београд у сећањима 1930–1941*, Српска књижевна задруга, Београд, 1983. 143, види исто, 138–142 и 145–156.

<sup>18</sup> Чланове Фрајтове капеле наводимо према запису његове кћерке Лудмиле.

<sup>19</sup> Занимљиво је да су, поред транскрипција комада из популарних Вердијевих, Пучинијевих, Моцартових и Росинијевих опера, биле и транскрипције нумера из Вагнеровог *Тристана и Изолде*.

<sup>20</sup> Војтех Фрајт ће, на пример, убрзо са великим успехом завршити (1914) Бечки конзерваторијум, затим ће 1921. (види из њој времена Војтехову фотјографију на сјр. 65) стећи мајсторску диплому на Прашком конзерваторијуму, а 1923–1925. предаваће у Музичкој школи *Сјанковић*. Од 1925, када постаје концертмајстор Симфонијског оркестра Прашког радија, живи у Прагу, али и наступа као солиста-виртуоз у бројним европским градовима. Милан Бузин је од 1908. до 1914. године предавао обоу и кларинет у Српској музичкој школи, а Франц Мерта у истој установи контрабас у школској години 1918/1919.

<sup>21</sup> Сачуване су само две – једна се налази у Народној библиотеци Србије, а друга је у поседу породице Фрајт.

<sup>22</sup> Никола Балон, чије податке износимо на основу његовог писма упућеног Лудмили Фрајт, рођен је 1870. године, а пореклом је из Истре. Школовао се у Паризу где је студирао клавир и оргуље. Након студија сели се у Истамбул где се издржавао дајући часове клавира и француског члановима султанове породице. Године 1915. са српским пасошем долази у Београд. Ту упознаје Јованову сестру Марију којом ће се оженити 1920. године.

<sup>23</sup> Осим тога, на тај начин је избегао и могућу мобилизацију у аустроугарску војску.

<sup>24</sup> Магдалена Фрајт удала се 1911. за Чеха Рихарда Шкарку (Свјетла, 1876 – Карлови Вари, 1949), једног од оснивача Чешког дома у Београду, касније и директора Прашке кредитне банке. Неко време је свирао кларинет у Београдском војном оркестру. Током Првог светског рада делује у чешком друштву *Лумир* и организује збрињавање чешких војника присилно регрутованих у аустроугарску војску, рањеника, заробљеника и избеглица. У оквиру тог друштва основао је Чехословачко народно веће, које је обезбедило долазак у Србију двеју хуманитарних мисија са лекарима, санитарским материјалом и техничким особљем.

<sup>25</sup> Након неколико разорних бомбардовања Београда током прве две године рата (у којем су страдале многе зграде значајне за одвијање музичког живота: Народно позориште, хотели *Москва*, *Српски краљ*, *Српска круна*), становништво је масовно напуштало престоницу селећи се у унутрашњост, поготово што су током 1915. почеле интернације грађана у логоре, а након тога уследило је из истог разлога и пописивање угледних јавних личности, интелектуалаца и богатих трговаца и привредника.

<sup>26</sup> Због здравственог стања није био мобилисан.

<sup>27</sup> До када су тачно Емилија Фрајт и син Стеван били у Крушевцу није нам познато. Но, најранија сачувана дописница (од многих) коју је Јован Фрајт из Плезена послао супрузи на београдску адресу (Ивковићева 37) носи датум 4. септембар 1916. Према дописници коју је Војтех Фрајт добио од својих „ученика“ 24. маја 1915. године на војничку адресу у Рибарској бањи, он је у Крушевцу остао до прикључења српској војсци.

<sup>28</sup> Из штампаног програма сазнајемо да су већином изведене композиције за мушки хор и то Леонкавала и бројних чешких аутора Бенгле, Малате, Хилдаха, Вашатија, Сметане, Јиранека.

<sup>29</sup> Могуће је да је породица Пехман била са Фрајтовима у родбинским односима, с обзиром на бројне чланове који су желели да поздраве Јованову супругу, као и на фотографију са потписом виолинисте Пепе Пехмана, која је сачувана међу Фрајтовим породичним документима.

<sup>30</sup> Јосиф Јиранек (1855–1940), пијаниста, педагог и композитор. У његовој класи на Прашком конзерваторијуму Емил Хајек је дипломирао клавир. Јиранек је 1907. године објавио критичко издање Бетовенових клавирских соната.

<sup>31</sup> Види: *Музика београдских кафана, салона и клубова* (Модерне игре из збирки Јована Фрајта, друга свеска), Београд, Слио, 2014, 4–10.

<sup>32</sup> Био је најпре у коњичком пуку, а затим у саставу Музике Вардарске дивизије. Касније је пребачен у састав Оркестра Краљеве гарде. Са њим су у Вардарској дивизији били и капелници: Хинко Маржинец, Јован Урбан, Јиндрих Винш, Леополд Дворжак, Вићеслав Нигл, те наредници (који су такође пребачени у Оркестар Краљеве гарде): Живан Јовановић, Отокар Фоглер (кларинетиста), Антон Неквинда (виолончелиста) и Драгољуб Живановић (контрабасиста), који је као и Војтех завршио Бечки конзерваторијум. Види Гордана Крајачић: *Војна музика и музичари 1831–1945*, Новинско-издавачки центар *Војска*, Београд, 2003, 52, 53, 54, 56.

<sup>33</sup> Гордана Крајачић: нав. дело, 63.

<sup>34</sup> Види исто, 53 и 62.

<sup>35</sup> Ове Војтехове успомене износимо на основу исказа Магдаленине кћерке Миладе Шкарка-Бугарски и унукe Цветане Бугарски-Прокопљевић.

<sup>36</sup> Гордана Крајачић: нав. дело, 50.

<sup>37</sup> Види исто, 51, 52, 53.

<sup>38</sup> Слободан Турлаков у: нав. дело. 81 и 82. наводи следеће концерте: **1. новембар 1917.** Дворана биоскопа *Пала* у Солуну.

Концерт Оркестра Краљеве гарде под управом Станислава Биничког у корист интернираних породица српских уметника. Композиције Даворина Јенка (*Увертира Косово*), Карла Марије Вебера (*Позив на њлес* у оркестрацији Хектора Берлиоза), Хектора Берлиоза (*Марш из Фаустовој њроклејстива*), Камија Сен-Санса (*Фантазија из опере Самсон и Далила*), Леона Синигаље (*Пијемонћске њре бр. 1 и бр. 2*), Феликса Мендлсона (*Сан лејње ноћи*), Пабла де Саратеа (*Шпанска њтра и Цијанске мелодије*), Станислава Биничког (*Мијажовке – срћске севдалинке*) и Едварда Грига (*Пер Гинћ, свита бр. 1*). Солиста наредник **Војтех Фрајт**, виолина; **13. април 1918.** код Беле куле, Солун. Концерт Оркестра Краљеве гарде под управом Станислава Биничког. Композиције Едварда Грига (*С јесени*), Лудвига ван Бетовена (*Соната у цис молу, њй. 27, бр. 2 за клавир*), Жила Маснеа (*Балетска музика из опере Сиг*), Антоњина Дворжака (*Клавирски трио Думка*), Жоржа Бизеа (одломци из опере *Ловци бисера*), Феликса Мендлсона (*Увертира Руј Блаз*). Солоисти: Младен М. Јовановић, клавир, **Војтех Фрајт**, виолина, Вићеслав Рендла, виолончело, Гоноа, тенор, Јетс, баритон; **9. мај 1918.** Дворана Бела кула, Солун. Концерт пијанисте Младена М. Јовановића и Оркестра Краљеве гарде. Суделује Јетс, баритон. **11. мај 1918.** Српска болница *Пресћолонаследника Александра*, Солун. Концерт Оркестра Краљеве гарде. Композиције Петра Чајковског (*Словенски марш*), Стевана Мокрањца (*Руковеш бр. 14*), Вићеслава Рендла (*Мозаик срћских народних њесама*), Хенрика Вијењавског (*Концерћ за виолину и оркесћар*), Фредерика Шопена (*Концерћ за клавир и оркесћар*, други и трећи став), Антоњина Дворжака (*Словенске њре бр. 1 и бр. 2*). Суделују Хор богослова, **Војтех Фрајт**, виолина и Младен М. Јовановић, клавир.

<sup>39</sup> Бранислав Нушић, „О животу и раду Станислава Биничког“ у: *Comœdia*, 4. II 1924. год. II, бр. 5, 10–20.

<sup>40</sup> Станислав Бинички је те године примљен за члана Удружења композитора и издавача Француске.

<sup>41</sup> Стана Ђурић Клајн: „Оркестри у Србији до оснивања филхармоније“, у: *Београдска филхармонија 1923–1973*, Београд, 1977, 27. (прештампано у ауторкиној књизи *Akordi prošlosti*, 1981, Prosveta, Beograd, 128–154).

<sup>42</sup> Гордана Крајачић: нав. дело, 54.

<sup>43</sup> И ове успомене које је после рата Војтех износио својој породици до наших дана дошле су заслугом његове сестричине Миладе Шкарка-Бугарски и њене кћерке Цветане Бугарски-Прокопљевић.

<sup>44</sup> Јован Фрајт се вратио тек 1919. године.

<sup>45</sup> Први концерт у Београду одржали су 7. децембра 1918. године у Касини у корист Црвеног крста. Затим је уследила шестомесечна турнеја по градовима Хрватске, Словеније и Босне и

Херцеговине. На концерту одржаном 5. јануара 1919. у Глазбеном заводу у Загребу наступио је уз Оркестар Краљеве гарде и Војтех Фрајт изводећи *Виолински концерт* Вијењавског.

<sup>46</sup> Фрајт је био диригент овог ансамбла, али исто тако и у обавези да организује концерте и набавља нотни материјал. *Значај овој музичкој друштва је тај да је оно било прво у Србији које се бавило различитим музичким жанровима. Један од чланова овој оркестра, који се поред остале музике бавио и лаком салонском музиком, био је десетогодишњи ученик виолине Рафаел Блам. Он ће 1927. године оформити први џез оркестар у Србији, под именом „Сингуленски Мики Џез“, у: Михајло Блам, *Jazz u Srbiji (1927–1944)*, изд. Aleksandar Mihailović, Београд, 2010, 19.*

<sup>47</sup> На стихове Жарка Лазаревића.

<sup>48</sup> На стихове Драгутина Илића.

<sup>49</sup> Ускоро се оснива Београдска опера (1920), затим Београдска филхармонија (1923), а с радом почиње и Радио Београд (1924), оснива се (1925) камерни ансамбл *Collegium musicum*, који има и нотна издања.

<sup>50</sup> Јован Фрајт 1920. године оснива издавачко предузеће *Музикалије Јована Фрајта*, најпре са зетом Николом Баленом (на заједничком специјалном издању *Souvenir de L'Edition populaire* стоји датум 16. мај 1920), а након годину дана (како стоји у запису Лудмиле Фрајт) – 25. јануара 1921. регистровао је фирму на своје име, чија се радња најпре налазила у Дечанској 21, затим у Улици краља Александра 49, а онда у истој улици на броју 9–11, где је радила све до бомбардовања Београда 1941. У Београду пре Другог светског рата још није постојала специјализована музичка кућа попут Фрајтове.

<sup>51</sup> Поред нотних издања, нотних хартија, уџбеника и књига, како стоји у реклами на полеђини Фрајтовог Каталога за 1926. годину, већ је продавао (и слао поузећем за целу Краљевину С.Х.С) и све гудачке инструменте, клавире, као и делове за њих.

<sup>52</sup> Пре свега, музицирало се у домовима где је више чланова породице знало да свира, нпр. у дому Настасијевића, Винавера, Рибникарових, Александра Леке, Руже Шафарик, Милоја Милојевића, Милана Ракића, али и у многим имућнијим грађанским породицама, будући да су постојале боље могућности за куповину најразличитијих врста инструмената.

<sup>53</sup> Према белешкама Лудмиле Фрајт, Јован је пре оснивања свог издавачког предузећа имао много ученика. Њихови родитељи су често тражили од њега да запише понеку народну песму или коло, које би њихова деца могла да свирају на породичним свечаностима и скуповима. Тако је Фрајт почео да записује народне песме и прави њихове аранжмане. Како је за тим била велика потражња, а морао је те аранжмане да препишује у много примерака, дошао

је на идеју да би било боље да их штампа. Ово је такође био један од разлога за оснивање издавачког предузећа музикалија.

<sup>54</sup> У том случају на издањима се појављује само карактеристичан печат Јована Фрајта

<sup>55</sup> У том случају она се нумеришу са ЕФ (или НО).

<sup>56</sup> Немамо тачан податак о годинама када су се појединачни албуми појављивали, али у последњем Фрајтовом каталогу за 1938/1939. налази се попис свих једанаест албума са укупно 463 композиције (песме или кола).

<sup>57</sup> *Официрско коло* ЕФ 19, *Сувенир из Београда* ЕФ 65 Плетњева посвећен Њ. Височанству краљу Александру, *Српска дворска слиража* ЕФ 121, *Коминско коло* ЕФ 123 и *Марш Њ. Височанства Краља Петра* ЕФ 362 Јосифа Бродила, *Србијанка*, фантазија за клавир ЕФ 122 Јосифа Слободе, *Гарга иде*, музичке слике из Београда ЕФ 201 Михајловића, *Српска фантазија за виолину и клавир* ЕФ 120 Јована Фрајта, *Химне Мале антанте* ЕФ 365, *Марш Ој Србијо*, ЕФ 327 К. Петровића, *Млага Србадија*, соколски марш ЕФ 574 Божидара Јоксимовића, као и бројни албуми српских и чешких композитора инспирисаних српским фолклором.

<sup>58</sup> Карактеристично је да „преузету“ мелодију увек доноси у изворном облику, додајући јој једноставну хармонску пратњу. Певани текст је, међутим, негде подударан са оригиналом, а негде представља његову варијанту.

<sup>59</sup> Ауторство Заставниковића потврђено је и у СОКОЈ-у што смо имали у виду разматрајући прва издања наведених песама.

<sup>60</sup> Ђорђе Перић: „Песник-мелод Михаило Заставниковић“, *Даница, српски народни илустровани календар за 2012*, Вукова задужбина, Београд, 2011, 225.

<sup>61</sup> О томе, као и о биографији Михаила Заставниковића види Ђорђе Перић, нав. дело, 223–229.

<sup>62</sup> Ђорђе Перић, нав. дело, 224.

<sup>63</sup> Поводом 25. годишњице Заставниковићевог књижевног рада неки часописи (*Кућа*, *Српско Косово*) у којима је објављивао своје бројне текстове и стихове, обележили су тај јубилеј (1925. године) пригодним чланцима. Аутори прилога у њима нарочито истичу његове песме *Креће се лађа француска* и *Тамо далеко*, које је, наглашавају, *испевао, њевао и свирао војницима у Солуну*, као и да се оне и данас *певају и свирају по целој краљевини*, види: Ђорђе Перић, нав. дело, 229 и 230.

<sup>64</sup> М. Ј. Заставниковић: На првој пучини (Из живота српских избеглица), *Српско Косово*, 18, 1926, 4–6, у: Ђорђе Перић, нав. дело, 235.

<sup>65</sup> Исто, 235.

<sup>66</sup> Главни „цртач нота“ био је, како је у својим сећањима забележила Лудмила Фрајт, Никола Балон, јер је и поред велике потражње за нотним издањима, Јован у тој првој години заједничког издаваштва (које је било у развојној фази) још увек морао (из чисто финансијских разлога) да свира у неколико оркестара.

<sup>67</sup> Милан Бузин био је капелник Музике Дринске дивизије, а Војтех наредник у саставу Музике Вардарске дивизије.

<sup>68</sup> Иако постоје бројни утисци које је Војтех Фрајт пренео фамилији по повратку из Великог рата, о путовањима бродом током тих ратних година (а зна се да је путовао од Крфа до Солуна, те од Солуна до Француске и назад), најречитији траг је слика коју је понео са собом по завршетку рата (*види слику бр. 6*).

<sup>69</sup> Фрајтови се у Београд враћају почетком 1919. године. Војтех 30. јула те године наступа у *Касини*.

<sup>70</sup> Од којих је једно штампано издање са текстом на чехословачком.

<sup>71</sup> *Свирао је на начин како се свирало у источној Србији још из времена Хајдук Вељка – лаушарски, циџански....* Види: Ђорђе Перић, нав. дело. 231.

<sup>72</sup> Но ова комбинација је такође била „згодна“ и практична и за извођење у кафанама.

<sup>73</sup> Кћерка Михаила Заставниковића Зага је новинару *Експрес њолиџике* Јеши Дамјановићу изјавила да јој је отац говорио како је речи песме *Тамо далеко* написао на мелодију Милана Расинског (вероватно је реч о Миладину Расинском, учеснику Великог рата, прим Х. М.), види *Експрес њолиџика* 18. 1. 1966. У заоставштини Јована Фрајта налази се његова (Јованова) фотографија из 1910. године са венчања са Емилијом Олтијан на којој је посвета Расинском (да ли је реч о истом Милану/Миладину Расинском?).

Занимљиво је, међутим, да нико од толиких српских и чешких музичара, пре свега Станислав Бинички и Коста Манојловић који су са српском војском прешли Албанију, боравили на Крфу и у Солуну, није упамтио ниједно од имена која се у послератном периоду помињу као аутори мелодије ове песме.

<sup>74</sup> То је случај и са Ђорђем Маринковићем, такође учесником Великог рата који, према писању Ранка Јаквљевића, након Солунског фронта одлази у Париз. Тамо је 1922. године „наводно“ заштитио ауторска права на текст и мелодију песме *Тамо далеко*, дакле у време када је већ објављен Фрајтов аранжман ове песме. Маринковићево сопствено издање збирке *Српске њесме*, објављено у Паризу 1958. године, заправо је заштита аранжмана као таквог и не потврђује да је он аутор мелодије, а још мање стихова. На ову збирку указао је већ књижевни историчар Ђорђе Перић. Оригинални назив збирке је: *Air serbes*, Edition G. Marinkovich, Paris 1958, *tous droits d'exécution de reproduction et d'arrangements réservés pour tous pays*. Ђорђе Перић указује да је Маринковић на издању руком дописао: *Све су њо моје композиције (речи и музика)*, а то би онда биле: *Тамо далеко*, *Пак зар је морала доћ* и *Черјо моја, черјице*. Међутим, Перић у својим истраживањима (*Даница*, 2011, 239–240) указује да је аутор стихова песме *Черјо моја, черјице* Милорад Поповић-Шапчанин, а мелодије Даворин Јенко. Тако, што се ове збирке тиче Маринковић је могао да буде само аутор аранжмана и само оних стихова песме *Тамо далеко* који се не подударују са Заставниковићевим (и то је једино могао да заштити). Друго је питање зашто је Маринковић на нотама уопште поменуо реч аранжман ако је он аутор и мелодије и стихова *Тамо далеко*, а онда имао потребу да руком дописује да су то све његове композиције и то 36 година након „наводне“ заштите у Паризу, када се песма *Тамо далеко* у Србији већ увелико певала. Дакле, ако су то у целини његове композиције, онда је непотребно уопште помињати реч аранжман, јер једно искључује друго.

Године 1929. Краљевина Југославија донела је закон о ауторским правима за која се бринуло Удружење Југословенских музичких аутора (УЈМА). Тиме је оно било обавезно да брине и о делима наших аутора заштићених у иностранству, уколико се изводе и објављују у Краљевини Југославији. Ово удружење није регистровало Маринковића као аутора мелодије *Тамо далеко*, што би био релевантан доказ и на судском спору који се око ове песме водио шездесетих година прошлог века, а који није решен у корист Маринковића.

<sup>75</sup> Ове стихове Заставниковић је објавио 1926. године у Неготину у својој збирци *Краљева суза*.

<sup>76</sup> Без уводног и завршног клавирског сола овај Фрајтов аранжман, као и многе друге у збирци *Албум југословенских народних њесама*, Нилка Факин прилагодила је за клавирску хармонику од 80 до 120 басова. Овај албум објављен је у едицији *Народна издања* под бројем EF 821.

<sup>77</sup> Једино у Фрајтовом првом рукописном издању песме стоји „од мора“, сва остала доносе стих као и у Заставниковићевом оригиналу, тј. „крај мора“.

<sup>78</sup> Њу је у свом аранжману за хор (1928) песме *Тамо далеко* забележио и Коста Манојловић.

<sup>79</sup> Фрајт је од 23. априла 1921. био члан Удружења музичара СХС које је касније прерасло у УЈМА.

<sup>80</sup> Тек је Јованов син Стеван у Фрајтовим издањима наводио и име певача према чијем певању је песма забележена.

<sup>81</sup> То је очигледно на примеру староградских песама *Креће се лађа француска* и *Тамо далеко*. Захваљујући Фрајтовим издањима, могуће је пратити њихове трансформације од времена настанка па све до данашњих дана.

## Литература

1. *Београд у сећањима 1900–1918*. Српска књижевна задруга, Београд, 1977.

2. *Београд у сећањима 1919–1929*. Српска књижевна задруга, Београд 1980.

3. *Београд у сећањима 1930–1941*. Српска књижевна задруга, Београд 1983.

4. Blam Mihailo: *Jazz u Srbiji (1927–1944)*, изд. Aleksandar Mihailović, Beograd, 2010.

5. Budden Lionel: *With Serbs 1916–1918*, Songs of the Serbian soldiers collected at the 36th English general Hospital Vertekop during the 1st World War, Vo. I, No 1–64, рукопис, Архив Народне библиотеке Србије.

6. Весић Ивана: *Између њоешике и њолиџике: њоље музичке њродукуције у Србији и њејов однос њрема друшћивеној сћварносћии у њериоду између два светска ратја*, необјављен дипломски рад одбраћен (2007) на Факултету музичке уметности у Београду.

7. Vesić Ivana: “Radio Belgrade in the Process of creating Symbolic Boundaries: The Example of the Folk Music Program Between the Two World wars (1929–1940)”, *Музиколоџија бр. 14/2013*, 31–56.

8. Ivana Vesić: „Patterns of Music Taste as Markers of Sociocultural Transformations in Serbia Between the Two World Wars: The Example of Jovan Frajt’s Music Publications“, у: *Music identities on Paper and Screen*, Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Belgrade, 2014, 329–341.

9. Голубовић Видоје: *Механе и кафане сћирој Београда*, Службени лист СРС, Београд, 2007.

10. Дига Жак: *Кулћурни живоћи у Евроџи на њрелазу из 19. у 20. век*, Clio, Београд 2007.

11. Думнић Марија: „Музичирање и музичари у кафанама у Београду од почетка емитовања програма Радио Београда до Другог светског рата“, *Зборник Мајице српске за сценске уметносћии и музичу*, бр. 49/2013, Нови Сад, 77–90.

12. Ђорђевић Драгољуб: *Кафанолоџија*, Службени гласник, Београд, 2012.

13. Крајачић Гордана: *Војна музика и музичари 1831–1945*, Новинско-издавачки центар Војска, књ. 88, Београд, 2003.

14. Марковић Предраг: *Београд и Европа 1918–1941*, Савремена администрација, д. д. Београд, 1992.

15. Медић Христина: *Музика београдских кафана, клубова и салона – староградске њесме из албума Јована Фрајта*, прва свеска, Клио, Београд, 2013.

16. Павловић Стеван: *Србија, историја иза имена*, Клио, Београд, 2004.

17. Перих Ђорђе: „Песник–мелод Михаило Заставниковић – Уча“, *Даница*, српски народни илустровани календар за годину 2012, Вукова задужбина, Београд, 2011, 222–249.

18. Стојановић Дубравка: *Калдрма и асфалт – урбанизација и европеизација Београда 1890–1914*, Удружење за друштвену историју, Београд, 2008.

19. Томашевић Катарина: *На раскрићу Истока и Запада – о дијалогу традиционалне и модерне у српској музици (1918–1941)*, Музиколошки институт, Српска академија наука и уметности, Матица српска – одељење за сценску уметност и музику, Београд, 2009.

20. Трајковић Никола: *Своменар о старој Београду*, Слобода, 1984.

21. Турлаков Слободан: *Лейтмотив музичкој животи у Београду 1840–1941*. Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1994.

22. Ђубриловић Васа: *Историја Београда – двадесети век*, књ. 3, Просвета, Београд, 1974.

## Архивски материјал из заоставштине Јована Фрајта

1. *Салонска концертна кавела Јована Фрајта*, штампана књижица за хотел Москва

2. Каталог издања *Музикалије Јована Фрајта* за 1924/1925. и 1926/1927. годину

3. Писма и дописнице из Плзена и Крушевца 1915–1919. године

4. Уговори са Народним позориштем 1904–1909.

5. Уговори са Чешко-јеврејским друштвом *Лира* 1921.

6. Књиговодствена свеска за *Edition populaire* бр. 1–844

7. Концертни плакати и програми 1915–1917. године

8. Фотографије из периода 1903–1921. године

9. Путне исправе из 1919. године

10. Преписка са издавачима у Бечу, Лајпцигу, Милану 1922–1932.

11. Нотни примерци *Народних издања*

Hristina Medić\*

## JOVAN AND VOJTEH FRAJT IN WORLD WAR I

UDK: 78(497.11)"1903/1925"

78.071.1:929 Фрајт Ј.

78.071.1:929 Фрајт В.

Biblid: 0354–9313, 20(2014) pp. 10–26

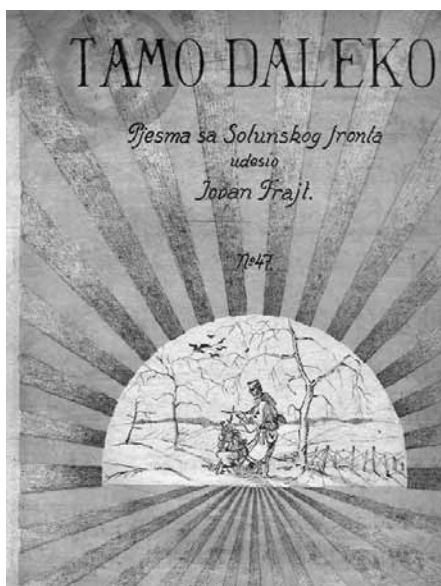
Accepted for publication on: November 16/2014

Original scientific paper

**Summary:** This monographic study is based on a research of extensive archival legacy of the Frajt family. The testimonies and memories of family members, especially those referring Jovan and Vojteh Frajt's participation in the First World War have also been used. The introductory part of the study deals with the arrival of the Frajt family in the Serbian capital and its inclusion into the musical life of the city within the context of performance of many Czech musicians. In this regard, the establishment of the Jovan Frajt's Salon concert chapel before the beginning of the Great War is significant not only because three members of the Frajt family played in it, but also because this type of activity was a first step towards establishing a publishing company (the only one of that kind in the Balkans at that time), Jovan Frajt's Muzikalije. Therefore, a great part of the study deals with performances of the Frajt chapel in the *Hotel Moscow* as the main urban exponent of Serbian capital and the herald of a new spirit of the city. This has been shown by means of an analysis of the printed book of the *Moscow hotel* that contained a list (which was a novelty at that period) of all compositions that were performed by the chapel, as well as a thorough analysis of the atmosphere and the milieu created not only by the Chapel, but also by the hotel visitors - Belgrade's artistic and trading elites. Although the performances of Salon chapel were halted by the Great War, the experiences that the Frajt brothers carried from there had an impact on their further development as artists. Therefore, the central part of the study deals with their participation in the Great War. In the centre of discussion in this part of the text are, on the one hand, Jovan Frajt's concerts during his captivity in Plzen, and on the other, Vojteh Frajt's concerts as a soloist and member of the Royal Guards Orchestra Music in Thessaloniki and in many French cities. Jovan Frajt's foundation of the publishing house Muzikalije after the war in 1920 and the launch of the edition *Narodna izdanja* represent a significant date in the musical life of Belgrade. Numerous folk and old urban songs were published in this edition, but also the modern dance of that time (Foxtrot, Charleston, onestep, shimmy) which also represent the first edition of so-called popular music in our country. The final part of the study emphasises two old urban songs *Kreće se lađa francuska* and *Tamo daleko*, created during the Great War and published immediately afterwards in the Frajt edition. They were used as examples of the importance of these issues in general. In fact, this edition preserved and revealed the first, and in some cases, original versions of the so-called starogradske (old urban) songs and made them available to a wide audience, since the arrangements of these songs were intended for domestic performances. Therefore, the entire Frajt edition reflects the preferences and tastes of the urban Belgrade citizens of that time. Documentary and sheet music material enclosed with this study is published for the first time.

**Key words:** Jovan Frajt, Vojteh Frajt, the Great War, Corfu, Thessaloniki, old songs, *Kreće se lađa francuska*, *Tamo daleko*, the Moscow hotel, National editions

\* Hristina Medić (1943), Musicologist, Editor of the Ars Musica library of Clio Publishing Company. Her works have been published in magazines *Istočnik*, *Treći program Radio Beograda*, as well as in collections *Analitička interpretacija*, Faculty of Music, and *Srpska muzička scena*, Institute of Musicology, SANU.



Насловне стране Фрајтових издања песме *Тамо далеко*

Ана Зечевић\*

## ДРАМАТИЧНО У ДРАМИ И ОПЕРИ (2)

УДК: 782

82.0

Bibliid: 0354-9313, 20(2014) pp. 28-42

Прихваћено за штампу: 10. новембра 2013.

Оригинални научни рад

**Сажетак:** У почетној фази рада размишљања писца се односе на апстрактну идеју (визије, расположења) коју, у следећој фази, он мора да конкретизује одређеним поретком драмских тема, односно утисака који би требало да произађу као резултат њиховог исказивања. Писац конкретизује догађаје и учеснике у њима, прави распоред акције, креирајући тако тзв. акцијски поредак драме. Овим термином обухваћен је распоред основних елемената драмске радње – ликова, као и ситуација, атмосфере и средине (у којима се они налазе – њихова акција. При том су те акције у крајњој инстанци резултат одабира одређених драмских мотива (који је, наравно, сачинио аутор драме) и њиховог деловања на драмски ток посредством свих наведених елемената, пре свега драмских ликова. У повезаности музике са текстом, под акцијским поретком у опери подразумева се корелација акцијског поретка драме и музичке форме на нижим нивоима.

**Кључне речи:** акцијски поредак, лајтмотив, лајттема, драмски ликови, опера, драматургија, драматично, дијалог, монолог, проза/поезија

\* Мр Ана М. Зечевић (1972), професор теоретских предмета, Музичка школа „Јосип Славенски“ у Београду. [anazecovic@gmail.com](mailto:anazecovic@gmail.com)

Магистрирала је на Катедри за теорију музике на Факултету музичке уметности у Београду у класи проф. Милоја Николића са темом *Веза драматуршке улоге и музичког облика хорова у операма Пејтра Коњовића*. Приредила је и објавила између осталог књиге: *Прожимања уметности – његовошике студије и ојледи* (2003), *Миховил Логар: Пашћировски вићез – музичка игра у три чина* (2000), *Поезија и музика. Миленкове њесме као инспирација музичким стваралцима* (1998), *Ал' шћо њевах неће ѡројанући*. Музичка инспирација поезије Бранка Раичевића (1999).

### Акцијски поредак

Акцијски поредак је следећи унутрашњи ниво разраде драме. Из претходног излагања смо видели да у почетној фази рада драмски писац жели да његов драмски комад буде пре свега занимљив, али и у складу са одабраним жанром и књижевним стилем. У почетку се његова размишљања односе на нејасну, апстрактну идеју, на *расположење у које комад доводи читалоца, на основну атмосферу комада: ведро или мрачно, љубко или сћирасно, блао и меко или ошћиро, сћироо и борбено, узвишено или банално, драматично или лирско, ѡјансћивено или јасно – шћо су ућисци који се односе на атмосферу. Дрући се односе на ѡжежину или дубину дела: ѡшешко, мисаоно или ѡвршино, чћикасћо, лејршаво и сћично. Неки ућисци моју имају каракћер цћшежа или боја: исћидано, као мозаик, шарено, складно...*<sup>1</sup>

У следећој фази, писац мора да наведене апстрактне и неодређене идеје (визије, представе, атмосфере, расположења) конкретизује, а то чини одређеним поретком драмских тема, односно утисака који би требало да произађу као резултат њиховог исказивања. Он свесно поставља и разрађује мањи или већи број драматичних места у драми, чиме драму чини занимљивијом. У таквој разради драмског текста писац успоставља жељене степене драматичног у етапама одвијања драмске радње, с тим да у току и на крају драмског комада мора стално да проверава однос идеје и реализације, *није ли се у раду изћубило нешћо од каракћерисћичке дела шћо је шћребало сачувајући, а задржало или као ново ѡјавило нешћо шћо шћреба избећи*.<sup>2</sup> Практично, писац конкретизује догађаје и учеснике у њима, прави распоред акције, креирајући тако тзв. акцијски поредак драме. Овим термином обухваћен је распоред основних елемената драмске радње – ликова, као и ситуација, атмосфере и средине (у којима се они налазе), и њихових акција. При том су те акције у крајњој инстанци резултат одабира одређених *драмских мошћива* (који је, наравно, сачинио аутор драме) и њиховог деловања на драмски ток посредством свих наведених елемената, пре свега *драмских ликова*.

*Драмски лик* саопштава драмску радњу. Драмски писац тежи да сваки драмски лик прикаже занимљиво, посебно главне ликове, тако што ће од њих створити *драмске каракћере*. Сваки драмски карактер има *ословну каракћерисћичку* (тј. најприближнију слику о карактеру тог лика), затим темперамент, улогу у драмском току и мотиве који га воде да делује на одређени начин. Драмски карактери су, заправо, ликови који тумаче драмску радњу, док су *драмски мошћиви* они елементи којима драмски писац оправдава или додатно објашњава поступке појединих ликова или догађаја.

Појам акцијског поретка донекле се преклапа са појмовима *фабуле*, односно *сижеа*. У свим овим разрадама



општи токови „драматичности“ разбијају се и развијају кроз посебне етапе развоја.<sup>3</sup> У том контексту, акцијски поредак би означавао виши степен разрађености идеје, односно теме, од онога који обезбеђују фабула, односно суже. То је, изгледа, онај ниво разраде, односно прецизирања фабуле/сужеа који доводи до основних њихових „носилаца“ – драмских мотива (као последњег нивоа разраде апстрактне идеје – на „апстрактној страни“) и драмских карактера (као последњег нивоа разраде теме – на „конкретној страни“).<sup>4</sup>

С друге стране, може се претпоставити да је основна функција фабуле и сужеа у овде посматраној хијерархији појмова у томе да укаже на везу идеје и теме одређеног драмског дела са стварним животом, са некаквим „једним смисленим животним збивањем“, дакле: да укаже првенствено на њихову рационалну употребну вредност, док акцијски поредак, чини се, нема такву обавезу и, бар теоријски узев, могао би да се замисли и без наведеног ослоња на стварност (авангардна уметност 20. века даје и такве примере). У том контексту, акцијски поредак је таква врста разраде идеје и теме драмског дела која има примарну улогу потенцирања „драматичног“, на апстрактном и конкретном плану, на свим нивоима, до „јединичних“.

Формално посматрано, драмско дело пре него што постане сценско захтева својеврсну адаптацију. О томе драматург Х. Клајн пише: *Драмско дело, како лијтерарно њако и сценско, како њишчев комад њако и њозоришна ѡредсѡва, целина је сасѡављена из делова и, ѡ ѡравиљу, ѡдељена на делове. Ауѡор дели комад на чиновове, кайкад на слике, а и чиновове и слике на ѡјаве. Граница слика и чиновова зависи највише од месѡа, донекле и од времена збивања, ѡранице ѡјава од лица која у њима учесѡвују.*

Клајн наводи лакше схватање целине драме као кључни разлог дељења те целине према неком од наведених начина. Такође, он пише да сваки од делова драме (чин или слика) има своје *ѡриродне ѡранице – јер је и сваки ѡрианизам сасѡављен од више или мање ѡачно одређених сасѡавних делова...*, потцелина или пододсека.<sup>5</sup> Разматрајући исту тему, Станиславски је као критеријум по којем је делио драму навео „промену у збивању“, што Клајн сматра оправданим, *јер је драма у збивању; ѡсѡварљиво, јер се ѡранице радњи из којих се збивање сасѡји моу ѡвѡрдиѡи, бар лакше и сиѡурније неѡ друѡа обележја*.<sup>6</sup>

Имајући у виду целовит садржај драмског дела, односно његов укупан психолошко-енергетски сужејни набој, природно се поставља његова подела на уводни (експозиција) и закључни део (расплет), а између њих је централни део (тј. онај који садржи заплет драмске радње). Ова подела најчешће подразумева сврставање поменутих етапа драмске радње – по чиновима или сликама, а унутар њих се разрађују појединачне драмске ситуације – по сценама или појавама.

На нивоу музике, акцијски поредак је инструмент за својеврсно акционо спровођење музичке фабуле, односно сужеа, који подразумева организацију музичког материјала на нижим формалним нивоима. Крајњи продукти аналитичког разлагања у њему су аналогни, односно имају аналогне улоге као њихови еквиваленти у драми: еквиваленти драмских карактера из драме, односно либрета, у музици („конкретни ниво“) су *ѡеме* (мотиви, фразе, лајтмотиви, уопште – основне формалне структуре), а еквиваленти

драмских мотива („апстрактни ниво“) су *средсѡва њихове музичке ѡтрансформације* (еволутивни развој или архитектонски поступци – понављање, варирање, транспонованье, контрастирање и градирање) или начини супротстављања два или више таквих музичких карактера.

У формалној подели музичког дела као драме такође постоје аналогне поделе музичке целине – на делове, тј. одсеке, пододсеке и сличне форме. Музичко дело такође има идејну суштину која је садржана у њеном жанру и формалној целовитости којом је представљен тај жанр, а састоји се од делова којима се презентују теме обједињене у целини. Музичко дело је, по правилу, такође подељено према садржају на уводни део, потом централни, у којем се разрађују, преплићу или сукобљавају теме, и на закључни, реминисцентни део или део расплета. Без обзира да ли је у питању оперски жанр који најчешће подразумева поделу опере по чиновима, или је у питању сонатни или неки други циклични облик, евидентна је тежња аутора да донекле симетричном, логичном дистрибуцијом контрастирајућег музичког материјала успостави интересантан музичко-драмски ток дела.

Да би се однос акцијског поретка према фабули, односно сужеу, у музици (музичком делу) могао поставити на начин аналоган ономе код драме,<sup>7</sup> фабула и суже музичког дела требало би да буду инструменти доказа везе тог музичког дела са стварношћу, на начин који обезбеђује да њихова „музичка логика“ буде усклађена са оном која постоји у животним процесима слушаца тог дела и која их зато чини уметнички релевантнима (углавном на другом, нерационалном, афективном нивоу).

Када је у питању *ѡпера као синкреѡичко дело*, акцијски поредак узима у обзир одговарајуће релације свих њених чинилаца – музике, текста и сценских елемената – и организује укупан материјал у опери на нижим нивоима. Како је опера умногоме преузела текстуалне принципе драматизације из књижевно-позоришног миљеа, као нпр. поделу на чиновове, сцене и сл., *акцијским ѡретѡком у ѡѡери* успостављају се истовремено одговарајуће поделе и на текстуално-сценском и на музичком плану, како између, тако и унутар чиновова – на слике, призоре, односно нумере у тим чиновима, итд. (што, преведено на план музике, значи аналогно конституисање и уређење одговарајућих музичких целина, базираних на обухваћеним текстовима и усмерених ка одређеним сценским ефектима).

У повезаности музике са текстом либрета (који нас у овом раду примарно интересује), под акцијским поретком у опери подразумевамо корелацију акцијског поретка драме и музичке форме на нижим нивоима.

Музика и текст (па и сценски елементи) налазе се у опери, принципијелно узев, у равноправном односу – при том, са становишта стандардне оперске публике, музика би чак требало да има извештан примат над текстом и сценским елементима. Ипак, у практично свеукупној досадашњој релевантној оперској пракси, поменути примат музике ограничава се на релативно ниже нивое у акцијским порецима опера, а како се иде ка вишим нивоима (све до нивоа опере као целине), расте утицај текста (у сценској реализацији и сценских елемената) тако да он апсолутно доминира у стварању концепције опере као целине. Другим речима, музика намеће (или бар може да наметне) своје („априорне“) форме тексту опере првенствено на нивоу микроформи, при чему у томе каткад иде и до крупнијих форми, ранга нумера или сцена,<sup>8</sup> али своју форму на нивоу опере као целине ипак гради на основу глобалне концепције текста.

Кроз историју постојања опера је доживела многобројне формалне поделе. До 19. века опере су биле састављене од *нумера*, формално и тематски заокружених целина којима су се представљали појединачни ликови. Овакав тип организације драмског сужеа допринео је мање атрактивном, мање интересантном саопштавању драмске радње. С друге стране, омогућио је солистима, пре свега певачима, да прикажу своје вокално-сценске потенцијале. У 20. веку опера је све више прокомпонована, у бити подељена на чинове – по узору на класичну драму, али унутар чинова разбијена на сцене или појаве. Саопштавање драмске радње спроведено је посредством активног дијалога ликова – од појаве до појаве, тј. од сцене до сцене – у зависности од теме обрађене у тој драмској ситуацији, тј. сцени, чиме се тежи реалнијем представљању догађаја него што би се то постигло „извештаченом“ аријом (нумером). Међутим, управо је нумера задржана и у опери 20. века као место „одмора“, музички „интермецо“ између напетих драмских догађаја итд., чиме се показује потреба да се драмска радња „дозира“, али и да се музика не изгуби (јер би се *de facto* само дијалогизирањем фаворизовао речитатив, а музичка „срж“ опере била би потиснута у други план).

Вратимо се зато акцијском поретку драме. У доступној литератури о теорији и

техници драме пронашли смо констатацију да су *главне особине драмске радње – јединство радње, вероватности радње, моћивисаности радње и њена припрема*, и, као изузетно важне, чак дефиниционе карактеристике – *сувројности и пројивречности* радње. У вези са двема последњим наведеним особинама, важно је напоменути да драмски писац, пишући своје дело – драму, води рачуна о томе да у њему успостави различите драматичне ситуације или конфликте. Нема драме без конфликта. До главног конфликта у комаду обично доводи низ мањих конфликта, препрека и криза. Стога драмски писац тежи логичном и занимљивом следу одвијања догађаја у драми, тј. оном који ће одржавати пажњу читаоца-гледаоца.

Историја драме такође приказује најразноврснија решења у самој концепцији драме. У смислу акцијског поретка саопштавања драмске радње, односно драмске фабуле, неки од теоретичара драме, као што је нпр. Вилијам Арчер, тврде да не постоје прописи за писање драме. Једино важеће правило јесте да је потребно изабрати праву тему и начин излагања: *Умешности позоришној причања фабуле стоји нужно у односу према публици којој се фабула прича. Мора се замислити једна публика извесној положаја и карактеристика пре но што се може рационално дискутоваати о најбољим методама да се позове на њену интелигенцију и на њене симпатије.*<sup>9</sup>

У овом цитату евидентно је да је за Арчера „причање фабуле“ оно што је у нашем претходном излагању „сиже“.

На основу свега претходног може се закључити да је, с једне стране, немогуће створити успелу драму без идеје, односно драмске фабуле дела, која је ту најчешће у складу са постојећим историјско-социјалним и културним приликама. У реализацији, односно приказивању драме потребно је водити рачуна о томе да се публика прво интересује за понуђену драмску тему, а затим да се целокупна драмска радња презентује на одговарајући начин.

Кроз историју се ипак задржао одређени стандардни, уобичајени редослед у приказивању и спровођењу драмске радње, а то је, најједноставније речено: *експозиција* (почетак) – *развојни део* (средина) – *расплет* (крај). Овакав концепт драме најчешће подразумева некакву еквивалентну структурно-формалну троделност (која се у значајном броју случајева „материјализује“ и у подели драме у три чина). Тај најчешће заступљени формални тип драме: експозиција – развојни део – расплет, јединствен је све до модерног доба, када поједини писци почињу да експериментишу са формом драме, експериментишући заправо са акцијским поретком драмске радње (нпр. на њеном почетку обелодањују драмски расплет да би се потом вратили на узроке, мотиве, односно на експозицију драмске радње).

У излагању радње (експозицији) читалац драмског комада (потом, ако дође до извођења, и гледалац) упознаје се са предисторијом драмске радње, као и са главним лицима уплетеним у радњу. У старогрчкој трагедији задатак експозиције обавља драмски пролог. Експозиција представља увод у драмску радњу (и најчешће се налази у првом чину), у коме драмски писац мора реципијенту представити атмосферу и место почетка одвијања драмске радње, тј. мора слушаоца постепено увести у атмосферу драмског комада, упознати га са ликовима и њиховом улогом у драмској радњи. Циљ драмског писца (а у позоришној реализацији – и либретисте-драматурга и редитеља) јесте да од самог почетка комада пробуди код публике радозналост

и заинтересованост, а то ће свакако успети адекватним акцијским поретком и добром „мотивисаношћу“ драмске радње. „Мотивисаност“ драмске радње представља резултат својеврсног алгоритма, којим писац кроз акцијски поредак поступака сваког лика у драми поставља одређени психолошки профил тог лика и указује на разлоге за његове одређене потезе – реч је, дакле, о психолошкој мотивисаности. Он заправо истражује узроке и последице одређеног степена деловања ликова и на тај начин даје драмском току већи или мањи степен драматичног. И на крају, том мрежом акцијских поредака свих ликова у драми добија се заједнички акцијски поредак драмског дела.

У *развојном делу* драме, помоћу различитих драмских мотива припрема се заплет. У техници драме то подразумева припремање тзв. *облигајторне сцене*. Облигајторна сцена сажето, најчешће кроз препричавање главних ликова, указује на претходеће догађаје (углавном мање кризе или конфликте), а који доводе до *кулминације* (*врхунаца* или *климакса*), затим и до *главнoг преокрeтa* (или *перипетије*) у драмском току. О суштини кулминације и облигајторне сцене која јој непосредно претходи, веома јасно говори Густав Фрајтаг у делу *Техника драме: Врхунац драме је оно место у комаду у коме се снажно и одлучно показује резултат борбе у борби, што је скоро увек врх једне сцене изведене у великом стилу, уз који пријлањају мање везивне сцене пошеницања и пада радње. Писац овде треба да примени пошеницања и пада радње. Писац овде треба да би живо истаклао то средиште свој дима у којима јунак својим унутрашњим психичким збивањима унапређује радњу у сцену.*<sup>10</sup>

*Перипетија* или *главни преокрет* представља веома важно место у драми зато што сублимира претходни рад са драмским мотивима дела и доводи до преломног момента након кулминације, наслућујући могућ драмски расплет. Још у грчком театру перипетија је била веома важан део драме који је доприносио занимљивости драмског тока. Аристотел је дефинисао перипетију као *окретање радње у противно од оног што се намерава, а што се, као што кажемо, врши по вероватноћи или нужности*.<sup>11</sup> (Добар пример за претходно разматрање налази се у Софокловој драми *Краљ Едип*, у којој је главни лик, Едип, сазнао од своје жене Јокасте да му је отац умро природном смрћу. Одмах затим, Едип је од пастира сазнао да је жена којом се оженио, у ствари, његова мајка Јокаста, а да је њен муж којег је он убио – његов отац Лај).

Поједини драматичари, као што је Георгес Муреј, верују да је перипетија најпре била промена туге у радост – радост због поновног рађања благотворне снаге природе. Кулминација драме најчешће се налази на крају другог чина или у трећем чину – пре *расилења* радње (тзв. *преображења* или *преокрета*) и *коначног исхода радње*, који се свакако везује за завршницу драме.

Основни обриси ове концепције могу се сагледати у већини музичких облика, почев од фуге, сонатног облика и других, а те аналогije могу се наћи и у музичким формама које припадају скупу прокомпонованих.<sup>12</sup> Карактеристично у музичкој теорији је чак да еволутивни типови (фуга и слично) носе исте или сличне ознаке какве имамо у драматургији. Из овога се може очекивати да ће, у повезаности драме и музике у опери, првенство у избору типова музичке надградње текста имати форме које по музичкој логици следе ове принципе (прокомпоновани,

тродели итд.). Такође постоји могућност да се усклади техника модерне драме, где су присутне разне инверзије (нпр. да крај дође на почетак драме), са техником класичне форме опера, која подразумева постепено излагање акцијског поретка драмске радње и пажљиво вођење потеза од увођења у драмску радњу и карактере, преко заплета, до кулминације, преокрета и расплета драмске радње. Ту музички акцијски поредак најчешће прати драмски акцијски поредак. Многобројни примери опера кроз историју музике показали су да се музичка кулминација поклапа са драмском на тај начин што музика својом сопственом експресивношћу и снагом подупире драмску кулминацију. Чак и ако изоставимо текст вокалних солиста, примећујемо да музика са свим својим могућностима: оркестарским, динамичким, агогичким и другим, ствара одређене психолошке слике, а када упоредимо ту музику са драмским садржајем коме је намењена, у много случајева примећујемо да је та музика подвукла и истакла драмски текст.

Стога је потребно указати да драматургија опере најчешће прати „лучни“ динамички ток у саопштавању драмске радње, односно у ређању етапа акцијског поретка: експозиција или увод у драмску радњу, развојни део – конфликт (један или више мањих), кулминација, перипетија, расплет и смирење драмске радње.<sup>13</sup> Музичка драма такође подразумева праћење тог лучног тока, али већ раније поменути музичким средствима. Многобројни примери из светске оперске литературе показали су да су главни ликови најчешће носиоци најекспресивнијих музичких партија, које најчешће, што је и логично, прате „лучни“ ток драме. С друге стране, динамизам споредних ликова углавном има „лучни“ ток инверзан оном из драмских догађаја – што драмска радња више одмиче и више се заплиће, то је споредни лик мање заступљен и често изолован из етапа драмске радње које су близу кулминације. (Као пример за наше разматрање тумачења драматургије опере на нивоу драмског текста можемо узети Вагнерову оперу *Риенци*. Драмски сиже базира се на конфликту појединачних и колективних ликова супротних интереса. У сукобу су породице Орсини и Колони, а самим тим, и њихове многобројне присталице (различити хорови), па је илустрован сукоб двају различитих социјалних staleжа – грађанског и племићког /тзв. супротност драмске радње/. Експозиција драмске радње представљена је кроз прва два чина, у којима су рецепијенту предочени

атмосфера, средина и актуелни догађаји који указују на тежак економски положај народа у односу на лежерне ставове племства /тзв. припремљеност драмске радње/. У самој опери овај сукоб представљен је комбиновањем хорава, супротстављањем различитих мотивских материјала, њиховим преплитањем и понављањем, а тиме је у првом и другом чину опере описана атмосфера народног протеста који је започео на градском Тргу.

Развојни део у опери *Риенци* налази се у трећем и четвртном чину, у којем се припрема и одвија народни устанак, а који предводи трибун Риенци. Сви на тргу су уз њега и присутни народ /хор/ одобрава његове пароле /тзв. мотивисаност драмске радње/. Са стране стоје монаси, свештеници /хор/ који се моле Богу за победу, чиме је подвучена општа напета атмосфера пред важан догађај којим ће бити решена њихова судбина. Мелодије које пева хор монаха у духу су црквеног певања, али је текст ипак пристрасан и указује на сукоб који ће се неизбежно десити. Племство, пак, жели да осујети народни протест, а за то користи племића Адријана који наговара своју вереницу, сестру Риенција, да изда брата. Ирена је растргнута између љубави према брату и љубави према веренику који је наговара да изда брата – драмска перипетија /тзв. противречност драмске радње/. Дакле, у обликовању драмске перипетије коришћен је драмски дијалог ликова, и тиме је, с једне стране, постигнут веома занимљив драмски заплет, а у музичком смислу је постигнут фактурни контраст /хорови супротно дијалогу соликова/. У овој опери облигаторна сцена и драмска кулминација смештене су у пети чин, при чему облигаторну сцену представља следећи низ догађаја: народ, којег је Риенци повео у победоносни устанак, окренуо му је леђа. Присталице Риенција нису одобравале љубав Адријана и Ирене, сматрајући да Риенци преко њих сарађује са племићима /тзв. драмски конфликт/. Кулминацију представља одлука народа да осуди Риенција којег сматрају издајником. У драмском расплету – финалу опере, описана је погибел Риенција, његове сестре Ирене, као и племића Адријана. Сви они гину у палати коју је запалио побуњени народ.

Музичка драматургија у потпуности прати драматургију текста: народ – хор, више пута узвикује пароле против Риенција, именујући га издајником и присталицом племства. Изражајна хорска музика динамички подржава драмски текст комешања и све гласнијег и упорнијег бунта народа. У завршним сценама, кроз

дијалоге главних ликова који схватају да ће страдати у запаљеном дворцу, те да су им ово последњи моменти у животу, сада испевају последње заклетве љубави и оданости, Деонице солиста овде су веома експресивне, а у комбинацији са певаним текстом, њима је још више подвучен сукоб емоција и интереса ликова разрађен кроз тему родољубља наспрам теме братске љубави и љубави уопште.)

*Веза акцијској њорейка са драматуршким улогама ликова у опери* – На нивоу самог књижевног текста драме може се констатовати директна узајамна повезаност наведених појмова: драмске ликове поставља писац, они носе драмску радњу, а акцијским поретком долазе до израза одређени потенцијали ликова, самим тим и њихове драматуршке улоге (које су незаменљиве карике у низу осмишљено заплетених улога, посебно постављених да би се спровела оригинална замисао писца). На нивоу музике опере чини се да влада обрнута прерасподела улога: музичка идеја и тема опере имају своју сопствену карактеризацију, која се базира на представљању одређене музичке форме и садржаја у смислу дочаравања спољашње атмосфере, а акцијским поретком директно су организовани начини њиховог спровођења. Тако акцијски поредак „уређује“ односе различитих тематских и мотивских структура, почев од макроформалног уређења, преко уређења односа између делова те макроформе, па све до микроформалног уређења унутар чинова. Он тиме организује деловање музичких тема, односно групише њихове драматуршке улоге које су снажнијег или мање снажнијег изражајног дејства. Међутим, на нивоу везе текста и музике у опери евидентно је да се драматуршка улога сваког драмског лика у опери третира преваходно у односу на текст драме. Потенцијал деловања, онај конкретни квалитет сваког драмског лика, испољава се кроз његов карактер, тј. оно неконкретно или афективно садржано у психолошком профилу лика, а кроз оперу је акцијским поретком организована својеврсна „мрежа“ деловања свих драмских карактера.

## Драмски ликови: драмски мотиви

У драми разликујемо један или више драмских ликова.<sup>14</sup> Они су уткани у драмски ток и у већој или мањој мери учествују у његовом одвијању. Сваки лик у драми носи одређени драматуршки потенцијал. За њега није од пресудног значаја како се он зове или како изгледа него колике су му могућности деловања у одређеним драматичним ситуацијама. Такође је важно који ће део тог потенцијала личност искористити у драмском току у ужем смислу, као и у предочавању драмске фабуле, у ширем смислу. Управо тај аспект гради драмски карактер лика. Од особине лика, његовог *реајовања на околину и на самој себе*, зависи и реаговање на очекиване и неочекиване драмске обрте. (Све ово је кључно за даље паралеле са музичком драматургијом, о чему ће бити речи касније.)

Теоретичар драме, Владимир Краљ такође назива ликове, односно носиоце драмске радње личностима, фигурама, карактерима, уз напомену да се у позоришној употреби, под појмом „карактер“, не потенцирају само моралне вредности и улога носиоца драмске радње, већ је *драмска личност* такође и: *носилац самој себе, својих личних реак-*

ција на околину и на самој себе, чиме карактер добија своју властити физиономију, боју.<sup>15</sup>

Дакле, драмска радња једне драме реализована је кроз структуру конкретних ситуација чији су актери драмски ликови. Сама драмска радња се заплиће помоћу драмских мотива – елемената који су уткани у свест појединачних ликова или у њихову околину, што резултира формирањем *драмске ситуације* – момента у којем се збива неки догађај или догађаји, призора или сцене у којој делује један или више драмских ликова или карактера. Они, пак, имају своје „мотиве“ односно делују под њиховим утицајем или утицајем спољашњих сила. Драматург Етјен Сурио драмске карактере назива *драмским снамама* и под тиме подразумева драмске ликове који имају различиту психолошко-емотивну структуру, а не само представнике одређеног миљеа, атмосфере, тј. носиоце одређене улоге.

У поменутој књизи В. Краља наведена је теорија Суриоа, преузета из његове књиге *Les deux cent mille situations dramaturques (Двесџа хиљада драмских ситуација)*. Аутор наводи шест формалних односа међу појединим драмским фигурама, и то су: *стремљење*, *циљ стремљења*, *супротстављање*, *расуђивање* – коме ће припасти *циљ стремљења*, *затим добитник циља*, *помагач једног или другог стремљења* у игри *двеју супротних сила*. Дакле, драмске фигуре су у одређеном односу једна према другој, и свакој фигури додељена је одређена *улога*, *функција* у драмским ситуацијама. Према ситуацији у којој делује драмска фигура, Сурио наводи шест основних *ситуацијских функција* или *ситуацијских фигура*:

1. желилац, као носилац главног стремљења у игри;
2. вредност, о којој је у игри реч и према којој је усмерено стремљење (нпр. љубљена жена, истина, слобода, моћ, правда итд.);
3. арбитар, лице које некоме досуђује жељену вредност, а може да је досуди и самом себи;
4. добитник, она личност којој на крају игре одређена вредност припадне;
5. противник желиоца – као такмичар за извесну вредност;
6. помагач – личност која помаже у игри или антагонистичкој игри.<sup>16</sup>

Из ове класификације Суриоа видимо да су ликовима додељена одређена стремљења. Према постојећим теоријама драме, деловање сваког лика у драми покреће одређени драмски мотив, који га и поставља на место одређене ситуацијске фигуре. У питању је психолошки мотив драмских карактера. (На пример, Орфеја покреће драмски мотив љубави према Еуридики тако да је он ситуацијска фигура – желилац вредности – Еуридикине љубави; у Риенцију је племство ситуацијска фигура – противник желиоца, тј. народа који жели социјалну правду и бољи живот, итд.)

Имајући у виду различите научне и уметничке дисциплине, о појму и врстама мотива, Краљ пише следеће: *У психологији је мотив целина појединих догађаја који проузрокују одређени чин воље. У естетички, уметнички, тј. онај доживљај који покреће стваралачку машину уметника и утиче на облик и садржај уметничког дела. У драми је мотив она ојруја која, стварајући одређену ситуацију, покреће драмске снаге на делатност, експресивност, било међу појединим личностима, било у једној јединој*

*личности. Драмски мотив може да буде нека стираси, неко безмерно стремљење које проузрокује конфликт са ситуацијом или нека ситуација која међу личностима покреће ситуацију садржане у њој. Зависи је мотив као стираси, човек између две жене мотив као ситуација.<sup>17</sup>*

О утицају драмских мотива на деловање ликова у драми, тј. о постојању психолошког мотива драмских карактера, Краљ у раније поменутој књизи такође пише: *Драмски мотиви сачињавају не само садржај драмске радње него и садржај драмских личности, јер су драмске личности, карактери, реализатори драмских мотива и ипак носиоци драмске радње. Главни мотив Шекспирове трагедије Ромео и Јулија јесте љубавна стираси која покреће радњу од почетка до краја, а исказивачи те љубавне стираси су Ромео и Јулија, као носиоци главне радње.<sup>18</sup>*

У теорији драме основна подела драмских мотива је подела на *главне* и *споредне* драмске мотиве – у зависности од степена активности лика коме су додељени.<sup>19</sup> У драмске мотиве убрајају се *карактерни* мотиви, мотиви *стираси* и многи други мотиви који објашњавају и допуњавају садржај драме, а да ли ће бити главни или споредни зависи од потребе, тј. степена њихове примене у драми, као и од ефекта који се помоћу њих постиже.

*Главни мотив или централни мотив* драме сачињава са својом противречношћу и идеју драме, а идеја драме најчешће се базира на супротности радње или противречној игри. (На пример у Софокловој *Антиони* то је интерес државе и права рода, или у Вагнеровој опери *Риенци* – да велики борци често доживе велику трагедију.)

*Споредни мотив* је подређен главном мотиву. Његова функција је да подстиче одређену радњу на даље кретање, или посредно, да ту радњу објасни или допуни (нпр. преко призора или одређених делова призора). У теорији драме разликује се неколико споредних мотива, а то су:

1. *Питорескни мотив* – често сачињава *пјетескни контрасти главне унутрашње радње и уноси у њу посебну боју и атмосферу*. Такав питорескни мотив налази се у либрету опере *Орфеј*, у сусрету Орфеја са мрачним силама подземља. Тиме је учињена персонификација два света – људског, живог и подземног, мртвог.<sup>20</sup>

2. *Оквирни мотив* – односи се на једну драмску радњу заједничку за цело дело. Оквирним мотивом реципијент добија илузију тематске заокружености драм-

ске радње, односно, целог дела. Чини се да оквирни мотив има велике сличности са идејом драме, али исто тако, чини се да оквирни мотив ипак има већу дозу сижејне одређености у односу на идеју драме, која је најчешће донекле апстрактна. Такође, оквирни мотив има покретачку енергију. (Нпр. у *Орфеју* је драмска идеја да љубав тражи пожртвовање, а оквирни мотив је да се то *доказује* кроз одређене драмске ситуације којима је описана Орфејева борба да врати у живот своју жену. У опери *Чаробна фрула* драмска идеја је да Добро увек побеђује, док оквирни мотив приказује истрајност Тамина у борби против сила Зла, припомогнуту љубављу према изабраници Памини.)

3. *Везивни моштив* – представља везу између појединих делова радње које не видимо. То су они догађаји који се збивају иза сцене, негде у даљини, или је њихово одвијање само наговештено. (Нпр. у опери *Орфеј* то је сцена када гласница Орфеју описује догађаје који су снашли његову жену Еуридику, због којих је она завршила у подземном свету.)

Приликом класификације мотива, В. Краљ је дао и једну алтернативну класификацију мотива у драмској књижевности, тј. поделу на *ситуацијске* и *усмеравајуће*.

*Ситуацијски моштиви* показују супротности међу личностима у типичним ситуацијама, као што су сплетка, сукоб и слично. (Нпр. у опери *Холанђанин лушалица* то је свађа између Сенте и њеног вереника Ерика.)

Говорећи о *усмеравајућим моштивима*, Краљ се позива на теорију Гетеа и пише следеће: *У својој расправи о епском и драмском песничком Гете говори о усмеравајућим моштивима, од којих су следећи изразити драмски моштиви: моштив стицења, моштив ометања, моштив откривања прошлости и моштив назирања будућности.*

*Моштивима стицења* убрзала се ток драмске радње. Носиоци ових мотива најчешће су главне личности, јунаци драме. (На пример, то је Магбетово стремљење за круном, Ромеово стремљење за Јулијом, или, у либрету опере *Риенци* – стремљење народа и Риенција за слободом и социјалном равноправношћу по цену устанка.)

*Моштивом ометања* задржава се одвијање тока драмске радње или овај мотив *бар иродужава њену ишину од првог конфликта до самог исхода*.<sup>21</sup> То не мора бити „други пол“ у централном драмском заплету, већ само у једном његовом делу. (Нпр. у Софокловој драми *Антигона* то је prizor у коме Креонт опозива пресу-

ду над Антигоном; или у опери *Риенци* то је, на почетку опере, ометање народног устанка од стране племићких породица којима устанак не одговара.)

Суштина *моштива откривања прошлости* је „оживљавање“ прошлости о којој публика није имала прилике раније ништа да сазна, било да је у питању неки прошли догађај, било да је у питању само препричавање прошлости појединачног јунака, чиме би се утицало на формирање одређеног суда код драмских карактера, односно на даљи ток драмске радње. (Овај драмски мотив пронашли смо у либрету Вагнерове опере *Холанђанин лушалица*. Описане су норвешке девојке и жене које на обали мора чекају лађу са својим мужевима – морнарима. Оне виде у даљини лађу за коју мисле да је лађа норвешких морнара, а то је заправо уклета Дарландова лађа. Када то схвате, оне се присећају познатог проклетства Дарланда и његове посаде – *моштив откривања прошлости*.)

*Моштиви назирања будућности* показују да ће се у одређеној ближој будућности вероватно десити нешто што у садашњем току драме није могло да се деси. Обично се та могућност јавља као последица неког конкретног поступка, тј. догађаја. Ту такође, спадају и мотиви заблуде и лаж, како у озбиљној тако и у комичној игри.

(На пример, у опери *Холанђанин лушалица*, у Сентиној балади се већ наслућује жртва коју ће она поднети за уклета Холанђанина.)

Раније је већ речено да музички мотиви у опери нису аналогни мотивима у драми, већ су они музички пандан драмским личностима, односно карактерима.<sup>22</sup>

Везом текстуалног и музичког у опери композитор своје уметничко надахнуће свесно, у извесној мери, подређује правилима и концепцији драме, тако да музичке мотиве усмерава и везује за драмске карактере, а, преко ових (потоњих), процесе (музичких) трансформација музичких мотива усмерава и везује за драмске мотиве (који управљају понашањем драмских карактера).

Концепција односа наведених елемената у операма се мењала током историје, у највећем броју случајева однос еквиваленције није био обострано једнозначан. То значи да одређени драмски карактер није добијао нужно свој стални музички мотив (тему), који би га карактерисао током целе опере и мењао се у складу са његовим променама, већ је музика своју одговарајућу надградњу текста ограничавала на локално дејство – по правилу на ниво нумере, ређе сцене. Музика се везивала углавном за суштински неповезане надградње појединачних драмских потцелина, тј. сводила се на специфично музичко сликање и одсликавање одређених расположења и атмосфера. Музички мотиви и теме су се везивали за драмске карактере либрета у свакој заокруженој целини на коју се протезало њихово дејство (ранга нижег од целе опере, тј. у одговарајућој потцелини опере) на принципијелно различит, за ту форму специфичан начин. У том случају слушалац који није гледао оперу и није прагмио њен текст са разумевањем није могао да прати развој драмских ликова кроз оперу само преко музике, већ је у најбољем случају могао да региструје промене атмосфера и расположења.

Тек са открићем лајтмотива успостављена је обострано једнозначна кореспонденција између драмских карактера и музичких мотива, односно тема.<sup>23</sup> *Лајтмоштив* има драматуршки задатак да подсети слушаоца на баш посебан, одређени лик, појаву или атмосферу.<sup>24</sup> Сам за себе, лајтмо-

тив може да се мења, варира, надграђује, он може, затим, да контрастира другом лајтмотиву и мења се на неки начин сагласно променама тог другог лајтмотива – управо свим тим променама лајтмотив показује свој потенцијал, који се пореди са потенцијалом драмског карактера у драми. Сада слушалац који не гледа оперу и не прати њен текст са разумевањем може да прати развој драмског лика кроз оперу само преко музике, до те мере да чак може макар да наслути основну драматуршку идеју опере (наравно, на њеном раније описаном апстрактном нивоу). (Још у Монтевердијевом *Орфеју* појављују се мотиви који се с времена на време понављају, а својим положајем и текстом који их прати у вокалним доницама, симболизовано је расположење везано за одређени догађај, односно драмску тему. Ти мотиви немају неки посебан назив. Тек од Веберовог *Чаробној сирелици* и од Вагнерове реформе опере, јавља се назив лајтмотив и тесно се везује за представљање баш одређеног драмског карактера или догађаја. Прегледом опера установили смо да су најчешћи видови музичког осликавања жељеног драмског лика или ситуације помоћу карактеристичних лајтмотива којима су симболизовани поједини драмски карактери, затим помоћу одређене музичке теме која је више пута пласирана у целини или у деловима, многим музичким карактеристикама, као што је нпр. пробран хармонски језик или оркестрација, а којима је приказан одређени лик или је симболизована посебна атмосфера.)

Лајтмотиви имају, начелно узев, огромну моћ музичке разраде, трансформишу се, мењају и тиме стимулишу музички ток, а потцртавају драмски. Они су у операма претежно везани за оркестарску деоницу, најчешће накратко оживљавају поједине ликове или ситуације, чиме се они само симболизују (мада не мора увек да буде тако). Појам лајтмотива и лајттеме одговара драмском карактеру који има потенцијала за све оне ситуације у којима ће се наћи. Лајттема и лајтхармонија такође директно повезују апстрактну музику са непосредним збивањима у драми, што указује на везу текста и музике. То подсећање на одређени драмски карактер у већини случајева се и „материјалистички“ потврди у виду конкретне визуелне и текстуалне појаве тог драмског карактера у некој од „ефектних“ драмских ситуација, најчешће кулминацији. Чини се да је ту музика у предности, јер драмски карактери, сами по себи, тј. без текста, немају никаква морална обележја, него се слика о њима креира на основу њиховог конкретних деловања у драмском току – дијалогом, монологом и сценским покретом, док је композитор, пак, у могућности да искључиво музичким средствима ипак подвуче одређену карактеристику (превасходно карактерну – али не неопходно и моралну) личности или окружења којем припада.

На овом месту такође бисмо направили аналогију између лајтмотива којима композитор жели да евоцира прошли или наслути будући музички моменат, са тзв. драмским мотивима откривања прошлог и назирања будућег. (У Вагнеровој опери *Холанђанин лујалица* пронашли смо мотив назирања будућег у Сентиној балади која говори о проклетству морнара и томе да само девојачка жртва може да га спаси. Ту наслућујемо да ће се она жртвовати за Холанђанина да би га спасла вечитог проклетства. У овој опери могуће је наћи аналогију поменутих драмских мотива са истоименим музичким, јер је Вагнер велику пажњу посветио лајтмотивима. Тако у финалу трећег

чина Вагнер у деоницу хора норвешких морнара убацује лајтмотив из Сентине баладе, чиме се хору норвешких морнара даје улога медијума који непосредно кроз разговор говори о Дарландовом проклетству, а Сентин мотив наслућује њену будућу жртву (мотив откривања прошлог и назирања будућег).

Можемо закључити да концепција лајтмотива обједињује концепцију драмских карактера и драмских мотива. Када се у опери јави лајтмотив, он без драмског текста представља музичку тему. Уколико се тај лајтмотив везује стално за одређени драмски лик или за његово деловање, онда он постаје комплексни музичко-текстуални драмски карактер, који делује на основу њему иманентних драмских мотива и других, њему спољашњих таквих мотива (ситуацијских, односно одређених усмеравајућих).

Супротстављањем и преплитањем различитих драмских мотива драматурзи често постижу жељене степене драматичности, односно развијају *иџру* и *џроџивџиџру* (тј. супротну, антагонистичку игру) драме. Тако драмски мотиви својим „кретањем у супротностима“ у драми разрађују драмску радњу, у апсолутној музици супротстављањем, развијањем и преплитањем тема добијају се музичка варирања, градијације и контрасти, док се у опери лајтмотивима истичу и потенцирају различити драмски карактери.

У делима грчког театра, супротна игра између онога што одређени драмски карактер – тумач радње жели да постигне и онога што му се супротставља, била је његов неодвојив део. У неким савременим комадима изостављена је појава супротне игре у драмском току. Такав је случај, на пример, Бекетов комад *Чекајући Гогоа*. Ту је у делу драме у коме је лик сам на сцени, сам са собом – постављен монолог; мада, постоје гледаоци којима се једини лик обраћа у свом излагању, помало им се жали и исповеда, те је ту приметна нека врста „супротне игре“ која обухвата чисто психолошки моменат главног драмског лика. Чини се да је овде носилац поменуте супротне игре латентно присутан, само изван драмског тока, као неко ко се подразумева, али својим неприсутством ипак донекле „кочи“ планове присутног драмског лика.<sup>25</sup>

Међутим, кроз историју опере, чини се да је супротна игра неопходна како у драмском, тако и у музичком току. На нивоу повезаности музике са драмским текстом, музички садржај опере је у већој мери усаглашен са игром и противигром драме. При том аутор опере (првенствено

композитор, али најчешће у неизбежној сарадњи са либретистом) води, бар по правилу, рачуна о томе да, зарад звучне и сценске разноликости и занимљивости, супротстави места са „истакнутим драмским значењем“ и места са „истакнутим музичким моментом“. На пример, он одлучује да у опери прво изложи развијену дијалогску сцену у којој је, преко полемичке напетости, разрађен драмски заплет или конфликт главних ликова, а затим као контраст, пласира развијену арију – монолог, у којој главни лик открива своја најдубља осећања и психолошка превирања; или, супротно, да да варијанту у којој се поклапају музичка и драмска кулминација, на пример у ситуацијама у којима, након велике монолошке сцене (арије), драмски карактер чини радикалне потезе (злочин, освету, самоубиство итд.) и тиме битно утиче на драмски ток који ће уследити. Чести су и примери где композитор комбинује цитате народних песама и плесова као „истакнути музички моменат“, са различитим дијалогским сценама као мање или више значајним „драмским моментом“.

*Драмајтуршке улоге драмских карактера у вези са драмским мотивима у опери* – На нивоу повезаности музике и текста у опери композитор поставља основни циљ (идејно-структуралну музичко-текстуалну замисао) и етапе у реализацији тог циља (акцијски поредак кроз либрето и партитуру опере). Он формира структуру драмских „ситуација“ на којима се базирају идеја и тема драме, при чему је свакој од ситуација дат већи или мањи степен динамизма њиховог одвијања (донекле и важности), самим тим им је дата и одређена драматуршка улога у односу на етапе акцијског поретка (а које су такође са мањим или вишим степеном динамизма одвијања драмске радње).

Драмски ликови представљају одређене „ситуацијске фигуре“, односно имају прецизно одређене „ситуацијске функције“ у односу на расподелу драмске радње по фазама акцијског поретка. У ранијем излагању речено је да се, имајући у виду ниво текста опере-драме, драматуршка улога драмског лика базира на својеврсном одигравању одређених делова драмске радње, а шире посматрано, на учествовању, у мањој или већој мери, у презентацији драмске идеје и теме. У његовом карактерном склопу уочљиве су основне карактеристике личности, док се неки други карактерни елементи испољавају тек у одређеним драмским ситуацијама у којима лик делује. Њега на деловање покрећу драмски мотиви произашли из разлагања

идеје и теме на етапе реализације, јер сваком лику се додељују одређене улоге, одређени драмски мотиви, а последица тога је усложњавање структуре самог драмског карактера. Почетна драматуршка улога драмског карактера уочава се на први поглед, а затим и испољава, првенствено кроз његову позицију у самој структури опере-драме и кроз његово конкретно деловање у музичко-драмском току, а потом и кроз његово „латентно“ деловање, кроз својеврсни утисак о могућем деловању, изазван код публике.

С друге стране посматрано, драмски карактер у опери може имати и донекле изоловану, чисто музичку улогу у односу на подразумевајућу драматуршку улогу у драмској радњи, при чему се ту подразумева истицање занимљивих музичких делова, првенствено оперских арија, хорских, плесних и других нумера, чиме се, бар накратко, драмски карактер приказује у центру чисто музичке, а не сижејно-акцијске ситуације.

Према главној систематизацији ликова у опери сходно њиховој важности у драмској радњи, извршили смо поделу на главне и споредне ликове, док смо поделу према степену деловања у драмској радњи извршили на: а) ликове који су најчешће и стварни активни ликови; б) ликове са коментаторском улогом; ц) ликове који су део опште атмосфере. Ова подела извршена је имајући у виду грчку трагедију, у којој су постојали главни ликови – активни тумачи драмске радње и споредни ликови – коментатори, и имајући у виду дитирамб (хвалоспев), којим је дочаравана свечана атмосфера драмског момента.

## Видови говора

Вид говора (*Redeweise*) је веома важан као начин саопштавања драмске радње.<sup>26</sup> Није свеједно да ли ће радња бити препричана (ту се може говорити о „индиректној“ улози говора) или ће се до ње доћи дијалогом („директна“ улога говора). Како смо до сада имали прилике да видимо, у либрету су постављени нивои учешћа ликова у тумачењу и одвијању драмске радње. Писац може окарактерисати сваки главни или споредни лик непосредно – тако што ће лик говорити сам о себи, или пак, посредно – тако што ће други ликови говорити о њему.

И са становишта начина излагања драмске радње, само њено саопштавање такође може бити остварено *директним* или *индиректним* говором. *Директни* говор подразумева дијалогизирање ликова, односно размену чињеница које доводе до спровођења драмске радње. *Индиректни* говор представља сазнавање чињеница помоћу препричавања догађаја који су се већ догодили, који се евентуално управо догађају и који ће се догодити. Имајући у виду употребу и ефекат ове две врсте говора у свакодневном животу, може се закључити да је динамичнији *директни* говор, помоћу којег се драмска радња прецизније представља и непосредније одвија од оне саопштене *индиректним* говором. Познато је да примери првих опера указују на то да су, услед стилизованости драмске радње и њене подређености музици, догађаји били „препричавани“ помоћу пролога или соло-нумера, док су се са Глуковом реформом опере, надаље, сегменти драмске радње одвијали чешће непосредно, а о прошлим догађајима неретко се сазнавало из директног говора, односно дијалогске сцене.



Ликови у драми делују у већој или мањој мери, првенствено кроз различита сценско-мимична средства и типове говора, као што су: 1. *дијалој*, који може бити *разговорни*, *драматични*, *борбени*, *двосмислени*, и 2. *монолој* и његове врсте – *исповедни монолој*, *јавни њовор*, „*а њарше*“, *њисма* и *извештаји*.

## 1. Дијалог и његове врсте

О дијалогу, а у вези са претходно наведеним врстама, редитељ и драматург Емил Штајгер у свом тексту „Умеће тумачења“ излаже следеће мишљење: *У дијалоју, у дужем наизменичном њовору и у крајким сњихомињијама, расњравља се pro et contra. Један њиња, друњи одњовара. Један оњњужује, друњи брани. Тако се у драми и на суду живоњи не њриказује, нењо му се суди.*<sup>27</sup>

Према систематизацији драматурга В. Краља, *дијалој* може бити *разговорни*, *драматични* и *борбени*. Такође, драматурзи говоре и о *директном*, *индиректном* и *двосмисленом* дијалогу.

*Разговорни дијалој* представља најчешћи вид говора како у драми, тако и у опери. Користи се у сврху коментара, односно њиме се претресају прошли, садашњи или будући догађаји.<sup>28</sup> (На пример, на почетку Веберове опере *Чаробни сњрелац*, кроз разговорни дијалог ловаца, сазнајемо ко је у лову имао највише успеха, тј. ко је најбољи и најспретнији ловац.)

*Драматични дијалој*, пре свега посебним интонирањем речи, износи разлику између изговореног текста и његовог стварног смисла. *Карактер драматичног њовора јесте њакав да између хњења и њењовог сњварног учинка, између њењовог садржаја и облика влада одређена њроњивречна суйроњносњ.*<sup>29</sup> (На пример, у опери *Холанђанин луњалица* то је необични дијалог између Сенте и њеног вереника – један лик говори, а други одговара неком врстом пантомиме: Ерик искушава Сентину љубав и добија само њен уплахирени поглед препун суза, којим Сента Ерику заправо одговара да је њихова љубав немогућа. Она не може да пружи Ерику љубав зато што осећа да мора да се жртвује за Холанђанина, односно да је њена животна улога да спасе морнара вечитог проклетства.)

*Борбени дијалој* има, пак, активну улогу – представља сукоб игре и супротне игре што може довести до пресудних одлука у драмској радњи, као и до тзв. носивог призора – ефектне ситуације у драмском току. (На пример, у опери *Риенци* у више прилика описани су конфликти, свађе народа и племства, посредством хорова који их представљају.)

*Двосмислени дијалој*, како сама реч каже, упућује како ликове који дијалогизирају, тако и реципијента на више значења, односно тумачења неког податка. За реципијента је често задатак баш то да „чита између редова“.<sup>30</sup> (Као пример може да послужи ситуација дијалога Сенте и њеног вереника, у којем она према веренику не испољава љубавничка осећања, али му и не говори да ће га напустити због уклетог морнара. Такво понашање уноси сумњу код вереника, а реципијенту, који је кроз либрето ипак упућенији на догађаје драме, указује на разлог таквом понашању главног женског лика.)

Такође бисмо издвојили још две врсте дијалога које се, пре свега, односе на степеновање драматизације драмске радње. У питању су *директни* и *индиректни* дијалог.

*Директни* или *отворени дијалој* подразумева отворен разговор у којем текст нема свој „подтекст“, а такође читалац или гледалац не мора да тражи и не налази „смисао између редова“. Чини се, имајући у виду многобројне примере опера кроз историју музике, да је ово најчешћа врста дијалога. Као његов директан претеча јавља се *уњравни њовор*, који подразумева почетак дијалога, обраћање једног драмског лика другом, при чему у тој ситуацији не мора доћи и до одговора другог драмског лика.

*Индиректни дијалој* „праћен је подводним струјањем радње“ (термин Станиславског) или „под-текстом“ (термин Мејерхољда). Конкретније, ова врста дијалога има карактер апстрактног размишљања, претежно везаног за јаке емоције.

Као пример може да се наведе дует Орфеја и Еуридике, у којем сваки драмски лик за себе, иако је у том моменту драмске радње физички раздвојен од оног другог (Еуридика је у подземљу мртвих, а Орфеј је у мисији њеног избављења), истовремено размишља о својим снажним емоцијама према оном другом.

У *односу музике и њекња*, као кључни критеријум за разврставање врста дијалога (и монолога) преовлађује емотивни (афективни) моменат, односно доживљај реципијента добијен одређеним спојем текста и музике. Поменуто врсте дијалога су мање или више драматичне, док се различитим музичким средствима степен драматичности повећава или одржава на постојећем нивоу драматичности текста. У поменутом контексту музичке надградње, најмање драматичан је разговорни дијалог у којем ликови размењују информације мањег психолошког интензитета тј. мањег деловања на осећања реципијента. Ово је уједно и најчешћа врста дијалога, а имајући у виду категоризацију дијалога према степену драматизације, намеће се закључак да се разговорни дијалог поклапа са раније поменутиотвореним, тј. директним дијалогом.

Разговорни дијалог карактерише најчешће „сагласност“ ликова, што у неку руку, доприноси инертном динамичком карактеру тог дијалога. Музичка средства која надграђују овакав дијалог првенствено се тичу тематског плана и базирају се најчешће на разради истог или сличног мотивског садржаја (нпр. понављање и варирање мотива).

У *музичкој надградњи драматичног дијалога* чини се да су разноврсније варијанте овог процеса, како на тематском тако и на мелодијско-ритмичком и хармонском плану. Да би се у овој врсти дија-

лога постигла „противречна супротност“ између „његовог садржаја и облика“ драмски текст често остаје недоречен, док су у музичкој надградњи одабраног, сад већ у одређеној мери афективног момента, најфлексибилнији и експресивнији елементи надградње они на тематском плану (сукоб различитих тема), као и различити поступци разраде на контрапунктско-оркестрационом и хармонском плану.

У музичкој надградњи борбеној дијалога, као ситуације „сукоба игре и супротне игре“, чини се да су доступна и пожељна сва музичка средства надградње: превасходно на контрапунктском и фактурно-оркестрационом плану, потом на тематском, мелодијско-ритмичком, тонално-хармонском плану, односно на свим музичким плановима који су више „драматични“ – склони разноврсним трансформацијама у циљу постизања психолошке напетости код слушаоца. Тако су сукоб „игре и супротне игре“, тј. различитог мотивског материјала – са одређеним степеном разраде, потом фактурни контрасти и нестабилни тонално-хармонски планови, веома чести елементи који могу да доведу до „ефектне ситуације у музичком току“, као што нпр. разрада дијалогске сцене свађе доводи до „ефектне ситуације у драмском току“, односно до драмског конфликта. Као адекватан, а чест пример могу да послуже многобројни примери оперске литературе у којима су конфликтне дијалогске сцене разрађене кроз имитацини поступак разрада тема драмских ликова.

Насупрот веома динамички издиференцираним врстама дијалога, као што су разговорни (директни) и борбени, помало нејасну улогу има двосмислени дијалог. У драми смисао из овог типа дијалога треба тражити „између редова“, тј. хватати „у ваздуху скривене поруке“, док се у музичкој надградњи овај драматуршки поступак може крити у „лажним“ репризама у цикличној форми, или у недовршеним пласманима тема, у преплитању мотивског материјала, у недовршеним хармонским обртима итд.

Веома снажног динамичког потенцијала је индиректни дијалог, који има „карактер апстрактног размишљања“ и везује се за снажне емоције. Чини се да овакав дијалог двоје људи у ствари мање личи на дијалог, а више на монолог, јер је сваки лик у свом апстрактном свету и излаже своје апстрактне мисли на исту, заједничку тему која их је „спојила“ у тој драмској ситуацији, па зато, у неку руку, овај дијалог почиње да личи на смену монолога два лика. У музичкој надградњи индиректног

дијалога од музичких средстава долази у обзир свако средство којим ће се истаћи апстрактна веза, али и психолошка препрека између ликова: наизменично излагање, али и преклапање две теме, битекстуалност, политоналност и друга музичка средства којима ће се постићи жељени степен драматичности. При том истичемо да није у питању постизање драматичности која је скоро физичка (каква карактерише борбени дијалог у којем два лика углавном „ратују, свађају се...“), него постизање чисто емоционалне драматичности садржане како у психолошко-емотивном доживљају ликова у опери, тако и у доживљају самих слушаоца опере.

## 2. Монолог и његове врсте

Монолој је вид говора којим писац, помоћу само једног драмског лика, саопштава одређени део драмске радње. Карактеристичан је по томе што у њему непосредно учествује само један драмски карактер, али о том делу драмске радње знаје једна или више личности, публика. Имајући у виду ниво повезаности драмског текста и музике, више примера опера показало је да музика боље функционише у монологима него у дијалозима. Прва важна ствар је да је монолог много поверљивији и искренији облик говора од дијалога. По свом смислу, монолог је поверљив разговор личности са самом собом, без икаквих сведока. У суштини, то је гласно размишљање, што у свакодневной пракси није тако необично. Заправо, у свакодневици је честа форма „унутрашњег монолога“ (када човек у себи, ређе наглас, прича сам са собом), а његов степен важности може да се мери само у односу на особу која монологује, тј. у односу на ефекте који следе иза монолога. У позоришту, пак, сама исповест је непосредно упућена гледаоцу. Заправо, за драматурга и оперског редитеља, монолог је користан инструмент помоћу којег се гледаоцу и слушаоцу препричава, објашњава или истиче неки део драмске радње.

Осим сижеа опере, пажњу реципијента опере највише привлачи оперски глас који се најбоље реализује кроз арију – монолог. Драмски карактер својим монологом-аријом фактички исказује своја осећања (заправо се исповеда публици поводом својих осећања, страхова, планова и жеља). При том се тај оперски певач труди да својом мимиком и сценским покретом још више дочара душевно стање лика који тумачи. Нико га не прекида – музичка мисао се логично представља и развија, а музичким средствима се потцртава значење текста, тј. дочарава се жељена *атмосфера* или *карактер* исповести драмског лика. Када су у питању дијалози, они се најчешће користе у опери да би драмски карактери разменили конкретне мисли, успоставили неку врсту комуникације и препричали поједине догађаје, а повремено и да би описали извесна емотивна стања.

Драматург Љ. Ђокић, између осталог, у вези са монологом цитира следеће речи Денија Дидроа: *Мало је оштрих правила у драмској уметности. Међуштим, ево једног правила коме ја не знам изузетка: то је правило према коме је монолој иренуштак одмора за радњу, а иренуштак немира за дајто лице. То је итачно чак и за монолој којим неки комад иочиње. Према томе, ако је итај монолој миран, он иреши ироштив ишине да човек себи иовори једино када је у сјању узрујаности; ако је дуј, он иреши ироштив иприроде драмске радње коју сувише дујо зауставља.*<sup>31</sup>

У драми, као и у животу, честа је појава тзв. *нереалистичној (испољеној) монолоја*. То се односи на гласно размишљање, на говор личности саме са собом, подсмеваше и на друге ситуације које се реално дешавају у животу појединца, али нису као такве свакодневне и уобичајене.

У односу *текста нереалистичној монолоја*, односно монолога где се „гласно размишља“, тј. где реално нема другог извора информација за слушаоца, и његове музичке надградње, преовладава композициона идеја о заокруженом типу музичког излагања, почев од форми нижег реда до оних вишег реда (ипак се чини, највише до форме песме, односно у овом случају, арије). Супротно томе, у *реалистичним монолозима* драмска радња је саопштена неким видом интертекста, односно, материјално постојећим доказним материјалом (*исма и извештаји*) или пред живим сведоцима макар и не директно њима (*јавни говор*, „*а парше*“). Тиме се истиче важност садржаја изречене поруке – обично је то опис догађаја који се није директно одвијао на сцени, али који употпуњује укупну слику драмског тока. У оперској пракси ово је чест начин саопштавања драмске радње, као и у свакодневном животу (разни извештаји, приче „у поверењу“ итд.). О интертексту као начину саопштавања драмске радње Жерар Женет пише: *Интертекст је читаочево перципирање веза између дјела и других дјела која му припадају или ња слиједи*.<sup>32</sup>

Теоретичар драме В. Арчер сматра да су *исма и извештаји изасланика и повереника* у драми или опери различите врсте *реалистичној монолоја*. Он о писму пише следеће: *Писмо има тренутно објективно испољавање. Речи су образоване у свесној карактера и треба очекивати да оне буду испољене чак и ако их глумач не испољује на хармонији.... Оно је, у ствари, део дијалога које, само што је случајно нечујан. Монолој, с друге стране, нема реално испољавање. То је чисто вештачка замршеност моштва и емоција која у девети ступењава од десет, не испољаје јасна чак ни мозгу и срцу беседника*.<sup>33</sup>

*Писма и извештаји изасланика и повереника* врло су чести видови монолога, како у опери, тако и у драми.<sup>34</sup> Они реципијента обавештавају о збивањима изван сцене. Овакви видови саопштавања присутни су још у грчкој трагедији, а потом и у целом европском класицизму. (Као пример навешћемо оперу *Севиљски берберин* у којој је писмо важно средство саопштавања драмске радње.)

*Јавни говор* у драми најчешће подразумева поздравну реч неког од ликова. На сцени се често користи са намером да се задобију симпатије публике.

„*А парше*“ или *говор „у страну“* потиче из времена античког позоришта и протеже се кроз француски позоришни класицизам у трагедијама и комедијама, као и код Шекспира, све до модерног доба. Ова врста говора сукцесивно је пренесена и у оперу, тако да су чести примери где поједини ликови (често и хор као колективан лик) певају „у страну“. Најчешће су то кратке напомене које треба да чује само публика, а не и друга лица која су тренутно на сцени. Циљ тога је да се публици открије или појасни одређени драмски сегмент, а често је циљ и да се извргне рулу, подсмеху, антагониста или неки његов поступак. О поступку „говора у страну“ у драми драматург Љ. Ђокић пише не тако похвалне речи: *Говор у страну нейодношљив је зато што ња не чује друго лице на сцени: он вређа физичку вероватност. С друге стране, монолој који се случајно чује нейодношљив је зато што се чује. Он се држи граница физичке вероват-*

*ности, али чини смешним свако логично извињавање за монолој, напиме, он представља испољавање мисли које би у стварности остале неизражене*.<sup>35</sup>

Друга врста „говора у страну“ везана је за конкретне ликове на сцени: ту се иронизирањем „у страну“ има за циљ да то иронизирање чује и лик којем се подсмехују, а који је на сцени, чиме би изазвали код ње одређено реаговање.

Упркос мишљењу Љ. Ђокића, сматрамо да за „говор у страну“ има оправдања, почев од старогрчке трагедије у којој је такав поступак постојао, па све до опере драме. У старогрчкој трагедији хор је, као певачко тело без драмске улоге, стајао са стране и препричавао догађаје или, пак изрицало речи поуке, док се у опери драми „говор у страну“ налази у реалистичном окружењу, где драмски карактери, најчешће изоловани од директног места одвијања драмске радње, са стране дају извесне коментаре о њој. У сваком случају, суштина је иста – да се публици објасне поједини сегменти драмске радње.

*Видови говора у драми у односу на видове говора у опери* – У оперској литератури честе су појаве монолога преко читања писама и извештаја одсутних ликова. У музичкој надградњи монолоја преко *исма и извештаја* чини се логичном заокруженост на плану макроформе, као и на плану микроформе (превасходно на мотивском плану), док се значајни моменти текста, односно места са посебним психолошким значењем, могу истаћи првенствено на тоналном и хармонском плану, као и пробраним динамичким и агогичким средствима.

*Јавни говор*, као најчешћи вид поздрављања, најчешће се јавља у виду краћег текста веома одређеног смисла и поруке (најчешће поздравног карактера). Због тога се чини да и музичка надградња на тематском плану не би требало да превише одудара од таквог обрасца, те упућује на једноставан музички тематски план који има донекле заокружен формални ток, најчешће на релативно нижем формалном нивоу (у односу на класичан монолој, на пример), као и на једноставна и не претерано „драматична“ музичка средства на тонално-хармонском плану.

*Говор „а парше“* или *говор „у страну“* чини се да је заступљенији у позоришту (и то чешће у опери него у драми) него у свакодневном животу. Како је већ објашњено, циљ ове врсте „тајновитог“ говора је да се изазову емоције код другог лика (односно одређене реакције – колебљиве мисли код публике). У музичкој обради ова врста говора се најчешће одражава

у краћим формама, првенствено преко разраде тематског материјала (дељење, варирање, понављање и сажимање мотива), као и преко „довољно драматичног“ тонално-хармонског плана, тј. пробраног хармонског језика на посебним местима „са истакнутим драмским значењем“.

Можемо закључити да је у драми примена монолога везана неретко за емоцију, односно унутарња психичка стања драмских карактера, док је појава дијалога често везана за рацио, односно конкретно саопштавање драмске радње. С друге стране, дијалогски контакт је веома важан. Дијалог може бити облик говора који је, у одређеним драмским ситуацијама, пригодан за развијање потенцијалног сукоба, јер такође има своју снажну емотивну страну која се, у његовом случају, испољава у разговору две или више драмских личности.

Монологом се најчешће допуњује и објашњава поједини сегмент драмске радње, који је претходно приказан глумом, односно пантомимом, или је саопштен дијалогом. Разлог оваквог посматрања је тај што, за разлику од дијалога којим се саопштава конкретна драмска радња или њени делови, монолог има изражену „емотивну природу“, која се добро повезује са музиком, јер музика више комуницира емоцијама него „конкретним значењима“. Такође постоји извесна аналогија између „нереалистичности“ монолога и певане драме у целини, јер и једно и друго на стилизован начин приказују животна дешавања, ставове и емоције.

## Проза – поезија

Имајући у виду историјске стилове писања комада, генерално примећујемо да су владајући продукциони модели одређивали да ли ће цео комад бити писан *војетским* или *иросним ѡексијом*.<sup>36</sup> Шекспирове драме свакако су најлепши пример поетских творевина које су позоришно постављене. У модерној, савременој позоришној пракси доминирају прозни текстови, док поједини писци прибегавали поетизацији само делова драме, чиме је освежавају и обогаћују. Само коришћење врсте текста често је зависило и од улоге лика у самој структури драме.

Познато је да је у грчкој трагедији, као и у операма „камерате“, које су желеле да оживе стару грчку трагедију, певани текст био поетски, јер је то била ствар владајућег уметничког стила. Потом, у операма Монтевердија, Глука и временски ближих

следбеника, учили смо да је цела опера стилизована поетским текстом, без обзира да ли су у питању реалистичне дијалогске сцене или су у питању посебни музички моменти – арије, на пример. Од Моцарта надаље, солисти су све више у дијалозима преузимали прозни текст, док се римовани, поетски текст задржао у аријама, дуетима и другим нумерама којима су исказиване појединачне емоције.

У операма 18. века, осим појединачних драмских карактера, хор је такође постао драмски карактер са споредном драмском улогом и најчешће се појављивао као коментатор драмске радње, певајући кратке коментаре заједно са солистом који је имао поетски текст, или је пак, у функцији драмских кулиса, певао тематски независну, *праву ѡесму* са поетским текстом. Кроз историју опере важност драмског текста бивала је све израженија, те је, ради занимљивости самог дела, текст опере комбиновао прозу са поезијом.

Композитори националних школа желели су да оживе народне тековине, па су користили либрета са темама из свакодневног живота у селу или некој сличној области, са обичајима тог места и, пре свега, са цитатима националних мелодија, тј. народних песама. У овим операма запажамо да је поетски текст присутан само у цитатима народних песама или песама у народном духу, као и у појединачним аријама и дуетима, док је већи део текста у опери (претежно у дијалозима) дат у прозном виду. Тиме је композитор направио разлику између текста који певају солисти, а који априори представља део дијалога, од текста садржајно независне нумере – праве песме. Та независна нумера често је уметнута из декоративних разлога, а не зато што је својом тематиком у тесној вези са догађајем који се одвија. Она је реалистична онолико колико је ми видимо, тј. колико траје, а због своје немогућности да покрене саму драму, она негде у себи носи елемент „нереалистичног“. Оваквим поступком композитор ствара контраст између реалистичне дијалогске ситуације и ситуације у којој је тежиште на сценском елементу, било да је у питању песма или плес, чиме доприноси укупној драматичности тока.

Закључићемо да је временом, кроз историју опере, врста текста постала један од драматуршких инструмената којима су се диференцирали важнији од мање важних момента у одвијању драмске радње. Најчешће појаве поетског текста (било да је у питању класична, било да је у питању фолклорна версификација) – песма и игра представљају музички интермецо, украс, додатак од којег не зависи одвијање драмске радње. Супротно томе, одвијање драмске радње најчешће је реализовано нарацијом, односно прозним говором. Песма и игра представљају праву песму, насупрот певаној речи на којој се темељи сама опера. На овом месту бисмо истакли да под правом песмом подразумевамо музички узорак који је настао и постојао ван опере и независно од ње, а који је уткан у контекст опере.<sup>37</sup> То је песма (плес) коју пева солиста или хор (игра ансамбл), а која је формално заокружена и чији садржај може да се извади из контекста опере. У том смислу, анализе су показале да се праве песме најчешће налазе у функцији описивања или подржавања дате атмосфере драмског тока. С друге стране, оне могу бити пласиране у опери и тако да говоре директно о актуелним збивањима (као да су за ту прилику специјално писане), односно тако да у њима ликови дају својеврстан коментар неког дела драмске радње.

*Веза видова ѡвора/књижевној језика и драмайуришких улоја драмских каракѡера у ојери* – Из претходне класи-

фикације и анализе врста дијалога и монолога закључујемо да, у односу на свакодневни живот, оперски жанр пружа више могућности саопштавања драмске радње, приказивања емотивних страна личности и догађаја, као и стварања одређених утисака и илузија код слушалаца. Сваки од наведених видова говора има одређену улогу у саопштавању драме, а композитор се опредељује за врсту говора према експресивном нивоу текста који ће бити изговорен, односно отпеван. Самим тим што су неке од понуђених варијанти реално у реткој свакодневној употреби (нпр. „говор у страну“ или „индиректни“ дијалог), њихову појаву у опери треба посматрати са посебном пажњом. При том, с једне стране, треба имати у виду потребу композитора да примени одређени вид говора, а с друге, да драмски карактер који на посебан начин говори (пева), има и посебну драматуршку улогу у драмском моменту опере. Динамизам саопштавања и одвијања драмске радње зависи од драмских мотива који покрећу драмски карактер, али експресивност и психолошки набој драмског тока, креирање одређене атмосфере у којој се одвија драмска радња, као и креирање својеврсног стила излагања целокупне опере, зависе првенствено од врсте дијалога и монолога, као и од саме врсте књижевног језика (прозног или римованог, тј. поетског).

Стога је драматуршка улога сваког лика у опери (било да је у питању солиста или хор као колективни лик) донекле стилизована начином говора који преовлађује у његовом деловању кроз оперу. Може се логично претпоставити да ће драмски карактер, који има првенствено реалистичку драматуршку улогу у саопштавању драмског тока, превасходно деловати разговорним и другим врстама дијалога, док ће драмски лик, чија је драматуршка улога везана за испољавање и тумачење моралних и емоционалних садржаја уоквирених у целокупну идеју-тему опере, често своја размишљања пласирати путем монолога. Драмски лик који у себи садржи покретљивију, динамичнију драматуршку улогу (нпр. лик са драматуршким улогом желиоца или са улогом противника главног лика итд.) свакако ће често испољавати своје карактерне особине и амбиције кроз тзв. директан говор – лицем у лице, често у енергичнијим врстама дијалога – драматични и борбени, и кроз реалистичнији књижевни језик – прозни, док ће драмски лик који је мање активан у покретању и одвијању драмског тока (нпр. онај са драматуршким улогом помагача главног лика) текст пласирати најчешће у дијалогу мањег интензитета, јавном говору или неком другом виду комуникације мањег афективног интензитета. Жанровско опредељење опере у највећем проценту намеће врсту књижевног говора, тако да се уношењем супротне врсте говора добија стилски контраст. У операма националних школа, на пример, текст је већином прозни, док су цитати хорских песама најчешће римовани, поетски. Тиме се ствара контраст реалистичког деловања појединачних ликова и својеврсних музичких интермеца између делова драмске радње.

<sup>1</sup> Х. Клајн, *Основни проблеми режије*, Универзитет уметности, Београд, 1995.

<sup>2</sup> Исто.

<sup>3</sup> При том је, подсећамо, у досадашњим разматрањима „драматичност“, посматрана на највишем нивоу (нивоу целине дела), била друго име за „нејасноћу идеје“, односно, на nižем нивоу,

фабуле; аналогно, општи токови конкретизације те „драматичности“, изражени су најпре као основна тема, потом низ њених „подтема“, које у збиру дају сиже.

<sup>4</sup> Поменути ултимативни карактер разраде односи се, наравно, на молекуларни ниво анализе.

<sup>5</sup> Х. Клајн, *нав. дело*, 91–92.

<sup>6</sup> Исто, 93.

<sup>7</sup> Могло би се говорити и о томе да је овај однос заправо однос инверзије, у контексту дихотомије „рационално“ – „афективно“.

<sup>8</sup> У изузетним случајевима ова доминација иде – бар у извесној мери, условно – и даље (на пример, у прва два чина Монтевердијевог *Орфеја*), али никада до краја опере.

<sup>9</sup> Виљем Арчер, *Стварање драме*, превео Јосип Кулунџић, Уметничка академија у Београду – Академија за позориште, филм, радио и телевизију, Београд 1964, 11.

<sup>10</sup> *Основи драматургије*, 632.

<sup>11</sup> Аристотел, *О њесничкој уметности*, Рад, Београд 1982, 18.

<sup>12</sup> То не искључује могућност да се некакав кориговани тип аналогije може наћи и у архитектонски обликованим музичким структурама. На пример, структура схеме АБА тежи динамизацији репризе у којој треба да дође до расплета, док је кулминациона тачка на крају дела Б. Затим, ту је варијациона форма која кроз градациони поступак иде ка разрешењу на крају.

<sup>13</sup> Према Аристотелу, постоји пет етапа драме: експозиција, заплет, кулминација, перипетија и расплет. Теоретичари књижевности, пак, помињу као последњу етапу и тзв. катарзу, у којој се драмски лик жртвовао за постизање велике идеје како да би се очистила његова душа.

<sup>14</sup> У наратологији, делу науке о књижевности, постоји следећа хијерархија појединих термина: личност – најмање важан актер у драми, лик – најчешћи актер споредног дејства, карактер – лик са донекле изражајнијим деловањем у драми и тип – комплетан актер, онај који има универзално значење. Наратолози истичу да је поступак тематизације у драми веома важан, а његов основни део је портретизација учесника драмске радње, као и њихова мотивација. У поступку портретизације у драми појављују се тзв. херој или антихерој, односно јунак или антијунак.

<sup>15</sup> Др Владимир Краљ, *Увод у драматургију*, Библиотека Стеријиног позорја, едиција „Драматуршки списи“, Нови Сад 1966, 30.

<sup>16</sup> Исто, 23.

<sup>17</sup> Исто.

<sup>18</sup> Исто, 38.

<sup>19</sup> Исто, 24–27.

<sup>20</sup> У науци о књижевности, супротне вредности у драми називају се „антитетичке вредности“.

<sup>21</sup> Исто, 27.

<sup>22</sup> *Под шемом можемо подразумевајући ону основну осећајну и мисаону ниш која повезује значења различитих елемената дела. У овом смислу, шема се може одредити као значењски суйсџрајт књижевних дела, као јединствен смер значења који добијају различити мотиви и ситуације, као љравац у којем дело ујућује читачево мисаоно, осећајно и морално реаовање на његов уметнички свет*, Речник књижевних термина, 801, С. К. /Светозар Кољевић/.

<sup>23</sup> Лажмотив (*leit-motiv*) је поједнако примењиван у књижевној и у музичкој уметности. По Хансу фон Волцогену, то је: *музичка шема која се повезује с неким карактером, предметом или емоцијом, у Вајнеровим оперима, која добија, дакле, веома одређено асоцијационо ушемељење*, Речник књижевних термина, 389.

<sup>24</sup> Што га везује не само за драмске карактере, већ и за драмске мотиве!

<sup>25</sup> Међутим, свака врста монолога је већ по својој природи дијалогска. Управо је то, пре више десетина година, доказао Михаил Михайлович Бахтин, који у књизи *Марксизам и филозофија језика* (Нолит, Београд, 1980, превео Радован Магијашевић, 95) пише:

*Нема љрве ни љоследње речи и нема љранице дијалогском контексту. Нема ничеј айсолушно мрљвој: сваки смисао имаће свој љразник љоновној рађања. Он такође пише: Реч је заједничка љериториа између љоворника и саљворника, и закључује: Два љласа су минимум живојиа, минимум љосљојања“ (односи се на бесконачни дијалој, на љо да све љосљоји да би било саљишљено).*

<sup>26</sup> У књизи Волфганга Кајзера, *Језичко уметничко дело* (Српска књижевна задруга, Београд, 1973, превео Зоран Константиновић), помињу се следећи видови говора: разматрање, извештавање, заповедање и вредновање. Као облици приповедања, између осталих, помињу се монолог и дијалог.

<sup>27</sup> *Основи драматургије*, 318.

<sup>28</sup> Синтагма „разговорни дијалог“ је, по својој природи, таутологска. Стога би прикладније било користити синтагму „директан“ или „непосредан“ дијалог, за разлику од „индиректног“ или „посредног“ дијалога.

<sup>29</sup> *Основи драматургије*, исто.

<sup>30</sup> У књизи *Проблеми љоетике Досљојевској* (Нолит, Београд, 1967) М. М. Бахтин се бави постојећим класификацијама дијалога. Он дели дијалог на директни, објектни и двогласни. Последњи наведени дијалог Јулија Кристева назива „амбивалентним“, јер има више улога, моћи и степена комуникација. Стога се чини да је двогласни дијалог, по својој суштини, аналоган двосмисленом дијалогу.

<sup>31</sup> *Основи драматургије*, 335.

<sup>32</sup> Gerard Genette, *Palimpsests, le literature su second degre*, Париз, 1982.

<sup>33</sup> В. Арчер, *нав. дело*, 12.

<sup>34</sup> За разлику од Арчеровог мишљења, савремена епистографија је у толикој мери развијена да постоје читаве десетине врста и жанрова епистоларне прозе и поезије, које се могу применити и на епистоле употребљене у драмској литератури, најчешће у виду интертекста, односно било каквог цитата убаченог у књижевно дело. Данас постоји велики број књига посвећених цитатности и интертекстуалности, од написа Дубравке Орајић – Толић, преко радова Јулије Кристеве, до радова Зорана Константиновића. Интертекст је један од замајача драмске радње и њиме се додатно ствара и повећава драмска тензија.

<sup>35</sup> *Основи драматургије*, 337.

<sup>36</sup> Продукциони модели су они модели стварања уметничког дела, настали под утицајима који су били доминантни у време настајања књижевног дела. Рецептивни модели су настали као резултат схватања и прихватања уметничког дела (књижевног, музичког итд.). Рецептивни модел може бити синхрон (савремен) и дијакрон (историјски посматран).

<sup>37</sup> Као интертекст.

## Литература

1. Виљем Арчер: *Стварање драме* (прев. Јосип Кулунџић), Уметничка академија у Београду – Академија за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 1964.
2. Радослав Лазић: *Естетика оперске режије (I)*, Мадленијанум, Београд, 2000.
3. Јелена Новак: *Опера у доба медија*, ИК Зоран Стојановић, 2007.

## MUSIC AND OTHER ARTS

Ana Zečević\*

### DRAMATIC IN DRAMA AND OPERA (2)

UDK: 782

82.0

BIBLID: 0354-9313, 20(2014) pp. 28-42

Accepted for publication on: November 10/2014

Original scientific paper

**Summary:** In the initial phase of work, the author's thoughts relate to an abstract idea (of vision, mood) that, in the next stage, he has to concretise by a particular sequence of dramatic themes, or impressions that should arise as a result of their presentation. The author specifies the events and their participants, makes the schedule of actions, creating a so-called order of actions in drama. The schedule of the basic elements of dramatic action - the characters and situations, atmosphere and background (where they are - their actions) are encompassed by this term. At the same time, these actions are ultimately the result of the selection of certain dramatic motifs (selected, of course, by the author of the play) and their impact on the dramatic flow through all the above elements, primarily through dramatic characters. In terms of relation between the music and text, the order of actions in opera is understood as a correlation of the order of actions in drama and musical forms at the lower levels.

**Key words:** order of actions, leitmotif, guiding theme, dramatic characters, opera, dramaturgy, dramatic, dialogue, monologue, prose/poetry

\* Ana Zečević, professor of music theory, Music school "Josip Slavenski" in Belgrade.



Пасош Јована Фрајта из 1919. године

Miloš Zatkalik\*

## HOW CAN NARRATIVE BE MUSICAL?

## HOW MUSICAL CAN A NARRATIVE BE?

UDK: 82:78

821.111.09-31 IJoic II.

BIBLID: 0354-9313, 20(2014) pp. 44-64

Accepted for publication on: January 20/2014

Original scientific paper

**Abstract:** Narrative literature and music, being forms of arts, share a number of common characteristics. At the same time, they differ in many aspects. This paper endeavors to systematize the ways in which a narrative text achieves quasi-musical effects. Musical influences occur at various levels: phonological, morphological syntactic; the level of the global construction of a literary work; its temporal aspects; psychological impact. Special attention will be devoted to the triangle music – myth – literature; certain philosophical implications will also be pointed out. It will be demonstrated that the key to musicalization lies in the psychoanalytical understanding of human mind. Of all the arts, music is closest to the archaic modes of mental functioning. Accordingly, a narrative text will be closer to music insofar as it manifests processes such as condensation, fragmentation, displacement: precisely those processes that are typical of the archaic mental structures (found also in dreams).

**Key words:** narrative, musicalization, Joyce, psychoanalysis, linguistics, polyphony, myth, primary processes

\* Miloš Zatkalik (1959), composer and music theorist, Professor at the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade. [mzatkali@eunet.rs](mailto:mzatkali@eunet.rs)

Also holds a degree in English Literature. He has taught various subjects, primarily related to music analysis, and supervised a large number of final papers and theses. He has performed a number of administrative and organizational tasks (until recently Head of Music Theory Department; member of the University Board, organization of conferences, member of the Board of the Serbian Composers Association etc.). He has also taught at the Universities of Novi Sad, Kragujevac and Banjaluka, and given invited lectures in Canada, Norway, the USA, Slovenia and Germany. He has published in domestic and foreign journals, and presented papers at numerous conferences. Research interests: analysis of 20<sup>th</sup>-century music, relationships between music and language, and music and narrative; psychoanalytic approach to music analysis.

In the late 1990s I wrote an article titled “Levels of the Musicalization of Literature”.<sup>1</sup> By that time Werner Wolf had already done some research in a similar field, but admittedly, I wasn’t aware of that. Shortly afterwards he wrote a book<sup>2</sup> where he examined in a systematic way various procedures whereby a literary work can achieve something like musical effects, but he wasn’t aware of my article. Zatkalik vs. Wolf could be an interesting topic in its own right; however, it is not exactly my aim at present to debate either with my former self or with Mr. Wolf, even though references to both will be inevitable. Now, fifteen years after my former article, I am going to revisit these issues, and to incorporate some important new ideas that have emerged in the meantime.

### Introduction: Defining the Scope of Narrative

When we define a narrative as the *logically consistent representation of at least two asynchronous events that do not presuppose or imply each other*<sup>3</sup> or even as the *organizing principle of all discourse*<sup>4</sup>, then, the scope of the application of the concepts of narrative and narrativity appears extremely broad. Indeed, postclassical narratology has been rather enthusiastic about including a whole range of activities and products under the heading of narrative. Thus we have legal narrative, and narrative therapy, and even a cooking recipe can be turned into a story. That narrative can become anything that an individual human being construes as narrative may be too sweeping a statement, but it does draw attention to the role of the perceiver (reader, observer, consumer) – the narratee – in defining something as narrative.

For the present purpose, my understanding of narrative will be both limited and broad. Limited in the sense that I will restrict myself to literary narrative, or fiction. After all, as Roland Barthes says,<sup>5</sup> literature is the privileged vehicle of narrative. However, within the confines of literary narrative, I admit as narrative a broad range of texts, including such where the very existence of plot is doubtful, characters are contradictory, sequence of events illogical etc., in other words, some of the essential narrative requisites are lacking. We must bear in mind that there is no clear-cut distinction between narrative and non-narrative, nothing like absolutely narrative, as opposed to absolutely non-narrative texts. There are certain conditions of narrativity, certain factors that contribute to a smaller or greater *degree* of narrativity. Marie-Laure Ryan,<sup>6</sup> for instance, suggests that the following conditions need to be fulfilled if a given artifact is to be considered a narrative:

- Representation of life
- About singular, not endlessly repeatable events



- Individual characters
- Significant changes
- Selection of events
- Teleology
- Narrative tension
- Suspense (what will happen) / curiosity (we know what will happen, but don't know how it will happen) / surprise (things didn't turn out the way we expected)
- Ability to summon an evolving world to the imagination

Not all of these conditions, nor their full extent are to be deemed necessary in order to call something a narrative.

Both narrative – in this sense – and music are forms of art. If we agree on this, it means that we recognize their common characteristics which place them in the category of the arts. Besides, according to one possible classification of the arts, both fiction and music are labeled as “temporal”, as distinguished from “spatial” (visual). The matter is by no means simple and straightforward but on this occasion it enters into our agreement. This would make the number of common features still larger. And when Byron Almén states that the narrative articulates *the dynamics and possible outcomes of conflict or interaction between elements, rendering meaningful the temporal succession of events, and coordinating events into an interpretive whole*<sup>7</sup> we cannot be sure whether this applies to literature, music or some other medium. And we would be right, this definition is meant to include both verbal and musical narrative, and it is used to counter the arguments of those scholars who are skeptical about the possibility of the latter (Carolyn Abbate, Jean-Jacques Nattiez). At least since the 1980s, music scholars have searched for narrativity in music, and even established certain degrees of musical narrativity.<sup>8</sup> Conversely, and this is what chiefly matters in this paper, a number of literary works have also been regarded as being somehow musical. Aldous Huxley tells a story about certain characters, and he allegedly constructs the story in the manner of a fugue. The novel is titled *Point Counter Point*. Anthony Burgess writes a novel titled *Napoleon Symphony*, and he tries to fashion it after the model of (surprise, surprise) Beethoven's *Eroica* Symphony.

There are many ways in which music and narrative can be related. Tzvetan Todorov's fundamental narrative structure equilibrium – disequilibrium – equilibrium, the initial and final equilibriums being different, is in some aspects analogous to Schenkerian *Ursatz*. And having mentioned Schenker, the relationships between musical surface and deeper structural layers can be seen as analogous to the structuralist distinction between *fabula* and *sjuzhet* (story and discourse, *histoire* and *recit...*). Byron Almén's theory of musical narratology argues for isomorphism between verbal and musical narrative and postulates a “sibling model”, according to which musical narratology is a “sibling” to verbal one rather than being derived from literary narrative. Various types of program music try to combine verbal narrative with music. We could go on.

What I am interested in now is the “musicalization of fiction” (the expression apparently originating with A. Huxley), and an obvious way to discuss it is to a) recognize that, being forms of art, music and fiction must share many characteristics; b) identify in what respects they differ, and c) recognize that differences open up possibilities for influences. I will present a systematic overview of the ways music can influence narrative, or narrative attempts to achieve musical effects. I call them the levels of musicalization. The list has not changed substantially

since my 1998 article, but the way these levels are described and interpreted has.

0. Music as the narrated subject
  1. Acoustic qualities of narrative
  2. Narrative structure
    - 2.1. Morphology and syntax in linguistics, narrative and music
    - 2.2. Overall narrative construction
    - 2.3. Musical and verbal polyphony
  3. General principles of narrative vs. musical constitution
    - 3.1. Agency
    - 3.2. Temporality
    - 3.3. Semantics
  4. Narrative, music and myth
  5. Philosophy of music in narrative terms
  6. Psychology in narrative and music
    - 6.1. Expressive potential
    - 6.2. Psychoanalysis as the key to musicalization

In reality these levels are very closely inter-related: one and the same procedure often pertains to more than one level. For some readers this would amount to a methodological flaw; I prefer to see it as recognition of realities. Different levels mean different procedures, different strategies, but as these procedures and strategies sometimes recur through different levels, they are given deeper interpretations, acquire richer meanings. Further methodological inconsistencies will occur when I switch from the considerations of various narrative aspects being influenced by music, to musical aspects influencing narrative. I am perfectly assured, though, that whichever side we take as our vantage point, we arrive at significant observations about the relations between music and narrative.

## 0. Music as the Narrated Subject

By simply narrating about music or musicians, fiction doesn't produce musical effects. Thomas Mann in *Doktor Faustus* writes about Adrian Leverkühn, a composer, a semblance of Schoenberg, but the story itself thereby becomes no more musical than if he were writing about alligators in the Mississippi delta. This is the reason why I am assigning this aspect a zero level. Yet, the reason why I am mentioning it in the first place is not merely to forestall misunderstanding about what is and what isn't musical, but because musical references in a narrative may serve to draw attention to music, create a musical atmosphere, trigger off a musical mode of perception.

There are, however, specific situations in which music as the subject matter can actually become relevant to my present purpose. Consider the following quotation from Aldous Huxley's *Point Counter Point*:

*In the opening largo John Sebastian had, with the help of Pongileoni's snout and the air column, made a statement: There are grand things in the world, noble things; there are men born kingly; there are real conquerors, intrinsic lords of the earth. But of an earth that is, oh! complex and multitudinous, he had gone on to reflect in the fugal allegro. You seem to have found the truth; clear, definite, unmistakable, it is announced by the violins; you have it, you triumphantly hold it. But it slips out of your grasp to present itself in a new aspect among the 'cellos and yet again in terms of Pongileoni's vibrating air column...The Rondeau begins, exquisitely and simply melodious, almost a folk-song. It is a young girl singing to herself of love, in solitude, tenderly mournful. A young girl singing among the hills, with the clouds drifting overhead. But solitary as one of the floating clouds, a poet had been listening to her song. The thoughts that it provoked in him are the Sarabande that follows the Rondeau.*

The narrator does not merely describe a concert in which J. S. Bach's *Orchestral Suite No. 2* is being performed. He *paraphrases the effect the music has on him in terms of an imaginary content he attributes to Bach's music*. This is what Werner Wolf calls *imaginary content analogy*. The words are there to supply what is tendentially absent in music: a referential content.<sup>9</sup>

## 1. Acoustic Qualities of Narrative

When an author writes something he or she expects it to be read. When a composer writes something he or she expects it to be performed, to be heard. True, you can read the text aloud – not to mention oral literature – as much as you can read the score, but the fundamental difference still remains, the difference in the role of sound, in its priority. One is tempted to think that fiction becomes the more musical the more effort it puts to engage the sense of hearing. Up to a point it is true, but we ought to beware of overestimating this aspect. I will say something very trivial: not everything we hear is music. A text read aloud may affect us by the way its sounds, but I am not sure that the effect is necessarily musical. The aural aspect, therefore, while clearly making a more substantial contribution to musicality than subject mat-

ter, still serves a similar purpose, namely, to make the listener-reader more attuned to a musical mode of perception. It needs to be backed up by other musicalizing procedures.

## 2. Narrative Structure

### 2.1. Morphology and Syntax in Linguistics, Narrative and Music

One uses language to tell a story. One uses a hierarchy of elements: phonemes, morphemes, syntagms, clauses, sentences, and one presumably obeys the rules of phonology, morphology and syntax. As with other levels, in order to demonstrate musicalization, we need first to establish a common ground for comparison, by pointing out similarities between the two media. Against this common ground, the differences will show more clearly, and these differences open the possibilities

#### Example 1. – W. A. Mozart: *Piano Sonata, KV 311*

of mutual influences, of one medium partaking of the other.

As the *Example 1* illustrates, music is, like language, parsable into hierarchically organized discrete units; and conversely: meaningful portions of music flow are constructed by combining smaller units into larger. Cadential processes perform the function similar to punctuation. How these units are combined is governed by certain rules; the Chomskyan formulation about a definite set of elements subjected to a definite set of rules whereby an indefinite set of sentences can be generated is also a viable way of describing some important aspects of music.

As long as we are familiar with these rules of musical syntax, we are able to recognize the *Example 2a* as musically “ungrammatical” even if we haven’t actually heard the original (*Ex. 2b*), as much as we recognize the following sentence as incorrect: *And music now language speak about I.*

Moreover, if in language we distinguish between units of first articulation – *morphemes* as minimal signifying units – and non-signifying *phonemes* which are units of second articulation, a similar double articulation is arguably possible in music. Namely, an individual tone has no musical significance (except under very special circumstances); music theory generally recognizes *motive* as the smallest musically meaningful combination of tones.

Once introduced, this analogy with linguistics proves to be very inviting. (See *Example 3*)

Example 2a. – L. v. Beethoven: *Piano Sonata, Op. 2 No. 1*

Example 2b. – L. v. Beethoven: *Piano Sonata, Op. 2 No. 1*

Example 3. – L. v. Beethoven: *Piano Sonata Op. 2 No. 2, III movement*

In Ex. 3, the bracketed motive is obviously the smallest entity to which we attribute some kind of musical meaning (however we conceive of meaning in music). It is first transposed, then transposed once again and at the same time expanded. The expansion (dotted bracket) serves to complete the phrase, but never occurs independently in the piece. The original musical motive thus behaves as a *free morpheme*. It later takes on a *suffix*; since the suffix basically performs a grammatical

function, without significantly altering the motive itself, it can be labeled as *inflectional*, and since it does not occur on its own, it is analogous to a *bound morpheme*.<sup>10</sup>

Returning to Noam Chomsky, of utmost importance for our purpose is his differentiation between the deep and surface structures of language; the former contains the core of semantic relationships, which are mapped onto the surface via certain transformations. As John Sloboda<sup>11</sup> argues, this is analogous to the theoretical model of music propounded by Heinrich Schenker, according to which what we actually hear is regarded as musical *surface* arising from the elaboration of successive deeper layers of music. Actually, all well-made tonal music is ultimately reducible to a few types of fundamental structure, *Ursatz*. To anticipate the latter portion of this paper: the deep/surface dichotomy opens a psychoanalytic perspective and points to yet another analogy, that with the manifest and latent in dreams, as postulated by Sigmund Freud.

So far, we have pinpointed some fundamental similarities between language and music. However, it is through examining the ways in which music is *not* like language that we can perhaps learn a great deal about both.

Discrete units did we say? (See *Example 4*) Consider this excerpt from Penderecki or for that matter any of György Ligeti's micropolyphonic pieces or a great deal of electronic music. No human language could possibly tolerate such a blurring of boundaries between its units, such fusion of words or sentences. And whereas no meaningful use of human language is possible without sentences, even in tonal music alongside musical sentences there are looser, fragmentary structures; and in the present example the very notion of musical sentence is col-

Example 4. – Krzysztof Penderecki: *Threnody*



lapsed. In addition, with the disappearance of tonal harmony, the cadential function is obliterated, and analogies between cadential processes and punctuation cease to be operative.

At the opposite pole of texture, in Anton Webern's pointillism, not only thematic units, but the very tissue of music fragments to the point of disintegration. One can hardly perceive how smaller units are integrated into larger wholes, or identify the aforementioned double articulation or hierarchical ordering. (See *Example 5*)

Consider, further,

**Example 6a. – W. A. Mozart: *Piano Sonata, KV 309*, first subject**



To group the notes the way suggested by the shaded area would seem utterly counterintuitive, and for a music theorist it clearly violates the rules of segmentation that we teach undergraduate students. Yet it is precisely what Mozart does: that same group of notes is used as a unit in the development section.

**Example 6b. – W. A. Mozart: *Piano Sonata, KV 309*, development**



Obviously, what can and what cannot constitute a meaningful unit is actually quite poorly defined in music, and the segmentation of music flow proves to be much more ambiguous than a similar process in language. This amounts to saying that unlike language, one cannot really make a dictionary of music, even if certain elements (Wagnerian leitmotifs or cadential formulas) may appear to be viable candidates for dictionary entries. Ultimately, this is the question of semantics: the meaning of musical elements is entirely different from verbal meaning, but I will defer the discussion of semantic issues until a further level.

The above considerations suggest rather obvious musicalizing procedures: blurring the boundaries between discrete linguistic elements on various hierarchical levels, as would normally happen in music. James Joyce in *Ulysses* fuses words to produce combinations like “potatosoap” or “Bronzelydia.” Truncated sentences abound, such as: *What perfume does your?* (implying, of course, “wife use” as a continuation), and even individual words are frequently decomposed into their constituent parts. Molly’s monologue – some forty pages or so – is rendered without a single punctuation mark, thus annihilating

any sense of sentence-level syntactic organization. Similar instances could be found in *El otoño del patriarca* by García Márquez, while Joyce himself does something opposite, yet with a similarly musicalizing effect, at the beginning of the “Sirens” episode from *Ulysses*. The utterly broken, fragmented passage at the beginning of the chapter cannot fail to remind of Webern’s pointillistic texture.

Syntactic aspects need some further examination of the syntagmatic axis of language, the axis of combination or the rules of combining linguistic units, and how they relate to thematic procedures in music. The most important point is that, when combining units, music allows and even demands much more repetition than language. Let alone folk music, which makes little use of any other thematic work except repetition, let alone popular music, minimalism, or some special pieces like Ravel’s *Bolero*, but think of a classical piece, of Beethoven’s Fifth, for instance: how many bars with nothing but the initial motive; think of how many times the motive from the beginning of *Marche funèbre* from Chopin’s *Bb Minor Piano Sonata* repeats throughout the piece. Even Schoenberg’s developing variations do not provide an effective counterexample: variations – developing or otherwise – mean that for all the novelty they gradually introduce, something is constantly repeated. Polyphonic music of the strict style, with melodic lines lacking any distinct motivic structure, again fails to contradict the repetition argument: imitative work, even if disguised, nonetheless means repetition of a meaningful portion of music.

True, some words or phrases will also inevitably repeat in a literary work, but the difference is enormous. To begin with, when a motive is initially presented, consecutive repetition is almost a norm in music, and highly implausible in fiction. Yet, Anthony Burgess writes:

...he himself, he himself he himself stands by her door by her door by her door. Asset asset insert key. By foul magic wrong key. Not his key. Yes, his key.<sup>12</sup>

This is clearly not a usual way to construct a verbal passage. I assume that an insightful reader may even discern the musical model behind the threefold repetition of the phrase “he himself”; in case they don’t, it is shown in the example below:

**Example 7. – W. A. Mozart: *Symphony in G minor, KV 550***



Consecutive repetition is probably the most striking in its musical qualities, but words or phrases that recur throughout a narrative work, if frequent and prominent enough, also achieve a musicalizing effect.

Given repetition as the core thematic procedure, other forms of thematic elaboration can basically be understood as non-literal repetition, with varying degrees and types of transformations that the original material undergoes. The material can be embellished, decorated, which is frequently referred to as variation; only portion of it may repeat (fragmentation); it could be subject to expansion, inversion, retrogradation etc. In the same novel Anthony Burgess writes: *The squarecut pattern on the carpet. Squarecut the carpet's pattern. Pattern the cut-square carpet.* Very unlanguage-like, but easily imaginable as varied repetition of a musical phrase.

In many languages affixes are used to alter the meaning and/or grammatical function of a word. There are sets of rules governing such procedures, and a writer usually has but limited freedom to be creative in that respect. Musical motives can also be expanded by inserting new material before, after or inside the motive itself, which makes a neat parallel with prefixes, suffixes and infixes. As we learn from *Example 3*, such procedures can be formalized up to a point, particularly when the expansion is effected so as to produce a cadential formula. Yet the degree of freedom is incomparably greater in music. Accordingly, when the protagonist of *Ulysses*, Leopold Bloom, is referred to as Poldy, that is still within the limits of the linguistically acceptable; when, however he becomes “Jollypoldy the rixdix doldy”, Bloohoom, Booloooom, Joyce clearly oversteps the boundaries of linguistics and treats the name with a music-like freedom.

Particularly music-like is the following excerpt from “Sirens”, as it emulates a typical musical procedure of first stating a theme, and then fragmenting it:

– *I saved the situation, Ben, I think.*

– *You did, averred Ben Dollard. I remember those tight trousers too. That was a brilliant idea, Bob.*

*Father Cowley blushed to his brilliant purple lobes. He saved the situa. Tight trou. Brilliant ide.*

Under the present heading, the discussion so far has been devoted solely to linguistics, since narrative as understood in this paper is, among other things, a linguistic construct. Once language has been applied in such a way as to produce a narrative, other types of units arise, with their specific rules of delineation, selection and combination.

Structuralist narratology, with Russian formalists as precursors (above all Vladimir Propp), tried to establish a specific narrative grammar.<sup>13</sup> Roland Barthes, for instance, identifies narrative units, much along the lines of linguistic analysis. It is the functional nature of certain segments of the story that makes them units. He distinguishes between various types of functions<sup>14</sup> and defines the narrative sequence as a logical succession of nuclei bound together by a relation of solidarity: the sequence opens when one of its terms has no solidary antecedent and closes when another of its terms has no consequent. *[T]he origin of a sequence is not the observation of reality, but the need to vary and transcend the first form given man, namely repetition: a sequence is essentially a whole within which nothing is repeated.*<sup>15</sup> Greimas contributed to the study of narrative his well known semiotic square, and there are many other approaches to concepts such as narrative levels, narrative functions etc. Such narrative elements – narratemes – however defined, may also be subject to repetition, expansion, fragmentation. The discussion at further levels will address some of these issues.

## 2.2. Overall Narrative Construction: Large-scale Processes and Formal Typology

In music, recurring motives may serve as a cohesive force across large time-spans and throughout an entire piece, as evidenced particularly by late tonal and post-tonal music. Recurring words, phrases, literary motives etc. can serve similar purpose, and this is not necessarily a musicalizing device until the amount of repetition reaches such levels as in Joyce's *Ulysses*, when they become comparable to musical leitmotifs. This contributes to construction on larger and global scales. What we now need to turn our attention to concerns the possibility of rendering an overall construction of a literary work in the manner of a musical form, such as sonata, rondo etc.

As a case study, I will take *Ulysses* – by far my favorite example of musicalized prose, as the reader will have realized by now. It was apparently Ezra Pound who first likened this novel to sonata, and the idea has subsequently recurred throughout Joycean literature. Generally speaking, sonata-allegro movement is a particularly suitable model, as it *provides a fully realized plot, complete with characters, conflict, resolution.*<sup>16</sup>

Stephen and Bloom are, of course, conceived of as sonata themes. The first three episodes are devoted mainly to Stephen, and they constitute what James Hepokoski and Warren Darcy<sup>17</sup> label as the primary theme space. Bloom's theme space occupies episodes four to thirteen. Bloom is thus, problematically, assigned the role of a secondary theme. Furthermore, in the “Circe” episode, previously stated materials appear fragmented, transformed, distorted, constantly recombined and variously juxtaposed, alternating with an enormous frequency – the very same procedures found in sonata development sections. Analogies with a sonata development do not stop there. “Circe” is what William Caplin<sup>18</sup> calls the *core* of the development: that is “where the real action is.” In many development sections it is preceded by what he labels as *pre-core*, a sort of introduction to the development: warming up, as it were. And that is exactly how I read the preceding episode, “Oxen of the Sun.” With chapter 16, the general tone becomes more tranquil,

and more coherent: what was previously fragmented seems to be reassembled; characters reassume their proper conscious waking selves. That is what we generally expect from a sonata recapitulation, although the recapitulation might arguably begin only with Chapter 17, “Eumeus” being the retransition. The relationship between development and recapitulation can also be presented in terms of tension-release patterns, and – using Wallace Berry’s terminology – the progressive tendencies of development give way to the recessive recapitulation.<sup>19</sup> Finally, Molly’s monologue rushing towards the emphatic and conclusive *yes* is very much like a coda.

A number of points need additional explanation. I would first like to examine the relationships between the two themes – Stephen and Bloom that is – in the light of sonata procedures. The disproportion between their respective theme spaces – in length and in complexity – is normative enough for classical sonata. The first three episodes are very much focused on Stephen. The Bloom episodes, on the other hand, involve a large number of characters: in the first place it is up to a point BloomMolly rather than simply Bloom, and there are other characters such as Simon Dedalus, Martin Cunningham, Boylan, the Citizen and the rest. Indeed, in a typical sonata movement theme spaces can be filled with a number of distinct materials, and it is often more appropriate to talk about theme groups. Very importantly, it is second themes that assume the form of theme groups much more frequently. Stephen figures prominently within the Bloom space, and encounters between Stephen and Bloom begin to occur here. This is also normative of classical sonatas: if we look into a number of Beethoven sonatas we will notice a tendency to reintroduce motives from the first theme once the second theme has already been well established thematically and tonally. Stephen’s portion of the novel is more coherent. It rhymes well with William Caplin’s insistence that the function of the first theme is not only to establish the home key and present certain thematic material, but also to set the standard of stability against which all other section in the sonata will be gauged as to their degree of stability or instability.<sup>20</sup> The second theme is more loosely organized, as a rule. Indeed, the Bloom space includes such episodes as the highly fragmented and disorienting “Wandering Rocks”: a true development before the normative development section. If we accept “Sirens” to be a “fugue”, then it is a form of intensified development, occasionally employed in proper development sections; more rarely, as in Bartok’s *Concerto for Orchestra*, in expositions. The intensity of developmental processes within the exposition itself is suggestive of Franz Liszt.

The next point to clarify is recapitulation. A textbook case would retrace the steps of the exposition, with appropriate tonal shifts. However, none of the parts of the exposition retains the same function in recapitulation, and this opens possibilities for far-reaching transformations. Consider the opening sentence of the penultimate chapter: *What parallel courses did Bloom and Stephen follow returning?* The narrative focuses on the two main characters that are presented simultaneously. The two theme spaces are conflated, and an obvious musical analogy is Wagner’s overture to *Meistersinger for Nürnberg* in which the themes initially presented in succession are contrapuntally joined in recapitulation.

Somewhat more awkward for a musically-minded analyst is the question of transition, or the bridge section. Fluid, ever-changing, protean episode 3 may bear some semblance to sonata

transition. However, while the semblance may hold with certain, typically early portions of transition that may appear to roam aimlessly – frequent, possibly abrupt and ostensibly arbitrary key shifts are meant to put the listener off the track, as it were, and heighten the dramatic effect of the dominant arrival – the overall profile of a typical transition proves to be one of a clearly directed drive towards a clearly pre-defined goal. There should also be a sense that the second theme arrives as an inevitable outcome of previous activities, and moreover a high degree of openness and inconclusiveness should be felt at the end of transition. I can hear nothing like that in the “Proteus” episode. If we are to maintain the sonata analogy, we must be content with regarding this as a highly non-normative case of an exposition without transition, as, for instance, in Beethoven’s Overture *Ruins of Athens*.<sup>21</sup>

Analyzing *Ulysses* in terms of musical form opens further possibilities. Each of the 18 chapters is a clearly delineated entity. This contradicts the strong forward thrust typical of sonata and rather resembles a set of variations: variations on two themes in this case. Just like each of the chapters uses a different technique to reveal certain facets of the characters, to present them in different roles, so does each variation shed a new light on the theme and possibly develops some of its potentials. A notable example of variation and sonata forms combined is the symphonic poem *Tasso* by Franz Liszt. And now that I mentioned Liszt, another possibility suggests itself. His favorite formal procedure was to fuse a single movement, like sonata allegro, and a multi-movement form, symphony, for instance. Parts of the sonata may possess structural and expressive qualities of individual movements. This may also have some interesting implication which we will not pursue in this paper.

Returning to our sonata model, we find more difficult points to negotiate, issues related to the fundamental principles of structuring music flow. Absolutely crucial for sonata form is tonality. So far I have shied away from engaging seriously tonal matters. What is the verbal equivalent to musical tonality, (or, for that matter, any kind of systematic pitch organization)? Should Bloom’s tonality be B, or should Lydia the “siren” represent the Lydian mode? Such an approach, where certain letters or words are ascribed tonal functions, has been suggested repeatedly, but I find it too shallow. But if not the sonic quality of words and letters, what else? The literary critic Northrop Frye<sup>22</sup> compared his narrative modes to musical keys. For the Russian scholar Boris Katz,<sup>23</sup> given that all (at least)

European languages possess a complex system of tenses, this could be equivalent to the system of keys in common practice tonality. He applied this approach to analyze a poem by Pushkin, and his analysis turns out to be not totally unconvincing. Or, let us speculate how this idea can produce a sonata-type narrative: an event in the present tense and an event in the past, followed by narration with frequently changing tenses, and subsequently retold with both events in the present. Since present tense is rather unusual in narrative, this would probably mean direct speech: a scene, rather than a summary. So far I haven't been able to find this sort of narrative, but it can at least be imagined. Alternatively, we might look for certain personal characteristics and relationships between literary characters and try to represent them through key relations. This is how Scott Ordway analyzed "Sirens", Boylan representing the dominant key, with respect to Bloom who is the tonic.<sup>24</sup> What do we achieve, however, when we proceed along these lines within the framework of the entire novel? We have already denied Bloom the status of the home key. But would he really be the dominant with respect to Stephen's tonic? Or had we better think of Bloom as the subdominant (subdominant second theme is a rare exception with Vienna classics – although *Ruins of Athens* are again a case in point – but is occasionally found in romantic sonatas, Schubert for instance). And, more importantly, are we not taking the technical terms of harmonic theory too literally? If this be so, had we not better dismiss the tonal considerations altogether and search for analogies in non-tonal music? A composition such as Arnold Schoenberg's dodecaphonic *Violin Concerto*, for example, relieves us from our concerns about functional tonality. I admit to being unable to follow through this analogy. For one, while twelve-tone compositional technique serves to generate harmonic and motivic substance, it plays a far weaker role in large-scale processes, unlike tonality which provides underpinning for an entire sonata or for that matter any other tonal form. And then, a twelve-tone row is responsible for systematic pitch organization, but at the same time also for the thematic content; it thus conflates tonal and thematic planes. In a word, principles of pitch organization – be they based on tone rows, specific modes, referential collections, pitch class sets or otherwise – cannot be reliably and consistently connected to anything in literature. This is not a minor setback for the kind of analysis we are pursuing under this rubric.

Other literary works can be and have been analyzed along similar lines. Reading Wil-

liam Faulkner's *The Sound and the Fury*, with its four versions of events told by four narrators readily brings to mind variations.<sup>25</sup> Constructing a story in the manner of the fugue has been already mentioned several times. In themselves, such analogical constructions are insufficient to achieve truly musical effects. There are, however, deeper reasons for the musicality of some prose works, and if I concede the relevance of sonata-like and other structures, it is precisely because these structures are grounded in some deeper structures and processes, to be discussed in due course.

### 2.3. Musical and Verbal Polyphony

With this level, the perspective will temporarily shift from narrative aspects as influenced by music, to musical aspects as influencing narrative. Music is highly predisposed to unfolding several events at the same time. Polyphony – generally meaning the existence of two or more voices that are independent and equal – is a highly prominent manifestation of music's capacity for simultaneity. What would be a polyphonic narrative? From Mikhail Bakhtin<sup>26</sup> we learn that there is such a thing as the polyphonic novel, but we also learn that it is a vivid analogy – he didn't really mean musical polyphony. In music, two events can be presented at the same time, they actually occur at the same time. In a narrative, the author can *inform* us about two events taking place at the same time, but in the course of the work they will inevitably appear in succession, and we will read about them in succession. The true polyphony appears to be a hopeless task. It is, therefore, not surprising that it is precisely polyphonic effects that authors found particularly challenging, especially those authors who are otherwise known to be interested in music, or in the musicalization of their works. DeQuincey's *Dream Fugue*, Aldous Huxley's *Point Counter Point*, "Sirens" from *Ulysses* (also generally regarded as a fugue), Gabriel Josipovici's "Fuga"; Virginia Woolf in "String Quartet" does not explicitly aim at creating a polyphonic form, but the very ensemble she refers to, with its four melodic instruments, is certainly very well suited to be a multi-voiced medium.<sup>27</sup>

There are various means writers have employed in order to achieve polyphonic effects, and I will try to make a list, drawing attention at the same time to the limited extent in which each of them can be conducive to that effect:

1. There can be a plot and a sub-plot, or interwoven narrative threads may co-exist in a narrative. The reader is forced to keep several development lines in his or her memory. The relations between these different plots, characters etc. can be considered a partial equivalent to musical texture. Narratives have always availed themselves of the possibilities of that kind; it is as much an immanently literary procedure, as it is the true *influence* of musical polyphony.

2. Let us assume, Bakhtin's warning notwithstanding, that the term polyphonic novel can carry some musical connotations; it will serve our purpose insofar as *many centers of consciousness which have not been brought to a single common denominator... characters can be subjects of their own words... independent from the author himself, having their own voice and telling their own story.*<sup>28</sup> Bakhtin said that of Dostoevsky, but it is applicable to many writers, particularly in the 20<sup>th</sup> century.



3. Creating an impression of the simultaneous occurrence of two events is achieved by their quick alternation or by the interruption of the continuous presentation of one event by the sudden, often quite short intrusion of a content related to a completely different but simultaneous event. Think of Joyce, for instance, or Sartre's *Les Chemins de la liberté*. Even though such techniques do not alter the nature of the literary work qualitatively, the reader is forced to constantly bear in mind various situations at the same time, and the polyphonic effect is achieved to some, though limited extent.

4. Temporal permutation functions in a similar way. Practiced throughout the whole history of literature, almost obligatorily since Proust, it is to a large extent perceived as an immanently literary phenomenon, so that perhaps it does not achieve any particular musical effect, except possibly in the case of very sharply conflicting temporal streams (as in the almost whimsically overturned chronology in Huxley's novel *Eyeless in Giza*, or Laurence Sterne's *Tristram Shandy*).

5. The use of the refrain: when the refrain is rounded and complete in itself, detached to a degree from the surrounding text, and which possesses the significance of the poetic idea of the whole form, it can be experienced as a passacaglia theme, while other lines would represent an (always different) counterpoint to the theme. While this is far more common in poetry, one can occasionally come across similar devices in narrative as well.

6. The very use of language also offers some possibilities.

6.1. There can be frequent recurrence of certain words (famous examples in *Ulysses: Voglio e non vorrei, u.p. up*, and countless other examples). These words are thus fixed in our mind and it is almost as though they sounded all the time. This is, in fact, quite similar to the previously mentioned refrain. However, I ought to point out, and in agreement with numerous Joyce critics, that if we are looking for the musical effect of this procedure, it lies more in the domain of Wagnerian leitmotifs, than in musical devices related to polyphonic texture. Note that both in this case, and in the previous one (refrain) we are reintroducing repetition as a musicalizing device. This is one of the instances that a given procedure pertains to several levels, with somewhat different functions and effects.

6.2. The same word or phrase is made to mean two things at the same time. Thus, even a mere pun could be viewed as

polyphony, and, of course, so can be any other semantic ambiguity.

6.3. Similarly, but in a more sophisticated way, metaphorical use of language forces us to be aware of both the literal and the metaphorical meaning of a given word or phrase, with the resulting polyphonization of meaning. More generally speaking, any use of language rich in connotation suggests this semantic polyphonization.

6.4. The fusion of various meanings in a single word like gracehoper/grasshopper from *Finnegans Wake*. Again, Joyce wants us to experience several things at once.

However, when we talk about exploiting the various possibilities offered by the double meanings or semantic ambiguities: the effect may be musical, though not necessarily; and even if we do consider it musical, then not necessarily equivalent to musical polyphony: they actually may resemble more those situations in music which are ambiguous or imply different continuations at the same time, without being polyphonic.

7. These have been the ways the very use of language aims at achieving polyphonic effects. Now, just as two or more words can be fused to produce a semantically richer entity, so can two or more literary characters be fused. One person can at the same time be another one, the mind of one person can be filled with the memories of another one and so on. Joyce is again a paradigmatic example: the "Circe" episode from *Ulysses* or many instances from *Finnegan*. The effect is musical, although not so much polyphonic as resembling the effect of the fusion or blending of two musical themes, as exemplified by the following Beethoven excerpt, which music theory clearly does not recognize as polyphonic (*Example 8*).

Example 8. – L. v. Beethoven: *Symphony No. 9*, III movement

Significantly enough, such fusions possess certain dream-like qualities and it would be crucial to illuminate this fact in a greater detail, once we embark on psychoanalytic considerations.

As we have seen, the ways in which a narrative can simulate simultaneousness are numerous, but of rather limited effect. Only music allows us to really experience simultaneity; verbal polyphony will always remain something of a donkey carrot for writers. The problem may be regarded as a cognitive one: our senses receive simultaneous pieces of information that our mind has to disentangle, and this process works differently with words and with music. This might also be the right moment to quote Suzanne Langer. She gives an example of a statement such as “A killed B” and draws attention to the fact that it has a definite successive order, which is not in accordance with what really happened. *[A]ll language has a form which requires us to string out our ideas even though their objects rest one within the other; as pieces of clothing that are actually worn one over the other have to be strung side by side on the clothesline... The linearity of language belies the simultaneity of events.*<sup>29</sup>

Again I will insist that the (ultimate?) explanation will come from psychoanalysis, to be discussed in due course.

54

### 3. General Principles of Narrative vs. Musical Construction

Under this heading – the wording may not be the most fortunate one – I will discuss some broader principles that govern narrative and musical works, but at the same time cannot be strictly classified as syntactic or formal.

#### 3.1. Agency

Narrative presupposes anthropomorphic agents. Musical narratology has found this to be a problem, and a stock argument against narrativity in music has been the lack of agent. Indeed, when we listen to music, who are we listening to and who performs musical actions? Consider the following, imaginary but quite plausible, description of the unfolding of a musical piece: *The first theme starts with a D7 resolving into submediant. The flute states the principal motive which is subsequently developed in the clarinet. After the half cadence the movement proceeds with a bridge section. The music abruptly stops in bar XY and the composer introduces a new*

*theme, which we will soon hear transposed to a different key.* There are no less than six grammatical subjects (bold, with corresponding verbs), plus one passive construction (underlined). Who is the agent, why is it so elusive?

One possible answer (if it really is an answer) could be: ... *when music is said to have a narrative quality, or to tell a story, it is because the music seems to have strong anthropomorphic effects, unfolding in a way that suggest a psychological or dramatic succession of events.*<sup>30</sup> The same author argued that in music we find agency without agent, whereas Edward Cone postulated the composer’s imaginary persona.<sup>31</sup> To such ideas Peter Kivy answered with crushing criticism, titling one of the chapters in his book “Persona non grata.”<sup>32</sup> However we construe it, agency always remains vague; any attempt to equate musical themes and literary characters (as has frequently been done) remains tenuous. We should probably heed Almén’s statement about music being *capable of articulating a narrative trajectory in the absence of actoriality.*<sup>33</sup>

We can, therefore, safely maintain that as long as a work of fiction cannot dispense with character, with anthropomorphic actors, there will be a gap between fiction and music, and accordingly, there will be room for influences. A certain degree of de-individuation, or depersonalization could then be a path a narrative can take on its way towards musicalization. And many narratives have taken it, as a matter of fact. In *nouveau roman*, for instance, one can sense a withdrawing of the literary character from the literary work. In Virginia Woolf’s *The Waves*, to talk of “separate people”... *is perhaps to miss the point. Although these figures have names and particular attributes that seem to distinguish one from the other, they are also inseparable from each other...*<sup>34</sup> Identity shifts are not uncommon in her other works, such as *Orlando*.<sup>35</sup>

Predictably, our best source of examples is Joyce. *He [Bloom] stood at Fleet street crossing. Luncheon interval. A sixpenny at Rowe’s? Must look up that ad in the national library. An eightpenny in the Burton. Better. On my way.* Observe how the narrative position gradually shifts. The first sentence is a classical third-person omniscient narration. The next two? Is it the narrator or it is the character’s stream of consciousness? With the next one (“must look up...”) we can reasonably suppose it is Bloom’s thoughts, but only the last sentence makes it explicit.

Throughout the novel we can observe something like osmosis of different personalities. Stephen and Bloom become Bleephen and Stoom. It is also to be noted that Bloom and Molly’s individual events and thoughts blur together to break down the boundaries separating their respective identities, and that in Bloom we perceive chunks of other personalities incorporated with his. Characters may be treated as things among other things. Or they undergo fantastic changes in their appearance and characteristics (as can only be experienced in dreams) to such a degree that they completely lose their identities. Bloom starts a sentence with *My wife* and proceeds with *I am the daughter*, thus creating an ambiguity as to the identity of the speaker: such abrupt shiftings of narrative positions are very common throughout the novel. Another Joyce’s novel, *Finnegans Wake* carries the process of the dissolution and merging of characters to the furthest point literature can reach.

Further relativization of the identity of characters is achieved through the use of free indirect style, such as when a third-person narrator represents a character’s words or thoughts approximately as the character would have said or thought

them, neither quoting, nor reporting them in the proper indirect speech. This is also a common device with many authors, particularly in the 20<sup>th</sup> century.

It is, of course, impossible to abolish characters entirely, but they can be significantly depersonalized. As a matter of fact, narrative theory itself tends to favor this depersonalizing aspect. We have known ever since Aristotle that characters are subordinate to plot, psychology to narrative function. Structuralism has made frequent attempts to describe characters in terms of a deep structure based on their roles in the plot. A list of these functions can be made; Greimas, for instance, proposes an actantial model with six actants grouped in pairs: subject-object, sender-receiver, helper-opponent.<sup>36</sup> We tend to intuitively imbue the literary character with real-world human properties, but they might better be understood as the *web of semes attached to a proper name*,<sup>37</sup> and expression of an underlying narrative grammar. Furthermore, there is potential for confusion and ambiguity as no clear distinction is always possible between the (implied) author, narrator, focalizer, character, narratee. And when narratologists claim that a single function can be performed by more than one character, and conversely, a single character may absorb different functions, one cannot – however cautious against undue anthropomorphism in music – but be reminded of William Caplin who emphasizes formal functions, over thematic material. A certain function can be performed by many different materials; one and the same material can appear in different functions.

We have seen how narrative theory admits a certain level of depersonalization. Yet, since the fundamental difference between the verbal and musical media remains, there is ample room for musicalization. And why this feature is so important will be made clear towards the end of the paper, when we try to discuss all these findings in psychoanalytic terms.

### 3.2. Temporality

More than any other aspect, temporality cuts across the division into levels. Important time-related observations were made in the discussion of polyphony. Perhaps even more essential will be temporality in the context of myth, to be discussed as level 4.

It is very appropriate to compare the temporal aspects of narrative and music as they are both classified as “temporal arts”. This qualification applies not only superficially, in the sense that they unfold in time. Both narrative and music are involved with time in deeper, more fundamental ways. That time is essential to music – ontologically we could say – is rather obvious. Music makes time audible.<sup>38</sup> Music creates time and becomes meaningful only through time.<sup>39</sup> However, narrative, too, has been defined in terms of temporality. The fundamental nature of narrative is a *meaningful representation of human experience of time*.<sup>40</sup> *Narrative is the principle way in which our species organizes its understanding of time*.<sup>41</sup>

Yet, the ways the two arts construe time can be rather different. To start with a very straightforward narrative situation. “Objectively” speaking, event in a story is a product of discursive forces, not something reported by discourse. And yet, as Porter Abbott notes, we always feel that events precede the telling: “stories wait to be told.” This holds true even if the story is located in future: science fiction is related in the past tense, and

we still find it normal.<sup>42</sup> Music, on the other hand, is always in the present. A return of the theme is not the past tense, it is an event re-lived. The notorious past tense argument haunted musical narratology for a number of years. Yet even the present is not exactly the present as we generally conceive it. There is a time that exists uniquely in music, there is *the power of music to create, alter, distort, or even destroy time itself, not simply our experience of it*.<sup>43</sup> It is true that in music we can experience time which is linear, teleological, generally associated with progress-oriented time of Western civilization. Kramer, however, in his capital study on time in music identifies various types of time: time can be multiply directed, implying several goals and/or routes towards these goals; there is vertical time when music lacks internal phrase differentiation: no phrase endings, therefore, to break the temporal continuum. Music can create a sense of timelessness, as in Eric Satie’s *Vexations*: music coming from nowhere, going nowhere, the listener’s impression is of being immersed in the timeless now.<sup>44</sup> The past, present and future have collapsed into the present. Reversible, cyclical time is characteristic of non-Western and archaic civilizations, but also of European and American avant-garde.

Discussing the relation between a music listener and music itself, Eero Tarasti says that *both are moving, but when the listener abandons himself to the magic power of musical process, he feels his own temporality accelerated or slowed because of the time of the musical work itself*.<sup>45</sup> This could perhaps be parried with the claim that a narrative, too, has the ability to produce similar effects. Up to a point, this is true. But the power of music to immerse, to envelop the listener is by all means greater. This is not subjective speculation: we will see how well it is grounded in psychology.

Whether the difference between musical and narrative time is only in degree or also in kind could be a matter of debate, but differences there are, and as before, they provide areas of possible influence. We have already seen under the rubric of polyphony, that writers manipulate time in order to achieve effects that are possibly musicalizing. To explore these possibilities further, we will consider the temporal dimension of *Ulysses*. It seems to be rendered with utmost precision; moreover, the precision is of a real-life, chronometric, objective type. We know the exact date when the story takes place; we know the movements of all protagonists hour by hour. But consider this: a single day is stretched over a nearly thousand pages. Yet, this single day collapses the entire lives of protagonists.

Moving between these two time-scales, the reader is compelled to experience the relative quality of duration, along with the perturbed sequence of events and lack of logical connections between them. Joyce sets such a pace for the novel that it becomes uncertain whether we really experience the flow of time or feel immersed in a “timeless now” a sensation we discussed above as generally induced by music. Moreover, by keeping us aware of the Odysseus myth, Joyce creates other kinds of temporal discrepancy, between the present and the possible historic past, and more importantly, between the apparent temporal precision and the timelessness of myth. The whole construction becomes a time-destroying machine, as Levi-Strauss would have it, and as we will discuss in the context of myth-music-narrative relationships.

In more general terms, we may recognize as musical those procedures that strive to annihilate “ordinary” chronological time. In Marcel Proust – probably the first writer who systematically explored the possibilities of temporal distortion – the incredibly intricate and subtle interplay of analepses and prolepses, manipulations of temporal categories such as duration, order and frequency,<sup>46</sup> result in all events being regarded “telescopically”...*in permanent confrontation and liberated from the external temporal sequence.*<sup>47</sup> The style known as *lo real maravilloso* (magic realism) characteristic of the “Latin American boom” (Alejo Carpentier, Carlos Fuentes – whose *Terra nostra* is heavily influenced by Joyce – Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez etc.) often creates very specific temporal relations, displacing actions and characters from ordinary experiential time, approaching the “omnitemporal” or nontemporal mythical condition.

### 3.3. Semantics

The issue underlying all music-narrative relationships is located in the field of semantics. Showing the differences in how meaning is constituted in narrative and music respectively, explains many of their other differences hitherto discussed. Obviously and trivially, words mean something. What does music mean, and how, and whether it means something in the first place? The question easily lends itself to the following paradoxical formulation (the source of which I haven’t been able to trace): if music means something, why haven’t we figured out what, after so many centuries of asking that question? If it doesn’t mean anything, why have we been trying to decipher its meaning for about a couple of thousand years? The least we can say is that any referential meaning that we

may ascribe to music, any process of signification pointing to an external reality is rather tenuous. This leaves us with a safer option of searching for relational or self-referential meanings: notes pointing to other notes, to put it simply.

The preceding paragraph was concerned only with language. Previously, under the rubric of syntax, I have already indicated how constructive elements of music differ from their linguistic counterparts (if we may even call them counterparts). I have drawn attention to the fact that there can hardly be a dictionary of music. To this observation, we might add the question of translation. We translate from one language to another, from Inuktitut to Kikuyu, if necessary. What can we do to a piece of music, if we want to translate it? We obviously use the term “musical languages” very metaphorically. Would translation in music mean something like rendering Beethoven’s *Fifth* in dodecaphonic “language”?

Apart from the question of the linguistic meaning, there are broader issues concerning the ways music and narrative relate to experiential reality: the issue of verisimilitude, of narrative plausibility. We usually think of narrative as refereeing *to (a sequence of) events in an imaginable (preferably outer) reality*<sup>48</sup> M-L. Ryan’s conditions of narrativity stipulate that narrative should be a representation of life. We have already seen how narrative and music diverge in respect of temporal relations: relieved of the obligation to represent time of an external reality, music creates a time of its own.

An objection can now be raised that narratives, too, create their own time and their own realities in general.<sup>49</sup> It is very unlikely that even less sophisticated readers will take narrative verisimilitude literally. Novels, short stories and the like, even when they purport to produce a faithful image of life, actually create fictitious worlds. In this sense, narrative theory has adopted the concept of *possible worlds* (PW). An explication of the philosophical and logical issues arising from the PW theory by far exceeds the aims of this paper. For my present purpose it will be sufficient to state that the foundation of this theory is the idea that reality is the sum of the imaginable rather than the sum of what exists physically. The possibility is most commonly associated with logical laws: every world that respects the principles of non-contradiction and of the excluded middle is a possible world.<sup>50</sup> In literary theory:

*[R]ecourse to the notion of PW makes it possible to talk about the truth of the propositions asserted in fictional texts without reducing these texts to a representation of reality. In a work like Doktor Faustus by Thomas Mann, for instance, we are invited to give equal credence within the fictional world to the musicological discussions and to the conversation of the hero with the devil. But [...] we are also entitled to regard the musicological discussions as potentially accurate information about the real world [...] Fictional propositions can thus be evaluated in different reference worlds. While they may be true or false of worlds that exist independently of the text in which they appear, they are automatically true of their own fictional world by virtue of a convention that grants declarative (or performative) force to fictional statements: unless its narrator is judged unreliable (see reliability), the fictional text gives imaginative existence to worlds, objects, and states of affairs by simply describing them. In creating what is objectively a non-actual PW, the fictional text establishes a new actual world which imposes its laws on the reader and determines its own horizon of possibilities.*<sup>51</sup>

This, however, does not invalidate our basic assumption about narrative plausibility. The phenomenology of reading

will probably adhere to *the principle of minimal departure*, namely, when *readers construct fictional worlds, they fill in the gaps in the text by assuming the similarity of the fictional world to their own experiential reality* [emphasis mine].<sup>52</sup> However fictitious the created world is, readers will relate it to the real world as they conceive it.

Without such reference to experiential reality, music finds different means of achieving cohesion and coherence, of becoming convincing and aesthetically satisfying. It devotes special attention to formal relations, proportions, symmetries. Werner Wolf finds the *capacity of music to create coherence beyond the dictates of narrative mimesis in structural self-referentiality*.<sup>53</sup>

How is, then, narrative musicalized from the perspective herein invoked? It is musicalized if it *departs from (mimetic) hetero-referentiality [...] dictated by the extratextual reality evoked; and sometimes even from grammatical correctness [...] It betrays a marked tendency towards the formation of patterns of recurrences (on the phonological, syntactic, semantic or thematic levels), this producing an unusual self-referentiality of the text*.<sup>54</sup> A musicalized narrative detracts the readers from the content, by making them aware of formal construction, while emptying the text of its meaning.<sup>55</sup> Analyzing DeQuincey's *Dream Fugue*, Wolf searches for ways in which the author *maintains aesthetic coherence for a tendentially amorphous subject [which...] defies a treatment in terms of traditional narrative logic and established narrative genres*. Imposing the highly structured fugal procedures serves *a compensatory function for the creation of an aesthetic coherence which otherwise threatens to get lost*.<sup>56</sup>

Put in a different way, in musicalized fiction signifiers predominate over signifieds. Syntax tends to behave as semantics: the meaning is located in syntactic relations themselves. "Syntax" is used not only in the linguistic sense: we have already indicated that by analogy with linguistics, narratologists tried to establish some kind of narrative grammars, with narrative units like sequences, functions etc. combined in a way comparable to linguistics. Musicalized fiction can easily be rather metafictional: fiction experimenting with its own form in order to create meaning. In this way, even a novel of ideas such as Huxley's *Point Counter Point* (or arguably Mann's *Zauberberg*) acquire musical qualities: by imposing a musical structure the author somehow strips them of their meaning as intellectual constructs, and treats them as the means to art rather than as ends in themselves.<sup>57</sup>

One last thought may serve well as a springboard for a later portion of this paper. Once again, I quote Werner Wolf, namely his claim that musicalization occurs when narrative departs from the mimesis of outer reality in the direction of a *mimesis of consciousness*.<sup>58</sup> This makes a perfect match with my psychological discussions that will occur towards the end of the paper.

#### 4. Narrative, Music and Myth

Myth is also a form of narrative: symbolic narrative presenting, *however metaphorically, a world-picture, an insight into life and fundamental truths, moral orientation, not a personal imaginary biography, hence tend to be systematized, related to each other*.<sup>59</sup> While ostensibly relating actual events, it cre-

ates a world which is temporally and spatially undefined, and understood as existing apart from ordinary human experience. Myth shares these properties with legends and folktales, while being in opposition to the classical Western European narrative literature. At the same time, this draws myth closer to music, which creates its own time (not to mention the tantalizing task of defining space in music). Like other narratives (as understood in this paper) myth is expressed in words, but it is the *naïve, unreflective manifestation of linguistic thinking whose content is not sharply divided into symbol and object, but both tend to unite in a perfectly undifferentiated fusion*.<sup>60</sup> This is again music-like and it underpins Susanne Langer's claim that *music is our myth of inner life*.<sup>61</sup>

In order to elucidate the intricate relationships within the myth-music-narrative triangle, we need to reengage the question of time. *As everything of value and importance was thought to have originally been revealed to humanity by gods, human actions acquired meaning only insofar as they repeated mythical models*.<sup>62</sup> Every meaningful act of the primitive man or ancient civilizations is the repetition of an archetypal gesture performed by a deity or a hero. *The Melanesian fisherman, when he goes to sea, becomes the hero Aori and is projected into mythical time, into the moment when the paradigmatic voyage took place*.<sup>63</sup> *Insofar as an act (or an object) acquires a certain reality through the repetition of certain paradigmatic gestures [...] there is an implicit abolition of profane time, of duration, of "history"*.<sup>64</sup> Imitation of the archetypal model is, therefore, a reactualization of the mythical moment when the archetype revealed itself for the first time; accordingly, the flow of profane time is suspended and we are projected into mythical time. The real, historical time is abolished. The life of the archaic man – the repetition of archetypal gestures that are categories, not events – although unfolding in time, does not bear the burden of time. *Cyclical cosmic time, in annulling time's irreversibility and refusing history, allows the individual to escape from the meaninglessness of profane reality's incessant change*.<sup>65</sup> But this mythical time can also be musical time. My previous discussion of temporality has already suggested such a claim. Further along these lines, Levi-Strauss asserts that *music and myth needed time in order to deny it [...] music transmutes the segments devoted to listening to it into a synchronic totality, enclosed within itself. Because of the internal organization of the musical work, the act of listening to it immobilizes passing time... It follows that by listening to music, and while*

*we are listening to it, we enter into a kind of immortality.*<sup>66</sup>

The closer to myth, the closer to music: that would be the most succinct way to formulate narrative repercussions of the above discussion. Leopold Bloom is a highly individualized character, etched to the minutest detail, but he is also Everyman, and he also repeats the paradigmatic journey of Odysseus. By endlessly reiterating names and characters, deconstructing temporal relationships, *bending the flow of time in a circular shape* (as Karol Berger said in a different context), García Márquez as though fixes the action and characters of his novel *Un cien años de soledad* in a time entirely outside normal human experience, which is also eternity; and his Macondo is *the place, and a place, and no place, and all places*. And so is Faulkner's Yoknapatawpha, *Zauberberg* of Thomas Mann (an accomplished musician), so is the mythical rendering of ancient Caribbean history in a chapter from *El siglo de las luces* by Alejo Carpentier (also a musicologist)...

To anticipate a further portion of this paper, I will draw attention to one more fact: myth can also be regarded as a projection of the unconscious. Orpheus' journey to the underworld is also a reaching for the deeper, unconscious layers of human psyche. It is of the utmost importance that such an undertaking – such regressive motion, as psychoanalysts would call it – is accomplished through the agency of music. Joseph Conrad described a similar journey – in a concealed and oblique way – in his masterpiece *The Heart of Darkness*. As a matter of fact, the Orpheus myth is a point where music, myth and narrative converge brought together by psychoanalysis.

## 5. Philosophy of Music in Narrative Terms

Let us dwell for a little longer in the mythological world. Music, as we have seen, secured the passage to the underworld. In his capital work *The Principle of Hope* (Das Prinzip Hoffnung) Ernst Bloch discusses another myth, the myth of Pan and Syrinx, as told in Ovid's *Metamorphoses*. Pan pursues a dryad, Syrinx, who in fleeing him is trapped by the waters of a river. Syrinx calls on the waters to save her by transforming her. When Pan tries to seize her he finds in his hand only a river reed. While he is lamenting his loss a wind moves in the reed-bank, producing notes whose beauty moves Pan to construct the instrument which bears his name. The sound

itself allows Pan the consolation of union with the nymph, who is missing and yet remains present in the sound of the pipe. The underworld may appear inaccessible and the nymph irretrievably lost. Yet, if there is hope we can reach them, it lies in music. Music is vested with some special, magical powers. We see it across historical periods and across cultures. Music somehow exerts magic control over the world, and has always been part of magic rituals. Shamanistic rituals in particular show with extraordinary clarity the fascinating role music plays in mediating between the material and the spiritual world, between the sacred and the profane.

Along similar tracks, in order to formulate some profound truths, myth needed to regress – this term will become crucial in the next section – from rational, logical, causal explanations to a discourse which is irrational and symbolic. Can we speculate that music takes a step further, abandoning the rational semantic residue left in myth, in order to reach an even more profound truth? *[M]usic, once it is separated from language and hence abstract rather than mimetic, is capable of piercing the veil of phenomena accessible to language and thereby revealing, as no other medium could, the noumenal realm beyond. Music's subject matter is now no longer human passion but infinite totality.*<sup>67</sup> From Confucius to Friedrich Schelling, from ancient India to Plato to Schopenhauer, music is regarded as the primeval principle of the world, the rhythm of nature; while other arts speak of the shadow, music speaks of the essence. Or rather, music does not speak of it, but presents it, enables us to experience it. Music is an expression of cosmic order, and at the same time an agency which places human beings within that order, reconciles them with it. *From Rousseau through Hegel and Marx, one of the great myths, or metanarratives, of modernity is about the world that was once whole, was torn asunder and internally split, but will in future be put together again.*<sup>68</sup> The symbol, indeed the vehicle of that reconciliation is music, which thus becomes – quite in the spirit of Ernst Bloch's ideas – a truly utopian art.

Within such a framework of ideas we can pursue the furthest and deepest-reaching goals. Yet, it is very difficult to claim with any certainty what means does a narrative possess for accomplishing such tasks: what new and specific means, that is, other than those we have discussed so far. If we wanted to be more specific, maybe we could start by insisting once again on music's predilection for simultaneity, and its capacity for binding elements, even extremely diverse elements, into a unified whole: a whole which can, paradoxically, appear indivisible. By imposing a musical structure, a writer – a modernist novelist would be a good case in point – can present the fragmented and instable existence in the modern world and yet attain a sense of unity... *In experiencing music and in reading a musicalized novel...the discord between conflicting positions and the negativity of fragmentation can be overcome.* By making this structure palpable, as it were, music is placed *in the center of meaning, not merely an organizing principle but as an art rich with philosophical connotations that play a role in the world view of the novel.*<sup>69</sup> Fugal structure, which has repeatedly been the choice of such writers, thus provides a model of an ordered structure of life, consubstantial with the greater cosmic order.

## 6. Psychology in Narrative and Music

### 6.1. Expressive Potential

Are there any psychological effects, or psychological reactions that are peculiar to music, and which a narrative cannot achieve unless it somehow approaches music? We might think of music's alleged ability to capture and express the subtlest nuances of the human emotional world, much more precisely and completely than words can. Does music really possess that ability? Hanslick says no. Stravinsky says no. Popular wisdom says yes. And what a plethora of opinions: music expresses emotions. Music creates emotions. Music allows insight into emotion. Music allows the understanding of the logic of emotions. Music imitates emotions. If we settle for yes to this type of statements, then should we call musical a story which would be like an emotional seismograph, which would record the most delicate vibrations of the emotional world of its characters? I am not sure I can even attempt to resolve such issues now. It is true that some writers, who are by other criteria considered musical, also tend to be very much concerned with minute representation of the inner worlds of their characters (Proust, Joyce, Virginia Woolf). Devices like interior monologue and stream of consciousness have been frequently used to that end. But consider the exact opposite: a narrative with consistent external focalization – meaning the exclusion of information related to the inner world of protagonist (as found, say, in Robbe-Grillet)? Could it be said that such a narrative becomes musicalized by virtue of certain depersonalization, as discussed above?

There is certainly much more to be said about narrative-musical relations in the context of psychology. For instance, by its ability to conflate past, present and future, also to collapse distances that are associated with the visual sphere, it achieves a kind of immediacy other arts find difficult to create. In no other arts mental activities converge so much. As Diana Raffman says, knowledge of a musical work is “experienced”, “felt” knowledge: knowing *is* feeling.<sup>70</sup> Listeners intuitively grasp the structure of a musical work, and that feeling is also understanding of the work. But if we are to reach the (ultimate?) explanation for musicalizing procedures, to discover *the source of musicalization*, from which all other levels emanate, as it were, we would do well to invoke the psychoanalytic model of human mind.

### 6.2. Psychoanalysis as the Key to Musicalization

I contend that of all the arts music is closest to the archaic, primary modes of mental functioning.<sup>71</sup> Psychoanalytic developmental theory claims that the affects that are first experienced in individual development are located at the most archaic core of mental structure. They long precede language, and are extremely difficult to verbalize: in the infant's world, words are only acoustic sensations, lacking the semantic component. At the earliest stage of development the world was first represented as an auditory image. Let us not forget that we are born with the faculty of hearing and even with considerable pre-natal auditory experience. It is precarious to make any definite claims about the nature of those primal auditory images,

but it appears that the most fundamental is repetitive auditory imagery (imprints of the heartbeat?), for it is precisely repetition that enables the first division into the auditory figure and auditory background noise. Perhaps this is what Roland Barthes's statement about repetition being the first form given to man actually means.

Mental functions perform an integrative role, securing the unity of affect and a corresponding image; accordingly, powerful primordial affects are associated precisely with sound imagery. This mode of representation yields at a later stage to visual representation (again with corresponding affects); yet at a later stage our experience begins to be shaped according to verbal laws. As the mind develops, mental activities move from unconscious primary processes directed towards the internal, subjective realm and presenting experiences outside the framework of formal logic, towards secondary processes related to external reality and to verbal language. These new structures do not dissolve the archaic ones: they exist simultaneously; however, the archaic structures are relegated to the unconscious. Such is the narrative of mental development.

Artistic creation, complex as it is, involves the emergence of these earlier mental states, which exist within every human being as a kind of mental substrata. All forms of art imply creative processes that psychoanalysts call “creative regression”, i.e. withdrawing from the reality to fantasy. Fantasy, in its turn, may be conceived as verbal form, visual image, or auditory representation. With some simplification, we can even grade the arts according to the depth of regression (See *Example 9*).

Thus, painting tends to be more deeply regressive than literature, and music more deeply than painting. Whether in arts or life in general, there is nothing like a fixed ratio between primary and secondary processes, nothing like clear-cut separation, or “division of labor”. There is permanent interplay between the conscious and unconscious operating both in the creator and the recipient of a work of art. I am inclined to hypothesize that fiction can utilize certain means to go further along the regressive path, approaching the threshold of the archaic, preverbal psyche. When it does, we may perceive it as musicalized.

How does the archaic mind function?

Psychoanalysis teaches us that the experience repressed into the unconscious undergoes certain transformations.<sup>72</sup> These transformations are best studied in dreams: the royal road to the unconscious as Freud

Example 9. – Arts according to the depth of regression

Regression in various arts	
literature	regression toward verbalized fantasy
visual arts (dream, myth)	regressive motion abandons verbal domain and is expressed through visual images
music	further regressive motion abandons pictorial domain; expression through auditory sensations

famously claimed. Thus, in the extensively studied dream of Freud's probably most famous patient known as Wolf Man, a wolf from his picture book is *multiplied* and/or *fragmented* into six or seven of them. The wolves – white as sheep, with dogs' ears and foxes' tails (all important childhood memories) – constitute a *condensed* image. Wolves stare at the dreamer, which is actually he himself staring at his parents' sexual intercourse: his guilty stare *displaced* onto wolves, *turned into its opposite*. Having said this, I have enumerated the most important primary process transformations. Such are the changes that latent dream thoughts undergo to be represented by manifest dream content, which is parallel to a postulate of narrative theory that narrative is a *representation* of a series of events. One might perhaps spot an analogy with Tarasti's distinction between structure of communication and structure of signification.<sup>73</sup> Namely, the distortions of images in dream often serve the purpose of making the repressed content acceptable for the dreamer; they enable communication between different strata of the psyche.

Another feature of dream experience is its relation to time and space. Like music, dream is in the present. Things we imagine, remember or express in words according to the rules of secondary processes, appear in dream as here and now. Constraints of space do not apply, temporal relations are obliterated.

Related to condensation is the fact that the archaic experience of the world implies the so-called oceanic feeling, feeling of fusion with the external world, without clear distinction between the internal and external realities. It is later, through the process of individuation, that the boundaries between I and not-I become more clearly defined. It has been noted that some musicians apparently

possess the ability to retain those earlier modes of understanding the world, including internal-external ambiguity: Tartini, Brahms, Wagner, Bruch, Puccini, Richard Strauss sometimes claimed that their music originated from an outside source.<sup>74</sup>

This brings us to an important point that the rules of primary processes also govern a great deal of music. The above indicated transformations are actually typical of thematic procedures in music.<sup>75</sup> The most obvious is multiplication: musical analogy is repetition,<sup>76</sup> and I have already insisted on the fact that no art can sustain as much repetition as music. Fragmentation in music can be carried to the extreme, as we have seen in Webern, *Example 5*. Condensation is something music achieves with extraordinary facility: it is striking in the Beethoven *Example 8* how elements of the second theme are grafted, as it were, onto the variation of the first. Polyphony, for that matter can also be thought of as a form of condensation.

Furthermore, a typical cadential gesture may easily serve to initiate a composition or a section thereof, in which we readily recognize an instance of turning something into its opposite. This might be a good time to recall Susanne Langer's statement about music expressing opposites simultaneously.<sup>77</sup> Contrary to formal logic, but perfectly in accordance with primary processes.

Music can even recreate the primordial oceanic feeling by inducing – more frequently than any other art – the so-called aesthetic peak experience. One aspect of such experience is a feeling of the dissolution of the boundaries between the self and the outside world, and fusing with the musical work.

So far, I have (hopefully) demonstrated a degree of isomorphism existing between archaic mental structures and musical structures. Werner Wolf's statement about music being "mimesis of the conscious" should probably be altered to read "mimesis of the unconscious." And if we have made a claim that music is capable of transforming the cosmic order into sound, we now see that this order is also the order of human mind. Verbal medium is by far less comfortable with primary process transformations. For instance, through words we differentiate, we separate the thing from its opposite as Charlotte Balkany said, after Saussure. The statement "A" implies "not B", "not C" etc. In doing so, we exclude the possibility of condensation or fusion. Naming is a basic secondary mechanism.<sup>78</sup> It would be extremely difficult even to imagine a verbal ana-



logue to our Penderecki example (*Example 4*). None the less, products of language, narrative or otherwise, do have certain means at their disposal to recreate archaic modes of mental functioning. Basically, we have been discussing them from the beginning of this paper; there are not many new processes and strategies that I can introduce, but the already familiar ones will be in the following summary put in the psychoanalytic perspective:

- A verbal construct cannot, of course, recreate exactly the preverbal state of early mental organization and music. It can, however, approach it by breaking down syntax, and beyond that, by decomposing words, stripping them of meaning or using linguistic units as mere phonetic material.

- My analysis of the syntactic level has previously demonstrated processes such as repetition or fragmentation, which we have now identified as primary process transformations. I cannot resist the temptation, though, to add a few examples more. The case study is again *Ulysses*. Throughout the novel Bloom is duplicated with Henry Flower. There is a rational explanation: he uses an alias. But in the most phantasmagoric and hallucinatory “Circe” episode, Henry Flower is an actual presence, alongside Bloom. Another minor, but marvelous detail. In “Sirens”, there is a fragment of a ditty which reads ...*she’s a factory lass, and wears no fancy clothes*. In “Circe” there appear *factory lasses* [multiplication] *with fancy clothes* [turning into opposite]. Another point is demonstrated by these examples: primary processes, dream, music – they don’t verbalize, they don’t assert, they present. An alias becomes an actual character, characters from a song materialize. Note also that fragmentation not only occurs locally (here and at countless other occasions), but also on the global scale: whatever coherence – linguistic, narrative, psychological – existed throughout the first 14 chapters, it breaks down in the “Circe” episode, which then serves as a kind of development section to the novel.

- Condensation has also been documented both in linguistic units and in characters, but I will indulge myself with a few examples more. Shakespeare who “crows with a black capon’s laugh” is a condensation – very peculiar indeed, yet so dream-like – of Shakespeare and the cock whose crowing announces the retreat of the old King Hamlet’s ghost. Events or narrative sequences blending into one another, becoming barely distinguishable from one another, intertwining narrative trends: this can also be a form of condensation.<sup>79</sup>

- When in *Ulysses* Father Dolan’s head – Stephen’s childhood memory – springs out of the pianola, the boundaries between the internal and external realities are obliterated. *Finnegans Wake* carries the process of the dissolution and merging of characters to the furthest point literature can reach. Such cases clearly exemplify the oceanic feeling, characteristic of the earliest experience of the world. Therefore, I see this as a fresh argument that a depersonalization or de-individuation of the narrative agency is a symptom of musicalization.

- Condensation and oceanic feeling provide definitive argument against literary polyphony. The deeper the regression the more naturally the blending will occur. Quite common in music, plausible in visual arts (think of simultaneous perspectives in Picasso’s or Braque’s pictures)... But through words we differentiate, remember.

- The unconscious is free from time constraints. Thus, after being treated on several levels, specific temporal modes previously discussed become firmly rooted in the psychology of the unconscious mind.

- The unconscious also has no recourse to formal logic. A(n) (seemingly) illogical sequence of actions, lack of cause-effect relationships, self-contradicting statements etc. could then be regarded as symptoms of primary process influences.

- To complete this summary, let us recall once more that myth also presents itself rather than makes assertions; moreover, it is certainly not to be taken in its literal meaning; it is free from the temporal and spatial constraints of experiential reality; it unfolds events in ways that greatly resemble dreams. Indeed, the oldest surviving mythology – that of Australian Aborigines – is known as *Dreaming* or *Dreamtime*.

## Conclusions

To round off this paper I am going to ask three questions:

- 1) When can we say that a narrative is truly musical?

- 2) How narrative a narrative can remain, after having undergone musicalizing procedures?

- 3) Why would we want to have a musical narrative? Why can’t we let each of them go their separate ways?

The first question will be dealt with briefly. For a narrative to be truly musical we would ideally want all levels to be represented in the manner described throughout this paper; they all should somehow be telescoped, converging, directed by primary process transformations. And it is always a matter of degrees, not rigid categories.

Concerning the second question, early on in this paper I quoted M-L.Ryan’s criteria of narrativity and the concept of the degrees of narrativity. It is not about being either narrative or non-narrative; rather it is about being more or less narrative. In many respects, music and narrative have similar means and similar goals. Narrative tension is in perfect accord with tension in music. Suspense-curiosity-surprise is something we readily experience in music. Teleology is a property of narrative, but also of tonal music. Assessing a narrative against these criteria, we can easily conclude that musicality does no harm to narrativity. Ryan’s conditions say nothing about acoustic aspects. No contradictions between musicality and narrativity there. However, not all of her conditions fare so well in the process of musicalization. Repetitiveness is precisely what contradicts narrativity. Music can also be highly anti-teleological. Another contradiction.

She postulates the selection of events. This doesn't agree with *Ulysses* which deliberately renounces selection, and purports to present everything his protagonists thought or said on that day. And what about characters, what about the world a narrative is supposed to represent? I wouldn't go along with Alan Shockley who claimed that a prose work that approaches music fails as a narrative,<sup>80</sup> but whether this de-referentialization, de-individualization and de-temporalization I have frequently indicated as symptoms of musicality also entail a certain degree of de-narrativization is something to think about. After all, Charles Dickens' *Great Expectations*, or Joanne Rowling's Harry Potter novels are extremely narrative, yet they do not strike me as particularly musical. James Joyce, on the contrary, from *Dubliners* to *Ulysses* to *Finnegan* becomes increasingly musical, yet decreasingly narrative.

Finally, with the last question we shift from asking how narrative becomes musical to why it does so. We seek to explain why writers have explored musicalizing possibilities, often with a substantial conscious effort. And why, from the opposite perspective, have researchers been quick to spot musical effects, even when no evidence has been provided by authors? There may be a variety of reasons. Writers sometime like to experiment with various literary techniques – this is particularly true of modernist fiction – so why not also with musicalizing techniques? Phillip Quarles from *Point Counter Point* says that explicitly. But there are psychological reasons I would like to underscore, so I will reiterate the point that primary and secondary mental processes exist simultaneously, in a permanent struggle for primacy, rather than static equilibrium; this dynamic force is ever-present. Our life is not simply divided in two separate compartments. As much as *language plays such a central part in human life [...] tends to shape, organize, and help to control all mental phenomena and processes*<sup>81</sup> so do primary processes push to reach and enrich the conscious mind. Insofar as music is created not by a preverbal infant, but by a mature creator whose world is very much shaped by language; insofar as music is created within a culture that is strongly informed by language; insofar as a great deal of knowledge about music is transmitted verbally – music cannot be a world apart, sharply opposed to words, free from the laws governing secondary processes, most of all language. Insofar as language is created and acquired by a mind that retains its archaic preverbal layers it must contain at least vestiges of primary-process modes of functioning. A work of art – any art – may occupy

any position along that scale. Music in the ineffability of its effects and elusiveness of its meaning appears to be more awe-inspiring than other arts. Music as the hope that reconciliation between ourselves and the world is possible; music (as Ernst Bloch would have it) as the force that draws forth the inner world and helps it break through the falseness of the world: these are no small achievements, and therefore we should perhaps heed Walter Pater's assertion that all arts aspire to the condition of music.

<sup>1</sup> Miloš Zatkalik, "Levels of the Musicalization of Literature", *New Sound* No. 12, 1998: 65–88.

<sup>2</sup> Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*; Amsterdam – Atlanta: Rodopi; 1999.

<sup>3</sup> Gerald Prince, "Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narratability," in *Theorizing Narrativity* (Narratologia 12), John Pier and J. A. Garcia Landia, eds. Berlin: Walter de Gruyter, 2008: 19.

<sup>4</sup> Greimas, A.J. and Courtés, J., eds., *Semiotics and Language. An Analytical Dictionary*. Bloomington: Indiana University Press, 1982: 210.

<sup>5</sup> Roland Barthes, *Image Music Text*, essays selected and translated by Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977: 85.

<sup>6</sup> Marie-Laure Ryan, "Narrative and Its Prototypes", presentation at the *Second International Meeting on Narratology and the Arts*, Strasbourg, 2013. To the best of my knowledge this has not been published yet.

<sup>7</sup> Byron Almén, *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2008: 13.

<sup>8</sup> Vera Micznik, "Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler." *Journal of the Royal Musical Association* 126.2: 193–249.

<sup>9</sup> Wolf, *op. cit.*, 63.

<sup>10</sup> In Zatkalik 2004 I discuss these morphological issues at greater length, including the musical analogues of inflection and derivation. I also explore the possibilities of applying certain principles of linguistic typology in music, finding parallels between certain musical styles and isolating, agglutinative, fusional and polysynthetic languages respectively. Miloš Zatkalik, „Šta još možemo naučiti od lingvistike” [What Else Can We Learn from Linguistics]. *Muzička teorija i analiza* 2, 1–9.

<sup>11</sup> John Sloboda, *The Musical Mind*. Oxford: Clarendon Press, 1997 [1985]: 13–22.

<sup>12</sup> Anthony Burgess, *Mozart and the Wolf Gang*, London: Hutchinson, 1991: 82. There are further analyses of this piece in Wolf, *op. cit.*: 61–62 and 64–67.

<sup>13</sup> A. J. Greimas, Claude Bremond, Gérard Genette, Tzvetan Todorov to mention the most important ones.

<sup>14</sup> Barthes, *op. cit.*, 92.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 124.

<sup>16</sup> Alan Shockley, *Music in the Words: Musical Form and Counterpoint in the Twentieth-Century Novel*. Farnham: Ashgate, 2009: 15.

<sup>17</sup> James Hepokoski and Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

<sup>18</sup> William Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press; 1998: 141ff.

<sup>19</sup> Wallace Berry, *Structural Functions in Music*, Mineola: Dover, 1987.

- <sup>20</sup> Caplin, *op. cit.* 161.
- <sup>21</sup> Provided we accept it as a sonata form, which is highly doubtful.
- <sup>22</sup> Nortorp Fraj, *Anatomija kritike*, Zagreb: Naprijed, 1979.
- <sup>23</sup> Борис Кац [Boris Katz], “Об аналогах сонатной формы в лирике Пушкина” [On Sonata Analogues in Lyric Pushkin’s Poetry]. *Музыкальная академия*, no. 1, 1995: 151–166.
- <sup>24</sup> Scott Ordway, “A Dominant Boylan: Music, Meaning and Sonata Form in the ‘Sirens’ Episode of *Ulysses*.” *James Joyce Quarterly*; Vol. 45 No.1, 2007: 85–96.
- <sup>25</sup> See also Werner Wolf on Burgess, *op. cit.* 197–215.
- <sup>26</sup> Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd: Nolit, 1967.
- <sup>27</sup> Let it be mentioned in passing that of all these works except Huxley, it might be said that their degree of narrativity is lower as compared to a classical 19<sup>th</sup>-century novel. I will take up this issue at the end of the paper.
- <sup>28</sup> Bakhtin, *op. cit.*: 69.
- <sup>29</sup> Suzanne Langer, *Philosophy in a New Key*, New York: The New American Library, 1958: 76–77.
- <sup>30</sup> Fred Everett Maus, “Classical Instrumental Music and Narrative” in *A Companion to Narrative Theory*, ed. James Phelan and Peter J. Rabinowitz, Malden, London, Victoria: Blackwell, 2005: 480.
- <sup>31</sup> Edward T. Cone, *The Composer’s Voice*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1974: 94.
- <sup>32</sup> Peter Kivy, *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel Between Literature and Music*; Oxford: Oxford University Press, 2009. See also the discussion on the problems of agency and actoriality, the impossibility to distinguish subject and object in music etc. in Eero Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994: 104, 289.
- <sup>33</sup> Almén, *op. cit.*: 55.
- <sup>34</sup> Elicia Clemens, “Transforming Musical Sounds into Words: Narrative Method in Virginia Woolf’s *The Waves*.” *Narrative*, Vol. 13, No. 2, 2005: 160.
- <sup>35</sup> Generally speaking, ambiguity or conflation of identities are frequent enough in 20<sup>th</sup>-century literature. It was used in a brilliant way by Ivo Andrić in *The Damned Yard*, or more recently by Orhan Pamuk in *The White Castle*.
- <sup>36</sup> Algirdas Julien Greimas, *Structural Semantics: An Attempt at a Method*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983 [1966].
- <sup>37</sup> Fotis Janidis, “Character,” *The Living Handbook of Narratology*; <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character>; accessed January 16, 2014.
- <sup>38</sup> Susanne Langer, *Feeling and Form*, New Your: Scribners, 1953: 110.
- <sup>39</sup> Jonathan Kramer, *The Time of Music*, London: Collier Macmillan Publishers, 1988: 1.
- <sup>40</sup> Wolf, “Narrativity in Instrumental Music? A Prototypical Narratological Approach to A Vexed Question,” paper presented at the International Musicological Society Conference, Zurich, 2007.
- <sup>41</sup> Porter Abbott, in *A Companion*... 193.
- <sup>42</sup> *Ibid.*: 534.
- <sup>43</sup> Kramer, *op. cit.*: 5.
- <sup>44</sup> *Ibid.*: 378–379.
- <sup>45</sup> Tarasti, *op. cit.*: 61.
- <sup>46</sup> Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay on Method*. Ithaca: Cornell University Press, 1972.
- <sup>47</sup> Adrijana Marčetić, *Figure pripovedanja* [Figures of Narrating], Beograd: Narodna knjiga/Alfa, 2004: 154.
- <sup>48</sup> Wolf, *The Musicality of Fiction*..., 75.
- <sup>49</sup> A marvelous example of what the liberties a writer can take with time is *Einstein’s Dreams* by Alan Lightman.
- <sup>50</sup> Marie-Laure Ryan, “Possible Worlds,” *Living Handbook of Narratology*; <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>, accessed January 17, 2014.
- <sup>51</sup> M.-L. Ryan, “Possible Worlds Theory,” entry for Routledge Encyclopedia of Narrative Theory; <http://www.log24.com/log05/saved/050822-Possible-Worlds.html>; accessed January 17, 2014.
- <sup>52</sup> *Ibid.*
- <sup>53</sup> Wolf, *op. cit.*: 120.
- <sup>54</sup> *Ibid.*, 75.
- <sup>55</sup> *Ibid.*, 192.
- <sup>56</sup> *Ibid.*, 120–123.
- <sup>57</sup> Peter Firchow, “Mental Music. Huxley’s *Point Counter Point* and Mann’s *Magic Mountain* as Novels of Ideas.” *Studies in the Novel*, Vol. 9 No. 4, 1977: 533.
- <sup>58</sup> Wolf, *op. cit.*: 120.
- <sup>59</sup> Langer, *Philosophy in a New Key*, 153
- <sup>60</sup> *Ibid.*, 208. This observation is extremely important from a psychoanalytic vantage point.
- <sup>61</sup> *Ibid.*
- <sup>62</sup> Karol Berger, *Bach’s Cycle, Mozart’s Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2007: 172.
- <sup>63</sup> Mircea Eliade: *Cosmos and History: The Myth of Eternal Return*, New York: Harper and Brothers; 1959 [1954]: 36.
- <sup>64</sup> Berger, *op. cit.*: 172–173.
- <sup>65</sup> *Ibid.*, 173.
- <sup>66</sup> Claude Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology, I*, New York: Harper/Colophon, 1969: 15–16.
- <sup>67</sup> Berger, *op. cit.*: 286.
- <sup>68</sup> *Ibid.*, 282.
- <sup>69</sup> *Ibid.*, 176–178.
- <sup>70</sup> Diana Raffman, *Language, Music and Mind*, Cambridge, London: MIT Press, 1993: 37. This statement comes under a wonderfully appropriate title “Does Music Mean What It Cannot Say?”
- <sup>71</sup> This section of the paper is largely based on Miloš Zatkalik, Aleksandar Kontić, “Is There a Wolf Lurking behind These Notes: The Unconscious Code of Music”, in *Histories and Narratives of Music Analysis* ed. by Miloš Zatkalik, Milena Medić and Denis Collins, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013: 628–644; also on joint papers by the same authors: “Orpheus and Eurydice Reunited: Towards a Psychoanalytical Understanding of ‘Musical Affects’” presented at EUROMAC Conference, Rome, 2011; and “Beyond Music and beyond Words: A Psychoanalytic Inquiry into the Realm of the Experiential Self,” *1st International Symposium: Awe, Wonder and Passion: Music and the Creation of Meaning*, Montreal, 2012; as well as: Miloš Zatkalik, “How Can Narrative Be Musical: A Psychoanalytic Perspective,” *Second International Meeting on Narratology and the Arts*, Strasbourg, 2013.
- <sup>72</sup> This account of primary processes is couched in rather Freudian metapsychological terms that have been often criticized since. This notwith-

standing, particularly over the last decade or so such ideas seem to have gained traction, see: Robert Holt, *Primary Process Thinking: Theory Measurement and Research*; Lanham: Jason Aronson, 2009; they have even been confirmed by experimental, clearly non-psychoanalytic methods: Linda Brakel, "The Psychoanalytic Assumption of the Primary Process: Extrapsychanalytic Evidence and Findings," *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 52, 2004: 1131–1161; and "Music and Primary Process: Proposal for a Preliminary Experiment," *American Imago*, 64, 2007: 37–57.

<sup>73</sup> Tarasti, *op. cit.*: 25.

<sup>74</sup> Martin Nass, "The Development of Creative Imagination in Composers," *International Review of Psychoanalysis*; 1984; 11: 481–491.

<sup>75</sup> Discussed in more detail in Zatkalik and Kotic, "Is There a Wolf..."; 2013.

<sup>76</sup> We should not in this context ignore doubling, in octaves or even other intervals.

<sup>77</sup> Langer, *op. cit.*: 222.

<sup>78</sup> Charlotte Balkany, "On Verbalization." *International Journal of Psycho-Analysis*, 1964; 45: 64–74.

<sup>79</sup> Perhaps such a process can be observed in metaleptic transgressions of diegetic levels: in Julio Cortázar's story "The Continuity of Parks" (often cited in narratological literature), the protagonist is being murdered by a character in the novel he is reading. Pirandello's *Sei personaggi in cerca d'autore* is another well-known example. The musicalizing power of this device remains doubtful.

<sup>80</sup> Shockley, *op. cit.*: 17.

<sup>81</sup> Holt, *op. cit.*: 71.

## References

1. Almén, Byron, *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2008: 13.
2. Barthes, Roland, *Image Music Text*, essays selected and translated by Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977: 85.
3. Berry, Wallace, *Structural Functions in Music*, Mineola: Dover, 1987.
4. Clemens, Elicia, "Transforming Musical Sounds into Words: Narrative Method in Virginia Woolf's *The Waves*." *Narrative*, Vol. 13, No. 2, 2005: 160.
5. Genette, Gérard, *Narrative Discourse: An Essay on Method*. Ithaca: Cornell University Press, 1972.
6. *Histories and Narratives of Music Analysis* ed. by Miloš Zatkalik, Milena Medić and Denis Collins, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013
7. Kivy, Peter, *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel Between Literature and Music*; Oxford: Oxford University Press, 2009.
8. Marčetić, Adrijana, *Figure pripovedanja* [Figures of Narrating], Beograd: Narodna knjiga/Alfa, 2004: 154.

9. Maus, Fred Everett, "Classical Instrumental Music and Narrative" in *A Companion to Narrative Theory*, ed. James Phelan and Peter J. Rabinowitz, Malden, London, Victoria: Blackwell, 2005: 480.

10. Micznik, Vera, "Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler." *Journal of the Royal Musical Association* 126.2: 193–249.

11. Ordway, Scott, "A Dominant Boylan: Music, Meaning and Sonata Form in the 'Sirens' Episode of *Ulysses*." *James Joyce Quarterly*; Vol.45 No.1, 2007: 85–96.

12. Prince, Gerald, "Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narratability," in *Theorizing Narrativity* (Narratologia 12), John Pier and J.A. Garcia Landia, eds. Berlin: Walter de Gruyter, 2008: 19.

13. Raffman, Diana, *Language, Music and Mind*, Cambridge, London: MIT Press, 1993: 37.

14. Sloboda, John, *The Musical Mind*. Oxford: Clarendon Press, 1997 [1985]: 13–22.

15. Tarasti, Eero, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994: 104, 289.

16. Wolf, Werner, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*; Amsterdam – Atlanta: Rodopi; 1999.

## НОВИ ПОГЛЕДИ

Милош Зайкалик\*

### КАКО НАРАТИВ МОЖЕ БИТИ МУЗИКАЛАН? КОЛИКО МУЗИКАЛАН МОЖЕ БИТИ НАРАТИВ?

УДК: 82:78

821.111.09-31 Џојс Џ.

ВІВЛІД: 0354-9313, 20(2014) pp. 44-64

Прихваћено за штампу: 20. јануара 2014.

Оригинални научни рад

**Сажетак:** Наративна књижевност и музика, као видови уметности, деле низ заједничких карактеристика, посебно имајући у виду да је у оба случаја реч о уметностима које се одвијају у времену. Истовремено, оне се у низу својих аспеката знатно разликују. Може се уочити да је знатан број стваралаца, из једног или из другог домена, покушавао да те разлике између њих премости. Овај рад настоји да систематизује начине на које наративни текст остварује ефекте блиске музичким. Музички утицаји остварују се на свим нивоима: нивоу лингвистичког описа (фонологија, морфологија, синтакса, семантика), нивоу глобалне конструкције књижевног дела, његовог темпоралног аспекта, општих принципа конструкције, психолошког деловања; посебно ће се испитивати односи у троуглу музика – мит – књижевност, а указаће се и на одређене филозофске импликације. Показаће се да кључ за музикализацију лежи у психоаналитичком тумачењу људског ума, на основу којег се може тврдити да је од свих уметности музика најближа примарним процесима и архаичним модусима менталног функционисања. У складу с тим, наративни текст ће бити ближи музици уколико се у њему очитују поступци кондензације, фрагментације, мултипликације – управо они процеси који су типични за функционисање несвесних, архаичних менталних структура (какви се такође опајају у сновима). Рад је настао на основу предавања одржаног на Државном универзитету Тексаса, Сан Маркос, САД, фебруара 2008.

**Кључне речи:** наратив, музикализација, Џојс, психоанализа, лингвистика, мит, примарни процеси

\* Милош Заткалик (1959), композитор и музички теоретичар. Редовни професор на Катедри за музичку теорију Факултета музичке уметности у Београду.



Војтех Фрајт 1921. године у време студија на Прашком конзерваторијуму

## ИНДЕКС ИМЕНА INDEX OF NAMES

- Абате, Керолајн (Abbate, Carolyn), 45  
Алтенберг, Петер (Altenberg, Petar), 11  
Арчер, Вилијам (Archer, William), 30, 41
- Баден, Лајонел (Budden, Lionel), 19, 20  
Бајшански, Милан, 5  
Балон, Никола, 12, 18, 22, 24  
Барт, Ролан (Barthes, Roland), 44, 59, 62  
Барток, Бела (Bartók, Béla), 51  
Бах, Јохан Себастијан (Bach, Johann Sebastian), 46  
Бахтин, Михаил (Bakhtin, Mikhail), 42, 52  
Бекет, Семјуел (Becket, Samuel), 35  
Бергер, Карол (Berger, Karol), 57, 58  
Бери, Волас (Berry, Wallace), 50, 51  
Берцис, Ентони (Burgess, Anthony), 45, 50  
Бетовен, Лудвиг ван (Beethoven, Ludwig van), 11, 23, 47, 51, 53, 56, 60  
Бијелић, Јован, 12  
Бинички, Станислав, 2, 14, 15, 23  
Блам, Маркус, 15, 16  
Блам, Михајло, 15, 24  
Блам, Рафаило, 24  
Блох, Ернст (Bloch, Ernst), 58, 62  
Блум, Леополд (Bloom, Leopold), 50, 51, 52  
Бошњаковић, Љубомир, 14, 16  
Брак, Жорж (Braque, Georges), 61  
Брамс, Јоханес (Brahms, Johannes), 60  
Бродил, Јосиф, 24  
Брух, Макс (Bruch, Max), 60  
Бугариновић, Ингеборг, 14  
Бузин, Милан, 12, 15, 16, 24
- Вагнер, Рихард (Wagner, Richard), 23, 31, 35, 49, 51, 60  
Вебер, Карл Марија фон (Weber, Karl Maria von), 35, 37  
Веберн, Антон (Webern, Anton), 48, 49, 60
- Ведекинд, Франк (Wedekind, Frank), 11  
Ведрал, Вацлав, 16  
Верди, Ђузепе (Verdi, Giuseppe), 11, 16  
Верфл, Франц (Werfel, Franz), 11  
Весић, Ивана, 21  
Вијењавски, Хенри (Wieniawski, Henri), 12, 13, 15  
Вијетан, Анри (Vieuxtemps, Henry), 13  
Винавер, Станислав, 12, 24  
Војновић, Иво, 12  
Волф, Вернер (Wolf, Werner), 44, 46, 57, 60  
Вулф, Вирџинија (Woolf, Virginia), 52, 59
- Гете, Волфганг фон (Goethe, Wolfgang von), 34  
Глук, Кристоф Вилибалд (Gluck, Christoph Wilibald), 36, 40  
Голубовић, Видоје, 21
- Дарси, Ворен (Darcy, Warren), 50  
Дворжак, Леополд (Leopold Dvořák), 14, 23  
Де Квинси (DeQuincey), 52, 57  
Дига, Жак (Dugast, Jacques), 22, 25  
Дикенс, Чарлс (Dickens, Charles), 61, 62  
Доминис, Иван, 16  
Донт, Емил, 14  
Достојевски, Фјодор (Достоевский, Фёдор), 52  
Думнић, Марија, 25
- Ђорђевић, Драгољуб, 25
- Ебот, Портер (Abbott, Porter), 55
- Женет, Жерар (Genette, Gerard), 39  
Живановић, Драгољуб, 23
- Заставниковић, Зага, 25  
Заставниковић, Михајло Ј. 16, 17, 18, 20, 22, 24, 25  
Заткалик, Милош, 1, 44, 62, 63, 64  
Зечевић, Ана, 28, 42
- Илић, Војислав 8
- Јиранек, Јосиф (Jiranek, Josif), 13, 23  
Јовановић, Младен М., 14, 23  
Јоксимовић, Божидар, 24  
Јуришић, Урош, 11
- Кајзер, Волфганг (Keiser, Wolfgang), 42  
Карађорђевић, Петар, 10  
Караџић, Вук, 3  
Карпентијер, Алехо (Carpentier, Alejo), 55, 56, 58  
Кафка, Франц (Kafka, Franz), 11  
Кеплин, Вилијам (Caplin, William), 50, 51, 54, 55  
Киви, Питер (Kivy, Peter), 54  
Клајн, Хуго, 29  
Клокић, Стеван, 7  
Кољевић Светозар, 42  
Конрад, Џозеф (Conrad, Joseph), 58  
Коун, Едвард (Cone, Edward), 54  
Крајачић, Гордана, 23, 25  
Краљ, Владимир, 32, 33, 34, 37, 41  
Краммер, Џонатан (Kramer, Jonathan), 55, 63  
Крижанић, Пјер, 12  
Крстић, Даница, 11  
Крстић, Петар, 11, 16
- Лангер, Сузан (Langer, Suzanne), 53, 54  
Леви-Строс, Клод (Levi-Strauss, Claude), 55, 57  
Леко, Александар, 24  
Леонкавало, Руђеро (Leoncavallo, Ruggerio), 23  
Лигети, Ђерђ (Ligeti, György), 47  
Лист, Франц (Liszt, Franz), 51  
Логар, Миховил, 5, 14, 16

- Мајербер, Ђакомо (Meyerbeer, Giacomo), 11  
Малек Млађи, 11  
Малек Стеван, 16  
Ман, Томас (Mann, Thomas), 45, 58  
Манојловић, Коста, 14, 25  
Манојловић, Тоша, 12  
Манојловић, Цветко, 2  
Маржинец, Хинко, 14, 23  
Маринковић, Ђорђе, 25  
Маринковић, Јосиф, 11  
Маркер, Стеван, 12,  
Медић, Христина, 10, 21  
Менделсон, Феликс (Mendelsohn, Felix), 11  
Мерта, Франц, 12, 23  
Мертл, Карло, 12  
Милојевић, Милоје, 6, 8, 24  
Милојевић, Милоје, 6, 7, 8  
Миодраг, Предраг, 3, 8  
Мокрањац, Јован, 14  
Мокрањац, Марија Мица, 5  
Мокрањац, Стеван Стојановић, 2–8, 11, 16  
Монтеверди, Клаудио (Monteverdi, Claudio), 35, 40, 41  
Моцарт, Волфганг Амадеус (Mozart, Wolfgang Amadeus), 46, 49  
Муреј, Георгес, 31
- Настасијевић, Момчило, 12  
Настасијевић, Светомир, 14, 24  
Натје, Жан-Жак (Nattiez, Jean-Jacques), 45  
Немечек, Јосип, 14  
Нигл, Вићеслав, 14
- Олмен, Бајрон (Almén, Byron), 62  
Ондричек, Франтишек (Ondříček, František), 11, 22  
Ордвеј, Скот (Ordway, Scott), 52
- Павловић, Стеван, 21  
Паганини, Николо (Paganini, Nicolo), 11, 15  
Палавичини, Петар, 12  
Паунд, Езра (Pound, Ezra), 50  
Пауновић, Миленко, 14  
Пашћан, Светолик, 14  
Пендерецки, Кшиштоф (Penderecki, Krzysztof), 47, 61  
Перић, Ђорђе, 21, 24  
Петровић – Алас, Михајло, 12  
Пикасо, Пабло (Picasso, Pablo), 61  
Покорни, Драгутин, 14
- Пруст, Марсел (Proust, Marcel), 52, 53, 56, 59  
Пучини, Ђакомо (Puccini, Giacomo), 16, 60  
Пушкин, Александар (Пушкин, Александр), 52
- Равел, Морис (Ravel, Maurice), 49  
Ракић, Милан, 24  
Рафмен, Дајана (Raffman, Diana), 58, 59  
Рендла, Вићеслав, 14  
Ријен, Мари-Лор (Ryan, Marie-Laure), 56  
Роулинг, Џоана (Rowling, Joanne), 61  
Ружичка, Јован, 11,
- Сарасате, Пабло де (Sarasate, Pablo de), 12, 14  
Сартр, Жан Пол (Sartre, Jean Paul), 53  
Сати, Ерик (Satie, Eric), 55, 60  
Свендсен, Јохан Северин (Svendsen, Johan Severin), 12  
Свобода, Јосиф, 24  
Селесковић, Сава, 14  
Слобода, Џон (Sloboda, John), 47  
Сметана, Беджих (Smetana, Bedřich), 23  
Стајић, Петар, 16  
Станиславски, Константин Сергејевич (Станиславский, Константин Сергеевич), 29, 37  
Станојевић, Станоје, 12  
Стојановић, Дубравка, 22  
Стојановић, Петар, 14  
Стравински, Игор (Стравинский, Игор), 59  
Сурио, Етјен (Souriau, Etienne), 33
- Тајчевић, Марко, 16  
Тараста, Еро (Tarasti, Eero), 55, 60  
Тартаља, Гвидо, 12  
Тартини, Гвидо (Tartini, Giuseppe), 60  
Томашевић, Катарина, 22  
Турински, Војислав, 14  
Турлаков, Слободан, 22
- Ћубриловић, Васа, 22
- Ујевић, Тин, 12  
Урбан, Јован (Jan), 14
- Фокнер, Вилијам (Faulkner, William), 52  
Фрајт Војтех, 10–26, 65  
Фрајт Магдалена, 11, 22, 23, 24  
Фрајт, Вацлав, 11, 22, 24, 26  
Фрајт, Емилија, 13, 23, 25  
Фрајт, Јован, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 10–26  
Фрајт, Лудмила, 24  
Фрајт, Стеван, 13, 23  
Фрајтаг, Густав, 31  
Фројд, Сигмунд (Freud, Sigmund), 47, 60  
Фуентес, Карлос (Fuentes, Carlos), 55, 56
- Хајдук Вељко, 3, 25  
Хаксли, Олдос (Huxley, Aldous) 45, 46, 52, 53, 57  
Хепокоски, Џејмс (Hepokoski, James), 50  
Христић, Стеван, 14, 16  
Хумл, Вацлав, 22
- Црњански, Милош, 12
- Чомски, Ноам (Chomsky, Noam), 47
- Џојс, Џејмс (Joyce, James), 49, 50, 53, 56, 59
- Шафарик, Ружа, 24  
Шекспир, Вилијам (Shakespeare, William), 39, 61  
Шелинг, Фридрих (Schelling, Friedrich), 58  
Шенберг Арнолд (Shoenberg, Arnold), 45, 49, 52  
Шенкер, Хајнрих (Schenker, Hajnrih), 45, 47  
Шкарка, Рихард, 23  
Шокли, Ален (Shockley, Allan), 61, 62  
Шопен, Фредерик (Chopin, Frederick), 13, 49  
Шопенхауер, Артур (Schopenhauer, Arthur), 58  
Штајгер, Емил (Steiger, Emil), 37  
Штола, 11  
Штраус, Рихард (Strauss, Richard), 60  
Шуберт, Франц (Schubert, Franz), 52

*Рецензије у овом броју*

**Др Александар Васић**

научни сарадник Музиколошког института САНУ

**Др Милена Медић**

доцент на Катедри за теорију Факултета музичке уметности у Београду

**Др Милоје Николић**

редовни професор на Катедри за теорију Факултета музичке уметности у Београду

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- (Belgrade : Skripta internacional). – 30 cm

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





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

W. 140/47

# ТАМО ДАЛЕКО

Introduction. СРПСКИ ВАЛЦЕР

J. ФРАЈТ.

*Andante moderato.*

