

УНИВЕРЗИТЕТСКА БИБЛИОТЕКА „НИКОЛА ТЕСЛА“ У НИШУ
УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ
ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ У НИШУ

СПЕЦИФИЧНОСТИ ХАРМОНСКОГ ЈЕЗИКА И ЊЕГОВА УЛОГА У МУЗИЧКОЈ ДРАМАТУРГИЈИ ОПЕРЕ *КОШТАНА* ПЕТРА КОЊОВИЋА



Марко МИЛЕНКОВИЋ

Марко Миленковић

**СПЕЦИФИЧНОСТИ ХАРМОНСКОГ ЈЕЗИКА И ЊЕГОВА УЛОГА У МУЗИЧКОЈ
ДРАМАТУРГИЈИ ОПЕРЕ *КОШТАНА* ПЕТРА КОЊОВИЋА**

Ниш, 2024

УНИВЕРЗИТЕТСКА БИБЛИОТЕКА „НИКОЛА ТЕСЛА“ У НИШУ
УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ, ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ У НИШУ

Марко Миленковић

**СПЕЦИФИЧНОСТИ ХАРМОНСКОГ ЈЕЗИКА И
ЊЕГОВА УЛОГА У МУЗИЧКОЈ ДРАМАТУРГИЈИ
ОПЕРЕ *КОШТАНА* ПЕТРА КОЊОВИЋА**

Ниш, 2024

Др Марко Миленковић

**СПЕЦИФИЧНОСТИ ХАРМОНСКОГ ЈЕЗИКА И ЊЕГОВА УЛОГА У МУЗИЧКОЈ
ДРАМАТУРГИЈИ ОПЕРЕ КОШТАНА ПЕТРА КОЊОВИЋА**

Прво издање, Ниш, 2024.

Рецензенти:

Др Јелена Михајловић Марковић, доцент на Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду

Др Катарина Томашевић, научни саветник, директор Музиколошког института Српске академије наука и уметности у Београду

Др Наташа Нагорни Петров, ванредни професор Факултета уметности Универзитета у Нишу

Издавачи:

УНИВЕРЗИТЕТСКА БИБЛИОТЕКА „НИКОЛА ТЕСЛА“ У НИШУ

УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ, ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ У НИШУ

За издаваче:

Снежана Бојовић, управник Универзитетске библиотеке „Никола Тесла“ у Нишу

Проф. др ум. Милена Ињац, декан Факултета уметности у Нишу

Уредници:

Снежана Бојовић, управник Универзитетске библиотеке „Никола Тесла“ у Нишу

Др Игор Николић, управник Издавачког центра Факултета уметности у Нишу

Лектор:

Александра Гојковић

Прелом и техничка припрема:

Марта Пејчић

Илустрација корице:

Мр Сања Девић

ISBN 978-86-7500-044-0

На основу одлуке Наставно-уметничког већа Факултета уметности у Нишу број 228/6 од 13. 2. 2024, одобрава се штампање и публикавање монографије *Специфичности хармонског језика и његова улога у музичкој драматургији опере Коштана Петра Коњовића*, аутора Марка Миленковића.

САДРЖАЈ

Предговор.....	3
1. УВОД	6
1. 1. Предмет, циљ и ток истраживања.....	6
1. 2. Теоријска, термилошка и методолошка полазишта. Сажет поглед на стање истраживања.....	9
1. 3. Структура монографије.....	14
2. ХАРМОНСКИ ЈЕЗИК У ФУНКЦИЈИ МУЗИЧКЕ ДРАМАТУРГИЈЕ.....	16
2. 1. Дијатоника.....	16
2. 2. Модалност.....	26
2. 3. Прожимање дура и мола.....	33
2. 4. Специфичне фолклорне лествице.....	49
2. 5. Хроматика.....	53
2. 6. Модулације.....	72
2. 7. Хармонски колоризам у остварењу уводне атмосфере слика и интерлудија.....	101
3. ДРАМАТУРШКА ФУНКЦИЈА ЛАЈТМОТИВА.....	110
3. 1. Улога лајтмотива.....	110
3. 2. Лајтмотив лепоте и животне радости.....	112
3. 3. Лајтмотив весеља.....	121
3. 4. Лајтмотив судбине.....	126
3. 5. Лајтмотив туге.....	133
3. 6. Лајтмотив Хаџи-Томе.....	142
3. 7. Лајтмотив конфликта.....	145
3. 8. Лајтмотив Полицаје.....	151

4. ВОКАЛНИ ГОВОР – ЗВУЧНА ПЛАСТИКА ТЕКСТА.....	157
4. 1. Теоријски постулат звучне пластике текста.....	157
4. 2. Вокални говор Петра Коњовића.....	159
5. ЗАКЉУЧАК.....	165
6. ПРИЛОГ – ИСПРАВКЕ КЛАВИРСКОГ ИЗВОДА.....	173
РЕГИСТАР ПОЈМОВА.....	175
РЕГИСТАР АУТОРА.....	178
ЛИТЕРАТУРА.....	181
SUMMARY.....	194
Биографија.....	195

ПРЕДГОВОР¹

Монографија о специфичностима хармонског језика и његовој улози у музичкој драматургији музичке драме *Коштана* Петра Коњовића представља резултат ауторовог истраживања и аналитичке посвећености питањима функционалног односа између елемената хармонског језика и музичко-драмског тока. Непосредан подстицај за избор теме монографије настао је током вишегодишњих предавања на Факултету уметности у Нишу, као резултат драгоценог педагошког искуства приликом аналитичке обраде многобројних примера вокално-инструменталних дела. Потврдивши значај херменеутичких погледа на однос текста и музике, овај сегмент делатности додатно је усмерио нашу пажњу на кохезију хармонског и драмског израза као резултат креативног стваралачког процеса музичког тумачења психолошко-емотивних стања, сценских збивања и динамике укупног драмског тока.

Будући не само најзначајнијим остварењем Петра Коњовића, већ и репрезентативним делом српске музичке баштине, музичка драма *Коштана* наметнула

¹ Монографија *Специфичности хармонског језика и његова улога у музичкој драматургији опере Коштана Петра Коњовића* настала је као део истоимене докторске дисертације одбрањене на Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду (2018). Рађена под менторством доц. др Јелене Михајловић Марковић, дисертација је одбрањена пред комисијом у саставу: Јелена Михајловић Марковић (ментор), Катарина Томашевић (коментор), Соња Маринковић, Аница Сабо и Милоје Николић. За потребе штампања у њу су унете одређене измене. Основна измена односи се на изостављање из штампе два поглавља дисертације: *Хармонски језик у песмама фолклорне провенијенције*, *Уметничка стилизација Велике чочечке игре (студија случаја)*, као и потпоглавља *Целостепеност*, чији је садржај претходно публикован у следећим радовима:

Milenković, S. Marko. (2014). Celostepenost kao faktor dramaturgije u *Koštani* Petra Konjovića. У Пајић, Сања и Каначки, Валерија (уредници). *Српски језик, књижевност, уметност. Зборник радова са VIII међународног научног скупа, књига III*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 209–222.

Milenković, S. Marko. (2015). Uloga hora u muzičkoj drami *Koštana* Petra Konjovića. У Маринковић, Соња и Додик, Санда (уредници). *Научни скуп Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација. Тематски зборник*. Бања Лука: Академија умјетности, Академија наука и умјетности, Музиколошко друштво Републике Српске, 32–44.

Миленковић, С. Марко. (2015). Уметничка транспозиција народне песме *На сред села* у музичкој драми *Коштана* Петра Коњовића (омаж Ст. Ст. Мокрањцу). У *Мокрањац бр. 17*, 22–33.

Milenković, S. Marko. (2016). Muzičko-dramaturške karakteristike Koštaninih pesama u muzičkoj drami Petra Konjovića, U Nagorni Petrov, Nataša (urednik). *Balkan Art Forum. Umetnost i kultura danas: kriza u umetnosti – umetnost u krizi. Zbornik radova sa naučnog skupa*. Niš: Fakultet umetnosti, 159–176.

Milenković, S. Marko. (2017). Umetnička stilizacija *Velike čoččke igre* u muzičkoj drami *Koštana* Petra Konjovića, U Nagorni Petrov, Nataša (urednik). *Balkan Art Forum. Umetnost i kultura danas: igra kao antropološki, estetički i pedagoški princip. Zbornik radova sa naučnog skupa*. Niš: Fakultet umetnosti, 145–159.

Milenković, S. Marko. (2019). The function of harmony in musical dramaturgy: songs of hadži Toma and Alil in the music drama *Koštana* by Petar Konjović, U *Facta Universitatis, Series: Visual Arts and Music Vol. 5, No 1*, 11–29.

Миленковић, С. Марко. (2020). Уметничка стилизација *Велике чочечке игре* у светлу обраде песама *Ој девојко мала* и *Ева кауркиња* у музичкој драми *Коштана* Петра Коњовића, U Milenković, S. Marko (urednik). *Balkan Art Forum. Umetnost i kultura danas: metafora, percepcija i simbolizam. Zbornik radova sa naučnog skupa*. Niš: Fakultet umetnosti, 77–98.

Миленковић, С. Марко. (2020). Вокални говор – звучна пластика текста у музичкој драми *Коштана* Петра Коњовића. У *Мокрањац бр. 22*, 17–28.

Миленковић, С. Марко. (2021). Коштанина песма и њен утицај на емоционалност ликова у музичкој драми Петра Коњовића. У *Традиционална естетска култура 14: чулност и култура, 5. новембар 2021. Научни симпозијум*. Организатори: Српска академија наука и уметности: Огранак САНУ у Нишу, Факултет уметности Универзитета у Нишу (зборник радова у штампи).

се као захтеван аналитички изазов, усмеривши опредељење аутора у контексту сагледавања хармонског аспекта, његовог дејства и улоге у изградњи музичке архитектонице овог дела. С друге стране, сам по себи комплексан, музички језик у *Коштани* у коме се огледа прожимање романтичарских стилских одлика са елементима импресионизма и експресионизма, као и традиционалног са модерним, националног, аутохтоног са интернационалним, такође је захтевао аналитичку реинтерпретацију стилских координата *Коштане*. Собзиром на то да ова опера није досада интегрално била предмет свеобухватног теоријско-аналитичког рада, овим мотивима за настанак студије придружила се и чињеница о недовољној заступљености истраживања спреге музике и драме у националним оквирима, као и ауторов лични афинитет према националној музичкој школи и протагонисти музичке модерне тог доба – Петру Коњовићу, али и *Коштани* – интересантној музичкој слици једног прошлог времена.

Након представљања предмета и циља истраживања у уводном делу, као и теоријских, термилолошких и методолошких полазишта ове студије, монографија, у складу са универзалним дидактичким принципом „од једноставног ка сложенијем”, полази од дијатонских акордских склопова као битних стубова Коњовићеве стваралачке поетике. Већ овде, на дијатоничној хармонској основи, погодној за фолклорне интонације, недвосмислено се уочава зависност избора типова и начина смењивања одређених акордских склопова од актуелне драмско-психолошке ситуације. Због вештог преламања тоналног и модалног простора у вертикалној димензији *Коштане*, област модалности, као платформа погодна за нијансирање различитих емоционалних стања протагониста, приказана је у наредном потпоглављу. Модални начин мишљења исијава различите нивое архаичности и старинске патине, доносећи музичкој текстури *Коштане* драгоцен контраст звучно-емоционалног спектра.

Уско повезано са модалношћу је и хармонско средство прожимања паралелних тоналитета, које као и контраст истоимених тонских родова у низу примера потврђује музичко-драмска, колоритно-експресивна и симболичка затамњења и просветљења на линији мол – дур и обратно. Студија у наредном сегменту истраживања употпуњује слику звучног амбијента *Коштане* приказом специфичних фолклорних лествица лидијског дурмола и балканског мола, као лествичном основом погодном за потцртавање локалног колорита и фолклорних обележја, јаче или слабије испољених. Идентификација широког дијапазона разноврсних хармонских средстава са доминацијом акорада терцног начина изградње, затим непотпуних пентатонских и целостепених сазвучја, тритонуса и акорада квартног типа изградње води преко дисонантне вертикале хроматски засићеног тоналитета и модулационих преокрета и организованих тоналних планова, све до моме-ната тоналне дезоријентације у тренуцима високе драмско-психолошке напетости.

Посебно поглавље студије третира драматуршку улогу лајтмотива као тематских нуклеуса од пресудног значаја за процесе развоја музичко-драмског тока, те њихове кључне асоцијативно-психолошке улоге у перцепцији дела. Управо су резултати хармонске анализе били главни путоказ за откривање нових лајтмотива, предлоге њихових назива, њихове систематизације, као и објашњења за расветљење поступака њихове модификације, у зависности од драматуршког плана опере.

Један од такође препознатљивих елемената специфичног стваралачког израза у *Коштани* јесте сам вокални стил, како мелодијски, тако и речитативни, који је

проучен кроз призму односа текста, мелодијско-ритмичког обликовања и линеарног хармонског тока у садејству са укупном вертикалом. Као важан сегмент у хармонском језику *Коштане* истакнут је Коњовићев принцип обликовања мелодије из говорене речи, тзв. „звучна пластика текста”, проучена у спрези артикулације вокалног говора са хармонским решењима као битним елементима у профилисању развојне динамике карактера кључних ликова драме.

Заправо, истраживање спреге хармонских поступака Петра Коњовића и улоге хармоније у музичкој драматургији *Коштане* сагледано је у тесној интеракцији са свим другим одликама музичког језика: изузетно рељефном метро-ритмичком структуром, специфичном мелодиозношћу, брижљивом артикулацијом и зналачком оркестрацијом. Претендовање монографије да прикаже сву комплексност хармонског система у *Коштани* – спрегу дијатонско/модалног и хроматско/тоналног система са специфичним фолклорним лествичним основама, особен спој архаичног и модерног, води ка њеном позиционирању као могуће, чини нам се потребне, допунске литературе у настави предмета *Хармонија са хармонском анализом*, и понуђеним одговором за један од начина сагледавања хармонске и осталих музичко-изражајних компонената у улози музичке драматургије.

У процесу израде монографије драгоцен и благодарна ми је била подршка неколико особа без којих, верујем, не бих успео да истрајем у својој намери и довршим студију о узрочно-последичним везама драме и музике са интенцијом да она представља скромни допринос теорији уметности у националним оквирима. Сматрам да је сада прилика, али и морална обавеза, да се захвалим доц. др Јелени Михајловић Марковић, чије су ми зналачке примедбе и искуства били изузетно корисни за фокусирање хармонског израза у свим поглављима рада, све до закључног сагледавања добијених резултата. За несебичну помоћ у сагледавању релевантних теоријско-методолошких и музиколошких увида у феномен музичке драме, велику захвалност дугујем др Катарини Томашевић, научном саветнику из Музиколошког института САНУ. Признање и искрену захвалност упућујем и проф. др Соњи Маринковић, која ми је, поред драгоцених савета у методичко-аналитичком усмеравању, пружила мотивацију да истрајем у раду. Коначно, посебну захвалност дугујем члановима своје породице: супрузи Јелени, синовима Љубомиру и Војиславу и ћерки Марики, због разумевања и толеранције у дугим годинама настанка ове студије.

Аутор

1. УВОД

*Српска уметничка музика може се подићи
само на основи српске народне музике.
(Мокрањац, 1902: XVI)*

1. 1. Предмет, циљ и ток истраживања

Необично сложена и разноврсна проблематика стилске индивидуалности хармонског језика и његова улога у музичкој драматургији опере *Коштана* (1931), једног од класика наше уметничке музике, Петра Коњовића (1883–1970), као и остала репрезентативна дела водећих представника српске музике у контексту европских струјања, више од две деценије су у фокусу нашег аналитичког разматрања. Трајном опредељењу аутора монографије за област хармонске анализе као теоријске дисциплине, те личном афинитету за феномен симбиозе музике и драме, тј. спрегу хармонске материје и садржаја текста и смисаоног подтекста, био је придружен још један циљ, а то је да се темељно осветле поједини, пре свега хармонски аспекти стила двојице водећих представника српске музике раног модернизма у области музичке драме – Стевана Христића и Петра Коњовића.

Први конкретан истраживачки корак у том правцу био је спроведен на примеру камерне опере *Сутон* Стевана Христића. Већ приликом проучавања ефеката деловања хармонског језика и лајтмотивике на драмски израз опере *Сутон*², јасно се искристалисао закључак да се хармонски процеси оперског дела не могу изоловано посматрати, нити добити адекватна аналитичка тумачења уколико се не посматрају као равноправни чиниоци музичке драматургије. Штавише, у комплексу питања везаних за укупну експресију музичког језика, такође је уочено да је управо музичка драматургија та која чини најшири оквир, али истовремено и синтетички резултат удруженог дејства свих параметара музичког језика. У том смислу, аналитичко проучавање музичке драме *Сутон* пружило је солидно методолошко упориште и поставило „знакове поред пута” који су одредили правац и смер аналитичко-теоријском приступу аспектима хармонског језика Петра Коњовића у његовој знаменитој музичкој драми *Коштана*.

Опредељење да се у фокусу пажње монографије управо нађе музичка драма *Коштана* Петра Коњовића било је снажно мотивисано чињеницом да хармонски језик овог дела, које, поред *Сутона*, представља својеврсну прекретницу у стилској физиономији српске сценске музике настале у 20. веку, није до сада био предмет детаљне аналитичке пажње националне теоријске науке о музици. Иако је сама опера била предмет многобројних музиколошких расправа, минуциозна анализа хармонског израза, поготово као моћног елемента музичке драматургије наметнула се као озбиљан изазов, такође и као значајан задатак у правцу доприноса сагледавању праваца развоја хармонског мишљења у токовима српске музике модерног доба. Ради лакшег праћења

² Магистарски рад *Хармонски садржај и лајтмотиви у остварењу драмског израза опере 'Сутон' Стевана Христића*, рађен под менторством редовног професора Мирјане Живковић, одбрањен је 2002. године пред комисијом у саставу: Мирјана Живковић (ментор), Дејан Деспих, Светислав Божић, Соња Маринковић и Милош Заткалик.

драмског тока опере, пружићемо увид у сиже.³

3 Либрето музичке драме *Коштана* Петар Коњовић пише на основу истоименог позоришног комада Борисава Станковића. Формално, опера је конципирана у шест слика (три чина) са младом циганском певачицом и играчицом Коштаном као покретачем драмске радње.

У првој слици – *Ускрс у кући Хаџи-Томе*, дата је експозиција хаџијске породице и наговештен је драмски заплет и конфликт – љубав Хаџи-Томиног сина Стојана (тенор) према Коштани (сопран) због које пије, троши новац, запоставља посао, породицу: сестру Стану (сопран) и мајку Катy (алт). Полицаја (бас-буфо) обавештава Хаџи-Тому (бас) и његовог рођака, општинског кмета Арсу (тенор) да је Стојан „с целом бандом” отишао у Хаџи-Томину воденицу – Собину да лумпује, те бесни хаџија полази да се обрачуна са сином. С друге стране, забринута мајка Ката унајмљује стару Циганку Заду (алт) да врача како би одвојила Стојана од Коштане коју проклиње. (Оркестарски интерлудијум *Собина*)

Другу слику – *Воденица у селу Собина* отвара Стојанов долазак с дружином, где „младог газду” дочекују воденичар Марко (бас) и његова жена Магда (мецосопран). Низом хорских и Коштаниних солистичких песама дочарава се локални колорит, али и сугерише Коштанин страх од „големих пусте, тамне горе”, љубав према Стојану, као и њена честитост. У *Собину* долази Митке (баритон), Арсин рођени брат и Стојанов ујак, „прослављени бекрија” – поред Коштане најважнији лик комада и музичке драме. Његов севдах и захтев да му музичари о „жалу” свирају и поје открива једну од основних развојних линија драме – „болну носталгију љубави... тужну повест згажених срдаца и промашених живота” (Скерлић, 1974: 144). Хаџи-Томин долазак у *Собину* и сукоб са сином доводи до Стојановог одласка кући, док воденичарка Магда покушава да умири бесног и тврдокорног газду; у томе успева тек Коштанина песма и садржај старе песме које се Хаџи-Томе присећа (*Била млада*), а потом и атрактивна, сценски раскошна игра чочека. Песма и игра „побеђују” бес, строгоћу и патријархалне стеге, те Хаџи-Томе позива све присутне у његову кућу. (Крај првог чина)

Трећа слика – *У кући Хаџи-Томе*, почиње приказом у коме Стојанова мајка и сестра брину што Стојан, „љубоморан и раздражен”, не престаје да мисли на Коштану. По доласку Хаџи-Томе, открива се да и њега, као и Миткето, тишти бол због непроживљене младости и брака са Катом, који је мимо његове жеље био склопљен. Он је опчињен Коштаном и њеним песмама и дарује је дукатима и накитом. Избезумљен од љубоморе, Стојан вређа Коштану бацајући јој новац у лице („Циганка! Ко да више!”). Конфликт оца и сина се интензивира, достижући кулминацију у моменту када Хаџи-Томе посеже за пушком, с намером да убије сина. У томе га спречавају Стана, Ката (мотив проклињања Коштане) и Арса, који му отима пушку. Као старији брат, Арса тера кући Миткето који му пребацује што га је на силу оженио, док Хаџи-Томе опијен Коштанином лепотом, њеном младошћу и песмом растерују остале. Уз изговор да је болесна, Коштана такође одлази.

Четврту слику – *У кућерку Коштанином*, Коњовић је накнадно додао и према његовим речима довео Коштану „у први план акције” (Коњовић, 1947: 115). Она истерује свог оца Гркљана (бас) и мајку Салче (алт) и свесна своје улоге у животима припадника вишег сталешког слоја, раздрањана тешким унутарњим конфликтима и болом – тешко пати. У њој се буде и расламсавају љубав, страст и жеља за животом. Појава „болесног и немог Асана”, за којег ће је силом удати, згрожену је враћа у сурову стварност. (Крај другог чина)

Пета слика – *Пијано јутро*, према Коњовићевом схватању „велика Миткина сцена” (Ibid., 115), након песме Циганина Алила (тенор) о „жалости за младошћу” води у Коштанино певање „Митки али не више да га безазлено расположи него да га изазове, раздражи: у њој је нешто тера на катастрофу”, закључује даље композитор (Ibid., 115). Провокативно изазивајући песмом Миткето да се присети неостварене љубави из младости, када су родитељи лепе Марике ставили забрану на брак „јер је Митке бекрија”, Коштана доводи Миткето до екстремне раздражености и намере да самоубиством себи прекине патњу. То је непосредни повод да Арса одучи да Коштану присилно уда за убогог Циганина Асана из имућне бањске породице. Не помажу молбе Коштаниних родитеља – Салчета и Гркљана, да Полицаја не започне с извршењем задатка – организовањем венчања. (Оркестарски интерлудијум *Кестенова гора*)

Шеста слика – *Циганска махала* почиње очекивањем доласка сватова по Коштану, док је Цигански кмет (бас), уплашен од Арсе, чува да не побегне. Стојанов позив да побегне с њим „у свет” Коштана одбија свесна друштвене осуде и живота у таквој будућности. Међутим, видевши Миткето, „она га преклиње да је ослободи”, на шта, дарујући је, резигнирани јунак даје потресни судбински одговор да је чека „цели век плакање”, те да „стегне срце и трпи” јер је „човек само за жал и муку здаден”. У овим речима садржана је сва неминовност трагичних судбина протагониста ове драме који су принуђени да се покоравају стриктно одређеним улогама у патријархалном друштву – судбина дубоко несрећних људи – према Скерлићевим речима, „строшених под социјалним жрвњем” (Скерлић, 1974: 145), који жале за неоствареним сновима, неиспуњеном љубављу и промашеним животом. Одбијајући да се поздрави са мајком, Коштана немо одлази са сватовском поворком да јој „руке испуцају, лице поцрни, очи осуше, срце искуба”... (Крај трећег чина)

Аналитички рад, с тежиштем на питања функције хармонског језика, као једног од водећих конституената музичког израза, имао је упориште у документованим поетичким ставовима самог композитора који је музичку драматургију доживљавао као врхунски и доминантни стваралачки принцип. О томе ће бити још много говора на наредним страницама ове студије.

Указаћу овде лапидарно и на неколико основних хипотеза које су биле полазне претпоставке интегралној аналитичкој процедури спроведеној у монографији, а које су проистекле на основу досадашњег укупног, сазнајног – путем литературе, и непосредног, личног искуства у проучавању односа хармонског језика и музичке драматургије на примерима национално оријентисаних музичко-драмских остварења модерног доба:

- избор хармонских средстава у директној је вези са драмским током, те се хармонски процеси у оперском делу не могу на адекватан начин тумачити независно, без успостављања непосредне везе са музичком драматургијом;
- експресивност хармоније испољава се у интеракцији и синтези са другим елементима музичког језика, битно одређујући акценте, атмосферу и прогресију музичко-драмског тока;
- у поступку идентификације лајтмотива и процесу њихове разраде хармонски моменат често има доминантну улогу;
- одлике хармонског језика манифестују се као један од кључних атрибута индивидуалног композиторског стила.

Приступајући комплексном питању спреге елемената хармонског језика и музичко-драматуршких поступака, прва етапа у изради монографије била је примарно посвећена самој хармонској анализи, као и систематизацији закључака о специфичним, индивидуалним својствима Коњовићевог хармонског језика у опери. У том смислу, полазећи од микро ка макро плану, у анализи драматуршке функције хармоније пошло се од елементарних честица – акорада, да би се потом, преко утврђивања типа функционалних међуакордских односа, поступно конструисала и шира слика о динамици и хармонским ритмовима тоналног плана унутар појединачних сегмената оперских слика, све до глобалне музичко-драмске форме дела. Већ први аналитички кораци потврдили су да у Коњовићевом хармонском језику у *Коштани* снажно преовлађује терцни начин изградње сазвучја који се креће од дијатонике, преко различитих видова хроматског напона, све до акорада са осамостаљеним дисонанцама и специфичном бојом и улогом „неутралних акорада”, како је то већ истакнуто и у литератури (Mosusova, 1971: 159). Уочавање зависности избора типова и начина смењивања одређених акордских склопова, те модулационог плана од актуелне драмско-психолошке ситуације потврдили су значај полазне премисе о дубокој посвећености композитора реалистичкој транспозицији полазног либрета драме. Анализа је показала да непотпуна целостепена сазвучја, као и акорди квартног типа играју значајну улогу у обликовању хармонске палете као непосредног одраза драмског тока. Томе се придружује и чињеница да вертикална димензија *Коштане* бележи и вешто преламање тоналног и модалног простора, с богатством и разноврсношћу акордских односа, као што слобода организације и редослед акордских низова остварују градацију од традиционалне тонално-функционалне

гравитације све до такорећи потпуног отклона од функционалности класичне хармоније.

Као посебан истраживачки изазов показао се композиторов однос према фолклору. Анализа композиционих поступака у раду са фолклорним материјалом, као једном од кључних детерминанти Коњовићеве поетике и досегнутог стила упутила је на размишљање о специфичној функцији „фолклорних аспеката опере” у контексту њеног глобалног музичко-драмског тока. Уочено је, наиме, да сегменти опере проистекли на фолклорној основи (било да је реч о аутентичном, било о имагинарном фолклору!) својим хармонским језиком снажно контрастирају не-фолклорним епизодама, реализованим у изразито дисонантнијем хармонском концепту, што је све заједно резултирало и неопходношћу да се у монографији прецизно уочи и објасни функција ових контраста. Приликом анализе, која, природно, није запостављала ни интеракцију хармонске компоненте са другим параметрима музичког језика, посебна пажња била је поклоњена одликама вокалног стила – како мелодијског, тако и речитативног, при чему је фокус при тумачењу односа текста и мелодијско-ритмичког тока био усмерен на линеарни хармонски ток и његово садејство с хармонском вертикалом.

Мада су полазишта у анализи лајтмотива имала упоришта у досадашњим закључцима превасходно музиколошких радова, минуциозна анализа показала је потребу за израдом комплетног прегледа, па и ширење досадашње листе уочених лајтмотивских тема. Природно, у духу централне теме рада, управо су резултати хармонске анализе били главни путоказ за предлоге нових назива лајтмотива, као и за објашњења путем којих су осветљени поступци њихове модификације у зависности од драматуршког плана опере.

Још један изазов и битан циљ аналитичког приступа хармонском језику *Коштана* односи се на Коњовићев принцип обликовања мелодије из говорене речи. Уочивши да овај феномен, барем када је реч о овој музичкој драми аутора, такође није темељно разрађен у литератури, у центар наше аналитичке пажње доспело је и питање спреге артикулације стила вокалног говора и хармонских решења као битних елемената у профилисању развојне динамике карактера кључних ликова драме.

1. 2. Теоријска, термилошка и методолошка полазишта. Сажет поглед на стање истраживања

Паралелно с процедуром спровођења анализе музичко-драмског тока Коњовићеве опере *Коштана*, одвијао се и рад на проучавању доступне, релевантне литературе која је требало да обезбеди сигурне теоријске, методолошке и термилошке ослонце будућим закључцима.

С обзиром на то да овај рад превасходно припада области хармоније као аналитичко-теоријске дисциплине, у полазној фази нашег проучавања централне теме ослонци су препознати у опсежним и темељним, домаћим прегледним студијама доајена у области анализе – професора Властимира Перичића и Дејана Деспића. Увидом у ове капиталне списе, уочено је, међутим, да је анализа вокалне, а посебно – сценске музике, остала некако по страни у односу на обиље примера и методолошка упутства која се тичу инструменталних жанрова. Тако, на пример, Властимир Перичић у уводу поглавља посвећеног вокално-инструменталним контрапунктским облицима тек упућује

на барокну теорију о афектима чији елементи прожимају врхунска остварења мајстора барокне епохе у том жанру – Ј. С. Баха (Johann Sebastian Bach), закључујући, ипак, да би нас „музичко тумачење садржине текста... далеко одвело” (Перичић, 1998: 557–558). У другом пак, не мање опсежном уџбенику (Перичић и Сковран, 1991: 294–371)⁴, поред сугестије да су вокални облици, за разлику од инструменталних, у својој формалној структури одређени не само чисто музичким принципима већ и захтевима текста, аутори су приступ анализи ограничили превасходно на указивање на садржај текста, чему је уследила анализа карактеристика тоналног и структурног плана (упор. Ibid., 497–530).

Иако је овим поступком неспорно обезбеђен прецизан и поуздан увид у хармонско-формална својства одабраних композиција, разумљиво је да на ограниченом простору издвојеним за дате примере није било могуће детаљније извести закључке о присном дијалогу–садејству самог текста и музичког тока, који стоје у бази једног од стубова далеко комплекснијег појма – концепта музичке драматургије; он ће, познато је, свој пуни процват доживети почев од Глукове (Christoph Willibald Gluck) реформе опере у другој половини 18. века, преко доприноса многобројних аутора класичарске и романтичарске епохе, све до преломног момента који је у развоју опере као жанра у другој половини 19. века наступио с Вагнеровим (Richard Wagner) теоријским постулатима музичке драме као „тоталног музичког театра” и њихове експлицитне примене у богатом музичко-драмском опусу овог ствараоца (Маринковић (уред.), 2006).

Као основу нашем раду, нешто опширнији и потпунији увид у поступке и средства музичке драматургије у ширем смислу, а у првом реду хармонска средства и њихове функције, понудило је аналитичко промишљање Дејана Деспића у уџбенику *Хармонија са хармонском анализом* (Despić, 2002). Указавши на незаобилазну спрегу поетско-драмског садржаја са музичким, аутор се фокусира на аспекте стила, поредећи ток музике и текста кроз бриљантно осветљене примере као парадигматичне за методе херменеутичке интерпретативне полифоније. Иако ни у овом спису тежиште ауторове пажње није на дефинисању самог појма музичке драматургије, брижљиво одабрани примери хармонских појава анализирани су с примарним циљем указивања на зависност одабира стилских елемената индивидуалног одговора композитора од импулса самог драматуршког тока, чиме се Деспић, у време писања књиге, према нашој оцени, у националној педагошкој литератури највише приближио циљу постављања темеља за референтан приступ анализи музичке драматургије. Будући, међутим, да су и у Деспићевом раду национална музика и њени представници заступљени у релативно скромном обиму⁵, наша првобитна жеља и амбиција – да пружимо лични допринос истраживању синтезе хармонског језика и музичке драматургије у *Коштани* Петра Коњовића, добила је додатни подстрек.

Посебан изазов у нашем раду пружило је трагање за адекватном литературом у којој би сам појам музичке драматургије био недвосмислено и концизно дефинисан, посебно у вези с нашим примарним аналитичким опредељењем – успостављањем *музичке драматургије* као најширег контекста за реализације микро и макро хармонско–драматуршког тока одабраног музичко-драмског дела. Поред признања да

⁴ Вокална музика се овде разматра у оквиру посебног поглавља *Вокални и сценски облици*.

⁵ Српска музика представљена је на страницама уџбеника: 304–308, 424–427, 433, 445–446, што је више него оправдано обимом уџбеника са огромним историјским распоном од појаве вишегласја, барокног стила, све до музике 20. века.

наша истраживања нису имала амбиције, нити су могла обухватити непрегледно обиман корпус написа посвећених питањима музичке драматургије у глобалном контексту, на узорку који нам је био доступан и коме смо посветили посебну пажњу, показало се да је појам *музичке драматургије* неретко био флуидно интерпретиран, док су, на основу наших увида, сасвим изостали минуциозни погледи националне науке о музици на тему постављену као централну за циљеве нашег рада. Изложићемо овде тек сажет пресек досадашњих увида у литературу.

Уопштено говорећи, примећено је, наиме, да се многобројне студије посвећене жанру опере и музичке драме, укључујући ту и напise домаћих аутора посвећене националним музичко-драмским остварењима⁶, односе превасходно на сценску реализацију и жанровска питања с акцентом на композицију драмске радње, док специфичности и индивидуалне одлике музичко-стилског говора аутора у односу на суптилне детаље изградње комплексног израза оперске форме бивају тек узгред додирнуте, као претежно дескриптивни моменти којима измичу дубинска, минуциозна анализа и интерпретација. Слободни смо да изнесемо тезу према којој основни разлози недовољно разрађене платформе за музичко-драматуршку анализу у многобројним погледима с којима смо имали прилике да се упознамо леже превасходно у недовољно оперативној примени термина *драматургија*, који, будући да је некритички преузет директно из теорије драме, то јест из теорије о драмској књижевности – као вишепартитни појам са мултидимензионалним значењем, и није могао постати кључем за разумевање комплекса конкретних музичких појава и процедура обухваћених појмом *музичка драматургија*.

Симптоматично је, међутим, да, колико је нама познато, појам *музичке драматургије* изостаје и са страница данас водећих светских музичких речника и енциклопедија, без обзира на то што новија литература на енглеском језику бележи значајан број наслова индиректно посвећених управо овом феномену. Као да је реч о томе да се принципи музичке драматургије – освешћени семиналним списом Рихарда Вагнера – *Опера и драма*, а priori узимају као универзална полазишта у разматрању свеукупне пост-вагнеровске музичко-сценске продукције у 20. веку, без посебног осврта на оперска остварења изнедрена на трагу другачијих музичко-драматуршких концепата, поготово оних проистеклих на традицијама водећих представника словенске музичке драме романтичарског и модерног доба.

Управо из тог разлога, а с посебним уважавањем предилекције и отворених симпатија које је конкретно Петар Коњовић, као не само као један од водећих аутора домаће модерне националне опере у 20. веку, већ и као музички писац и идеолог епохе отворено исказивао према музичко-драмским концепцијама и остварењима словенског истока, за наш рад су се од посебног значаја показала мишљења појединих руских музиколога и теоретичара, чија је визиura пружала нешто другачију перспективу од доминантних западњачких погледа. Штавише, руски, тј. совјетски извори понудили су и конкретне одговоре на конкретна питања. Тако ће се у Музичкој енциклопедији још из 1974. године наћи дефиниција Јурија Келдиша (Келдыш, Георгий (Юрий) Всеволодович) – иначе главног уредника овог знаменитог издања! (прим. М. М.) – где он под музичком

⁶ Многобројни проучени извори наведени су у попису литературе, на крају дисертације. Зарад прегледности текста, овде их нећемо наводити. Прим. аутора.

драматургијом подразумева „систем изражајних средстава и начина реализације драмске радње у делима музичко-сценског жанра” (Келдыш, 1974). У концептуализацији појма Келдиш се позива на текстове других аутора који откривају основне принципе музичке драматургије, са акцентом на средства музичко-драмског израза и музичког развоја у сценској реализацији опере, али у којима, нажалост, такође изостају прецизне дефиниције самог појма *музичке драматургије* (Друскин, 1952; Јрустовский, 1952, 1971; Ферман, 1961).

У разради њених основа очигледан је комплексан приступ који подразумева шири смисаони концепт и различите манифестације, у зависности од аспекта истраживања. Управо према том критеријуму, кроз преглед претходних истраживања, Татјана Шак (Шак, Татьяна Федоровна) (Шак, 2003: 7) систематизује концепт музичке драматургије као:

1. реализацију идејно-уметничке концепције дела (Ферман),
2. начин процесуалне организације дела на основи:
 - 2.1. развоја сижеа и ликова (Бобровски, Дмитрев, Чернова, Јарустовски),
 - 2.2. образовања теме или тематског развоја (Ливанова, Скребков, Медушевски)
- и као
3. систем музичко-изражајних средстава и начина реализације драмске радње (Келдыш).

Самим раздвајањем Келдиша од Фермана (Ферман, Валентин Эдуардович) и Јарустовског (Јрустовский, Борис Михайлович), те изостављањем Друскина (Друскин, Михаил Семёнович) из аналитичког фокуса, ауторка запада у антиномију, превидевши концепт Келдишеве дефиниције из наведених извора. У трагању за прецизнијом и сврсисходнијом поделом, ослонац смо потражили у Келдишевом приступу, који у своју идејну орбиту укључује тезу Валентине Конен (Конен, Валентина Джозефовна) о настанку и реализацији идеје „драме кроз музику”, и то путем тежње очувања позоришне драматургије у неповредивом виду унутар оперског спектакла, што је „довело до разрађивања нових изражајних средстава у реализацији идеје драме – оних која су постала основа управо оперске драматургије,... основа управо музичке слике, а не поетске”, уз наглашену улогу конфликта (Конен, 1975: 100).

Типу дефиниције музичке драматургије као „музичких средстава и техника за сценску реализацију драме”, који заступа Евгениј Акулов (Акулов, 1978), свакако припадају и концепт Татјане Попове (Попова, Татьяна Васильевна) о драматургији као „карактеру развоја музичког садржаја, који се одвија у тесној, нераскидивој вези са драмском (а такође и сценском) радњом” (Попова, 1954: 353), али и гледиште Бориса Асафјева (Асафьев, Борис Владимирович) на „драматургију у целини, као мајсторство, које је овладало способношћу за расподељивањем средстава израза у складу са законитостима људског доживљаја... испољавања конфликта људске психе у складу са законитостима драматургије као уметности која укључује емоције гледалаца-слушалаца јасним сликањем људских страсти” (Асафьев, 1954а: 62). Сличан став износи и В. Бобровски (Бобровский, Виктор Петрович) који драматургију схвата као „организовани... процес компарације и развоја типова музичког израза и психолошких стања реализованих у музици” (Бобровский, 1972: 114). Касније аутор разрађује и употпуњује дефиницију као „план и линију развоја одређену квантитативним и квалитативним принципима,

те разним формама њиховог комбиновања, у циљу реализације уметничке идеје” (Бобровский, 1978: 77). Очигледно је да музичко-изражајна средства иманентно поседују потенцијал како за музичко-драмску логику засновану на конфликту ситуација и догађаја у функцији спољашњег плана радње, али и за психолошку реакцију, тј. душевно стање – у функцији унутрашњег плана радње.

Одређивање концепта музичке драматургије који поред изражајних средстава укључује и форму, чини други тип дефинисања појма, међу којим посебно издвајамо тезу С. Скребкова (Скребков, Сергей Сергеевич) да „тематски развој средствима музичког језика и изградње форме дела можемо генерализовати у веома широк и садржајан концепт музичке драматургије дела” (Скребков, 1973: 20), уз битан елемент конфликтности. Теорији Кабалевског (Дмитрий Борисович Кабалевский) да „учење о музичкој драматургији треба да постане теорија која разматра музику у јединству њене форме и садржаја” (Чернова, 1984: 6), блиска је концепција Очеретовскеје (Очеретовская, Неонила Леонидовна), која, полазећи од „правилног убрајања драматуршких законитости у координате садржаја и форме” (Очеретовская, 1985: 38), те драматургије као „система сликовито-семантичких односа музичке целине”, музичку драматургију означава у два правца: као „семантичку синтаксу – смисаону конструкцију дела, са моделирањем на његовом садржајном нивоу односа”, и као „аспект музичке обликотворности,... повезан са реализацијом уопштено-уметничком, уметничко-интонационом и конструктивном идејом, [уз] индивидуално непоновљиве црте музичког развоја” (Ibid., 39–40). Очеретовскаја добро запажа „неправилну позицију неких аутора,... [који] индивидуално интерпретирају као опште, апсолутизујући неки конкретан тип идентификујући га са схватањем драматургије у целини” (Ibid., 38). И док се истраживање Ручевскеје (Ручьевская, Екатерина Александровна), према речима саме ауторке, бави „вербалном (сценском – М. М.) драматургијом и општим планом развоја музичке драматургије и музичке форме” (Ручьевская, 2002: 141), Ливанова (Ливанова, Тамара Николаевна) ће драматургију одредити једнозначно као „принцип образовања теме и развоја” (Ливанова, 1948: 5), такође уз конфликтност као значајан елемент музичке драматургије.

Трећа група дефиниција апсорбује претходне, подразумевајући шире и прецизније нормативе који обележавају комплетну природу и контекст музичке драматургије, ослањајући се на логику и корелацију музике и драме у јединству садржаја: музичко-изражајних средстава и форме у циљу реализације драме. Под појмом музичке драматургије Л. Казанцева (Казанцева, Людмила Павловна) „подразумева музичку реализацију спољашњег и унутрашњег плана радње: сужеа, тока догађаја, процеса преживљавања, ауторских коментара итд.” (ред. Коловский, 1988: 319). Управо у једноставности овог школског примера дефиниције преузетог из уџбеника садржан је базични смисао самог појма. Т. Чернова (Чернова, Татьяна Юрьевна) у ужем смислу музичку драматургију тумачи као „целовити, завршени процес развоја који се одликује напетостју и интензивношћу управо музичких слика..., са конфликтом као покретачком снагом”, док у ширем смислу у њој види „садржај и форму, сликовити систем, процес и архитектонику, 'податке' и 'принцип'” (Чернова, 1984: 3–15). Иако једна од интерпретација Чернове мапира драматургију као „симфонизацију оперског жанра”, она ће драматургију дефинисати као „поглед на драму изнутра”, као „систем структурних принципа,

који карактеришу драму као модел дела” (Ibid., 15–36). Кренувши од привидно баналног схватања драматургије као „креирања, стварања драме”, Чернова компарацијом термина са сонатном формом и сонатношћу, рондом и „рондалношћу”, те с удаљеним појмовима хирургије и металургије – долази до дефиниције музичке драматургије са ширим увидом и смислом – „као начина (система принципа и средстава) конструкције музичког дела у драмској врсти”, те алтернативних назива: „музичко-драмска ‘поетика’ и ‘техника’” (Ibid., 36).

Са сличног становишта полази Карл Далхаус (Carl Dahlhaus) који израз „драматургија” дословно интерпретира као „‘произвођење’ и ‘извршење’ драме’”, док теорију види као „легитимацију поетских принципа” (Dahlhaus, 2005: 2). Аутор даље закључује да „драматургија обухвата три посебне, али блиско повезане области: примену, теорију и проверу ваљаности” (Ibid., 74–79). С друге стране Б. Плотников (Boris Plotnikov) наводи да се „идеја музичке драматургије свакоме чини јасна... али да за њу не постоји једно-страна дефиниција” (2007: 1). Међутим, Р. Дин (Robert Dean) закључује да „се префиксом ‘музичка’ једноставно одвајају елементи код којих се драматуршке функције заокружују музиком од оних код којих то није случај” (Dean, 2010: 1).

И поред тога што је у домаћој литератури значајна пажња поклоњена музичко-сценским делима, теоријски радови посвећени самом појму музичке драматургије изостају. Према нашем досадашњем увиду, дефиницију појма поставља само једна ауторка – Соња Маринковић, која, пишући о драматургији форме из визуре спреге драматуршких решења и музичког језика, наводи да се „о музичкој драматургији... говори као о скупу карактеристичних музичких решења у служби драме и њених базичних начела” (Маринковић, 2007: 36).

Претпоставку нашем истраживању чинио је, дакле, низ корака учињених у правцу дефинисања теоријског одређења концепта музичке драматургије. У овој студији ће појам музичке драматургије бити схваћен у смислу уметничке теорије изградње композиције, која, у зависности од жанра и стила, укључује разноврсне, треба нагласити – музичке законитости, принципе, облике, музичко-изражајна средства и технике за реализацију драмског садржаја и израза, са значајном улогом конфликта као активног драматуршког чиниоца.

1. 3. Структура монографије

У својој финалној форми, монографија посвећена хармонском језику у функцији музичке драматургије у опери *Коштана* Петра Коњовића састоји се од укупно пет поглавља, као и од прилога донетих у Анексу.

Након овог почетног, уводног поглавља, где смо одредили циљеве рада и указали на методолошка и теоријска полазишта, у првом, централном поглављу изложићемо хармонско-аналитички допринос монографије, посвећен хармонском језику у функцији драматургије (2). Аспектима дијатонике (2.1) и модалности (2.2), феноменима прожимања дура и мола (2.3), специфичним фолклорним лествицама (2.4), хроматици (2.5) и модулацијама (2.6), као и хармонском колоризму (2.7) посветићемо овде минуциозну пажњу.

Наредно поглавље (3) осветлиће спрегу хармонског језика и лајтмотивског материјала, као и принципа композиторовог драматуршког рада са мотивима (3.1). Темељним уви-

дом у одлике кључних мотива, определили смо се да систематизујемо и допунимо досадашње погледе, те ћемо размотрити лајтмотив лепоте и животне радости (3.2), лајтмотив весеља (3.3), судбине (3.4), туге (3.5), Хаџи-Томе (3.6), конфликта (3.7) и Полицаје (3.8).

Још о једном, веома значајном питању за пуно разумевање стваралачке поетике Петра Коњовића – вокалном говору, биће детаљно речи у четвртом поглављу (4). Најзад, након закључних разматрања о стилу, музичкој драматургији и стваралачкој поетици композитора (5), монографију заокружује сажети прилог у Анексу – исправке клавијског извода (6), где смо, узимајући у обзир партитуру, спровели коректуру клавијског извода опере.

2. ХАРМОНСКИ ЈЕЗИК У ФУНКЦИЈИ МУЗИЧКЕ ДРАМАТУРГИЈЕ

Основа оперске представе је откривање карактера у радњи, а путем њих и суштинских феномена живота и животних конфликта.
(Гозенпуд, 1975: 21)

2. 1. Дијатоника

У Коњовићевом модално-тоналном начину мишљења битну улогу има дијатоника као тип система који чини освежење и изразит контраст према хроматици и целостепености, примењеним у функцији драматизације и осликавању конфликта. У складу са тим, дијатонском хармонизацијом остварени су речитативи и дијалози солиста који су драмски активни само у појашњавању ситуација, али су психолошки пасивни, мање релевантни за развој ликова и без конфликтних импулса.⁷ Дијатоничност хармонске основе је такође веома погодна као допуна илустрацији народног призвука и амбијента. Прихватањем навода Срђана Атанасовског да је „спровodeћи... хармонизације напева, Мокрањац ефективно 'дефинисао такозвани национални тонски језик'... препознатљив за 'српску народну песму'” (Атанасовски, 2014: 148), логично закључујемо да је дијатонски начин мишљења погодовао као основа за приказивање националног корпуса и широких представа и слика народног живота. Заправо у супротстављању драмски једноставне дијатонске хармонске текстуре и сложенијег хроматског ткива, Коњовић налази изванредно средство за остварење драгоцених контраста света једноставног празничног расположења и разних страна афективне емоционалности.

У описаном стваралачком принципу на релацији контраста дијатоника–хроматика налазимо заправо својеврсни пандан руској националној школи 19. века која је, у складу са дуалистичком концепцијом добра и зла, користила контраст модалне дијатонике према хроматици и целостепености. У описаном контексту руска оперска класика налазила је драматуршку замену за потцртавање изражајних разлика између стварног и фантастичног света натприродних бића. У *Коштани* Коњовић спроводи сличан контрастни однос, остварен на другим основама и са другим значењем – у диференцијацији психолошког стања јунака на сцени (једноставно = дијатоника, афективно = хроматика). Уметнички процес избора хармонских дијатонских средстава и њихова прогресија разликује се у психолошком параметру и особености сценског тренутка. Овај композициони принцип Коњовића у складу је са реалистичком максимом: „Хоћу истину”, оствареном у вокалном изразу, али пренесеном на хармонизацију у оркестарском медију.

Одломак из друге слике представља сценски тренутак по доласку бесног Хаџи-Томе у воденицу када Митке и воденичарка Магда одобробољавају старог хаџију. Музички ток хармонском мутацијом прелази из ес-мола у Ес-дур, док дисонантни акорди, међу којима предњаче прекомерни и тврдоумањени, уступају место дијатонском звуку. Појава D⁷ која следи, и његово прерастање у нонакорд, нема очигледан израз и дејство дисонантне напетости, јер се дугим трајањем овог акорда⁸ релативизује његова

⁷ Дорском модалном дијатоником, нпр., Коњовић реализује епизоде „жала за младост” које су, очекивано, прожете сетом, тугом, меланхолијом, са блажим и пасивним конфликтним импулсима.

⁸ Као хармонски фон речитативне пратње, доминантни акорд траје два такта пре и осам тактова

функционална усмереност, те он постаје звучна подлога речитативном исказу. Градећи широку представу свечаног ускршњег расположења на педалном тону доминанте, али и II ступња (квинта доминанте), Коњовић почетну вишезвучну структуру колористички нијансира наизменичним појавама септима, ноне и ундециме, без тежње ка разрешењу. Но, упркос томе, композитор даје разрешавајући тонични акорд неутралне структуре T^6_5 , који, због састава акорда као и слабог метричког положаја на ком наступа ипак не доноси праву стабилност. Необичности момента доприноси вокална интонација лајтмотива лепоте и животне радости која сугерише промену расположења одобровољеног хаџије („Срећан ти дан”). Наговештен квинтни начин формирања басове фигуре са потенцирањем акордске ноне (из т. 5/144) Коњовић употребљава и у наредна два такта, где долази до појаве акордске ундециме, али фигуративног обележја. Достигнути израз и атмосферу свечаног тренутка васкршњих поздрава (Хаџи-Тома: „Христос воскрес! Магда: Ваистину воскрес!”) допуњује хор „бојажљивим” наступом, као учесник у радњи (Хор: „Христос воскрес, газдо!”).

144

Mag. *Ne-moj na o - vaj sve - ti bož - ji dan! O - ku - si*

Es: D⁷

H. Toma (krsti se, uzima čašu) (meko)

Mag. *ga - zdo! Eh, Ma - gdo. Ne-go hajd: Sre-ćan ti*

simile

D⁷ 9 9—7 (2) 9—8 T

H.T. *dan! I Hri - stos voskre - se! Va - is - ti - nu, voskre - se!*

S. A. Hor (bojažljivo) *pp* Hri

T. B.

D 9 11 11 9—7

Пример 1 (Воденица у селу Собина, т. 1/144)

Прелазак из дисонантног ткива прекомерног трозвука, Скрјабиновог акорда и целостепеног акорда на молдурској тоналној основи у сасвим дијатонски хармонски ток широко постављене сфере II ступња – прати емоционалну промену Станиног лика из конфликтне узнемирености и бриге о мајци у меланхолично, сетно психолошко стање. Преовладавање карактеристичне структуре полуумањеног четворозвука са субдоминантним тритонусом има снажну конструктивну и латентну симболичко-семантичку улогу израза меланхоличне емоционалности несрећне јунакиње. На педалу тонице као тоналном ослонцу Це-дура стварају се обриси II⁹ којим ће након бојења музичког тока са четворозвуком истог ступња, епизода и завршити. Педал тонице Це-молдура којим Коњовић као тамнијом варијантом дура већ сенчи музички ток, компатибилан је структури II вишезвука као његова септима. Широко пространство субдоминантне хармоније II четворозвука и петозвука са одређеним степеном структурне тритонусне напетости, на акордском фундаменту тоничног педала представља тек акустичку подлогу лишену хармонске динамике и тежње ка разрешењу. Руска теоретичарка Дјачкова (Дьячкова, Людмила Сергеевна) пише да концепт „напетости акорда” који поставља немачки композитор Хиндемит (Paul Hindemith) „зависи од звучних карактеристика градивних интервала”, те да у том смислу наведени композитор „све акорде дели у две велике групе: без тритонуса и са тритонусом”. Ауторка даље у контексту звучних квалитета савремене музике наводи значај „тембросонорне стране акорда... [и] актуелних просторно-временских карактеристика акорда” (Дьячкова, 2003: 27–28). И управо овде проналазимо Коњовићево стваралачко упориште у малом дурском четворозвуку на V и полуумањеном на II ступњу, са могућим наслојавањем нових терца. Очигледно је и Коњовићу тритонусни интервал био изузетно важан чинилац звучног квалитета у функцији изражајности и емоционално-психолошког нијансирања. Овакав колористички, али и експресивни третман акорда, у складу је са његовим мањим драматуршким потенцијалом у поређењу са алтерованим акордима хроматског типа и прекомерним акордом, те у том смислу бива драгоцени звучни ресурс за развој прокомпоноване радње без конфликтних унутарњих стања. Интересантан детаљ тонског сликања који додатно сведочи о детаљности музичко-драматуршког стваралачког поступка Петра Коњовића у *Коштани* налазимо у последњем двотакту примера, где на фону симултаног елегичног звука II⁷ осминско стакато „куцање” ноне музички симулира „тешке кораке”. Насупрот томе, експресивна вредност у вокалној деоници огледа се у крешенду оствареном конфликтним потенцијалом умањене квинте и прекомерног квартсектакорда, те прекомерном секундом (т. 6–8/40) уводећи у реч „крвава”, где се на последњем тактовом делу формира бифункционална ситуација II ступња и доминанте. Метрички положај скретничне тонице у т. 2/42 такође не успоставља функционалну стабилност.

St. *pla-će!* *Sa-mo se-di* *ce-le no-ći se-di!*

p *f*

C: Π^2 VI $\triangleright$ VII $\substack{4 \\ 3}_D$ CDs $\substack{13 \\ 13}$ Π^{10}_2

St. *Če-ka i če-ka, bo-ji se*

p *pp*

Π^7 (T)

St. *da ne ču-je, ka-ko ga do-no-se kr-va - va A nje-ga Ba - te,*

3 *3* *3*

Π^9 7 D 7

St. *ni ka - ko ne - ma.* (Na stepenicama se čuju teški koraci.)

II⁷ 9 (T) (9)

Пример 2а (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 8/39)

Четворозвук II⁷ ступња као широко постављена звучна аура послужиће композитору за бојење две сукцесивне тоналне површине у континуитету, с циљем задржавања музичког израза који осликава достигнуто емоционално расположење солисте. Ради се о драмском тренутку самог Хаџи-Томиног доласка у воденицу и прекоревању Миткета. Почетне „одлучне“ квартне интервале вокалне деонице допуњују квинтни, уз еманципацију од хармонске пратње (тонови ce_1 и a у т. 4–5, 6/136) која сугерише модалну структуру де-еолског модуса. Драмску узбуђеност сликају почетне осмине и тремоло у тимпанима на педалу тонике у вишем, и тремоло гудача на педалу II ступња са скретничним кретањем, задржан у нижем регистру из претходног сценског тренутка „конфузије“ која је завладала на сам помен хаџијиног доласка. Изражајни потенцијал полуумањеног II⁷ са структурном тритонусном ћелијом напетости очигледно је композитору и овде послужио као идеално средство тумачења драматичности тренутка, пре него што ће музички ток са развојем лика прећи у дисонантнији израз. Конфронтација две полуумањене структуре на малотерцном узлазном размаку проузрокује хроматско-тонални прелом у еф-мол који се прожима са паралелним Ас-дуром. Коњовић заправо наставља сликање емоционалности тренутка изражајним потенцијалом полуумањене звучности, али у складу са својом реалистичком оперском естетиком – на новој тоналној платформи зато што Хаџи-Томина осећајност и однос који има према Магди, којој се у том тренутку обраћа, не могу бити исти као према Миткету.

Hadži Toma (Pogled mu se zaustavi na Mitki)

MENO A - fe- rim, Mit- ke, I a-ko si sta-ri- ji...

Timp. *f* *sfz* *f* *ffz* *sfz* *sfz*

d: II⁷ (VI⁴)

H.T. O-tac da im bu-deš, da ih po-u-čiš, od-vra-tiš, a ti još pr - vi me-đu nji - ma!

fz *fp*

(⁶) II⁷ (4)

H.T. A - fe- rim! A ti? Ta-ko li se sta - ri ga-zda po-štu - je?

f (Magdi) *fp* *p* *mf* *fz*

Fl. (col 8a)
Cor. Ingl.

II⁷ (As: VII[?]) *f*: II⁷ (4) t

Пример 26 (Воденица у селу Собина, т. 9/135)

Драмски тренутак пред вест да долази „газда“ у воденицу Коњовић остварује такође на хармонском фону једног акорда, и то тонике де-мола са додатом великом секстом. Статичност израза и потпуна стабилност превазиђени су у првом реду додавањем сексте која са терцом молског акорда ступа у тритонусни однос извесне енергетске напетости, али и појавом молског лидијског трозвука у виду предудара пред другим акордом. Иако пролазно-задржичног карактера, наведени акорд чини апсолутно хроматски однос према афирмисаној тоници чиме се заоштрава израз, да би од т. 3 примера лидијски трозвук као предудар био коришћен на сваком тактовом делу у складу са повишењем тензије. Поред шеснаестинског кретања паралелних терци, емоционално-звучну напетост посебно појачава наглашени квартни ход басове

оркестарске деонице, који као модерно средство музичког израза ослабљује тоналитет, појачава утисак дисонантне нестабилности и суровости, водећи у динамички климакс (*ffff*). Интересантно је да само „клизање” акордског предудара ка тоници у коначном збиру тонова два акорда садржи латентни, потпуни лествични низ једне врсте фолклорне лествице са почетком од VII ступња, односно вођице: цис-де-е-еф-гис-а-ха. Међутим, због брзог темпа и хроматских судара шест тонова (цис-де, е-еф, гис-а), специфична фолклорна лествица звучно не успева да се афирмише, већ остаје као део колористичке слике стварања атмосфере ишчекивања пред упозоравајући повик (Марко: „Газда!”).

The musical score is divided into three systems. The first system features a piano introduction with a treble and bass staff. The treble staff has a *ff* dynamic marking and a *molto stringendo* tempo change. The bass staff has a *ff* dynamic marking. The second system continues the piano introduction with a treble and bass staff. The treble staff has a *ff* dynamic marking. The bass staff has a *ff* dynamic marking. The third system shows the vocal entry of Marko with the lyrics "Gaz - da!". The piano accompaniment continues with a *ffff* dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Marko: *ff*
Gaz - da!

Hor:
Svi: *Koj'?! (Hor i balet pljesnu rukom)*

134

ffff

II

Пример 3 (Воденица у селу Собина, т. 6/133)

Епизоде једноставне, типично класичне функционалности у смењивању главних акорада тоничне и доминантне функције композитор боји модернијим звуком, педалним ситуацијама и применом различитих фигурација. Ради се о драмском тренутку без конфликтних тензија, када се Хаџи-Тома и Митке обраћају циганској дружини тражећи од њих да певају. Као чинилац тоналне стабилности Ес-дура, присутан је двоструки педал: на тоници и доминанти, али на необичан начин. Тонични педал има сталну пулсацију (на јединици бројања), док је доминантни педал маркиран и јавља се увек акцентовано на другој доби такта, чиме се метрички односи у иначе сложенем 5/4 обрасцу додатно померају. Истовремено, вокална линија солиста строго извире из хармонске подлоге уз изузетак VI ступња (у т. 4 примера) који у вертикали чини нону доминанте (у басу, уколико не рачунамо педалне тонове), односно додату тоничну сексту. Нијансирање епизоде стакато артикулацијом са нагласцима на доминантном четворозвуку и развијеном динамичком компонентом доприноси свеукупној изражајности наведеног одломка.

The musical score is for a scene from a play, featuring two vocal characters, H. Toma and Mitke, and a piano accompaniment. The music is in 5/4 time and B-flat major. The lyrics are in Serbian. The piano part features a complex rhythmic pattern with a 5/4 time signature. The figured bass line at the bottom indicates the harmonic structure, using letters T (Tonic) and D (Dominant) with various accidentals and dynamics.

Vocal Parts:

- H. Toma:** Mo-že-te, ot-pe - vaj-te! Ba-da-va bak-šiš da vam ne dam! Ti—
- Mitke:** sa - mo poj... A ko na te-be ru - ku dig-ne, ja — sam ov-de! A

Piano Accompaniment:

- Archi:** *p*
- Fl. Ob.:** *mf* *f* *subito* *p*

Figured Bass:

Es: T D⁷ T D⁷ T D⁷ T D⁷ T

147

D⁷ T D⁹ T D⁷ T D⁷ T D⁷ T

Пример 4 (Воденица у селу Собина, т. 7/146)

Сличан, но нешто сложенији пример дијатонског израза налазимо у веселој игри тонова стакато артикулације, која доноси упечатљив карактерни контраст претходном тмурном Хаџи-Томином расположењу. Хорски ансамбл грађана који умирују Хаџи-Тому одликује изразита дијатоничност хармонске вертикале. Двотактно сазвучје непотпуног D^9 у Це-дуру уводи у одломак *Allegretto giocoso* изграђен од четворотактних фразе.⁹ Први слој вишеслојне фактуре изграђен је из двоструког педала: маркираног на тоници на почетку сваке фразе и фигурираног на доминанти. Необична звучност колористичке али и експресивне вредности постиже се интеракцијом педала са вишим фактурним слојем. Наиме, док у нижем, педалном слоју запажамо квинтни начин развоја у вертикалном и хоризонталном наслојавању квинти у Це-дуру ((Це)-Ге-де-а), виши слој рефлектује наизменично смењивање акорада D и II ступња. Солистички парт трећег слоја мелодијски се ослања на тонове ових трозвука уз местимични колористички додатак сексте на доминанти, која ће од т. 1/50 преузета у оркестру имати улогу лежећег гласа. Међутим, не можемо а да не запазимо да се у терцној организацији сазвучја тумачених као II ступањ (т. 4, 7 и 10 примера), потенцијално ради о дугом трајању доминантне хармоније, различито структурно представљене, но без вођице, чиме се повећава могућност тумачења II вишезвука на педалу доминанте. У сагледавању структуре сазвучја у првом двотакту примера (г-де-еф-а) можемо закључити да Коњовић већ ту поставља акордско језгро за хармонско нијансирање овог одломка. Посматрано изоловано, ово сазвучје се заправо може тумачити као II ступањ на педалу доминанте одакле очигледно извире даљи развој звучне и аналитичке двосмислености. Акорди D^9 са додатом секстом, те D^{13} или квинтни акорд $D^{13}9_5$ и VII^7 са додатом квартом, поред тонике са додатом секстом, указују на импресионистички начин мишљења и бојења музичког тока снажно изражене дијатонске основе.

Allegretto giocoso

I: *Ne - moj da - nas na o -*

II: *Ne - moj pri - ja - te - lju! Us - krs je!*

III: *Ne - moj, ne - moj Ha - dži - ja! Sad pu - sti sve!*

marc. *Sr. Fg. p* *pp*

C: D^9 $(\phi)^9_7$ $(D^9)^{11}_7$ D^9_7 (ϕ)

II 7

⁹ Након приказане три четворотактне фразе, незнатно варирана педална фигура као пратња дијатонском музичком ткиву траје још девет тактова.

The musical score is for a piece titled 'Uscrs u kući Haći-Tome' (Example 5). It consists of three staves. The top staff is a vocal line with the lyrics 'vaj - sve - ti dan!' and 'Is - ti - na! Sad ih ni Gospod ne u - mi - ri, a ka - mol' mi.' The middle staff is a piano line with a section marked '50' and 'Ob.' and 'Fg.' markings. The bottom staff is a basso continuo line with figured bass notation: D 7, D 7, T 9 7, D 13 9 5, VII 2, D 6 9 7.

Пример 5 (Ускрс у кући Хаћи-Томе, т. 3/49)

Дугим трајањима малог дурског четворозвука на V и полуумањеног на II ступњу вајају се одговарајуће звучне слике, погодне за развијање дугих речитативних одломака и реплика. Учестала фреквенца ових акорада чији тритонусни елементи обезбеђују очување тоналитета на начин класичног обележја, указују на Коњовићеву склоност ка традиционализму. Интересантну звучност ствара појава другог ступња на доминанти у басу што изазива аналитичку двосмисленост између D⁹ без терце и II ступња на педалу доминанте. Овакве и сложеније ситуације које настају додатком тонова и акорада над педалом, неретко двоструким, или пак дисонантним сударима и бикордалним појавама – недвосмислено указују на колористичку улогу хармоније.

2. 2. Модалност

Будући еманципована од класичне функционалне гравитације, модална дијатоника својим слободнијим кретањем и низањем чини драгоцен контраст тоналном начину мишљења. У аналитичком смислу посебно су необичне епизоде музичког тока које се због специфичног мелодијско-хармонског кретања могу тумачити у оба система: тоналном и модалном. Тек благо испољена самосталност одређеног ступња карактеристичног за поједини модус, као што је нпр. VII ступањ еолског модуса, али и природног мола – који се креће наниже, а у који се улази слободно, скоком – доноси пре асоцијацију на модалност него на тоналитет. Прожимање различитих типова модалности на једном модалном центру, као тип мелодијске „мутације” (Despić, 2002: 362), али и експонирање модалности кроз промене модалног центра као и комбиновање ових видова испољавања модалности, Коњовић користи у функцији емоционалног нијансирања одређених драмско-психолошких епизода.

По завршетку песме *Стојно црноок невесто*, оркестар наставља развој у Це-дуру, преузимањем ритмичке формуле песме, мелодијски вариране. Потврду за ову тврдњу налазимо у првом тротакту примера, док други тротакт са истим иницијалним импулсом води у проширење мотива и даљи развој. Тонално утемељена мелодија првог тротакта са завршетком на II ступњу претежно је хармонизована споредним ступњевима, са каденцом VI – II, што асоцира призиву Це-јонске модалности. Анализирајући наредни хармонско-тонални моменат, музиколог Надежда Мосусова наводи да „појава Митка прекида игру и уноси... меланхоличну ноту ге-мол акордом” (Mosusova, 1971: 162). Заправо, Митке је све време присутан као „туробан и жалан” посматрач „игре која се свршава”. Акорд ге-бе-де као молска доминанта затамњује светлу тоналност Це-дура недвосмисленим миксолидијским призвуком, обележавајући почетак Миткетовог жалобног уздаха и реплике („Ех, Коштан, бре, жива рано, бре! Плачи Митке...”). У току његовог трајања долази до појаве бикорда у виду наглашеног тоничног акорда Це-дура у горњем оркестарском слоју, са основним тоном као највишим гласом. Истовремено, асоцирајући непотпун пентатонски призиву (ге-бе-це-де-(еф)), вокална линија почиње с вајањем модалне централизованости карактеристичним скоком са I на V ступањ који образује (тонал) модални оквир. Након модулације, архаични призиву у хармонизацији текста испољен је модалном бојом обрта дурске субдоминанте са молском тоницом у ге дорском модусу. Савременост израза у односу на модалне епизоде композитора националних школа 19. века огледа се у варијантним појавама акорада са импресионистичке акордске палете – великих субдоминантних нонакорада: потпуних (т. 6/117), непотпуних (т. 7–8/117) или са додатом секстом (т. 5/117). Нарочита густина потенцираног секундног звука у S^9 , коју чини додата секста, интензивира звучни квалитет епизоде додатно доприносећи модерном изразу. Живописни колорит обогаћује судар задржичних и осталих фигуративних тонова са описаном подлогом, стварајући меланхолични израз и сетну атмосферу одломка. Након скретничне субдоминанте на тоници са светлуцавом задржичном квартом у последњем такту примера, следи изненадна промена атмосфере и тонални скок у дис-мол, одакле креће ново емоционално нијансирање постигнуто прожимањем истоимених тоника.

Largo

Mitke

Eh, Ko- štan, —

pochissimo meno mosso

poco rit.

espress.

ben ritmico

C: II — D⁷ VI — II — T⁶₅ — d — T — d — g-dorski: S⁹

bre, ži - va ra - no bre! Pla - či Mi - tke, pla - či!

Fl. 118

calando

t S⁷ t S⁷ t S⁷ t S⁷ t (S) t

Пример 6 (Воденица у селу Собина, т. 8/116)

Почетак Арсиног речитатива одвија се на оркестарској тоничној хармонији са задржичним и пролазним тоновима који у деоници енглеског рога указују на а-дорску модалност слободним кретањем из велике сексте у малу септиму навише или пак у квинту наниже. Већ наредни акорд демантује дорски призивак појавом тона мале сексте од финалиса, чиме се основа усмерава ка еолском модусу. Сам акорд упућује на квартну основу петозвучне акордске грађе (еф-ха-е-а-де), дату у обртају (еф-а-ха-де-е) као s^6 са додатом секстом и секундом. Иако постоји теоријска могућност да се акорд због басовог тона схвати као VI^7 са кوارтом и секстом уместо квинте, сукцесивна поставка истог акорда потврђује његов субдоминантни смисао. Међутим, истицање секундне звучности акорда истовремено указује на његов колористички карактер и смисао. Дуго трајање квартно-секундног акорда Коњовић ће додатно нагласити његовим шеснаестинским понављањем, док звучни примат, условљен променом солисте, тј. Хаџи-Томиним одговором – не преузме другачији вид хармонизације. Ради се о међусобном смењивању акорада а-еолског модуса, пре свега терцних вишезвука s^9_7 и d^7 са тоницом, у потпуно аутентичним односима модалне функционалности ($s^9_7 - d^7 - t$ или $II^2 - VII^2 - d^7 4_3 - t$). Модалну централизованост појачава оркестарски лежећи глас тонике, док напетост израза потцртава једногласна шеснаестинска интонација лајтмотива конфликта која уводи у ста-като остинатни образац.

Arsa: *f* 2

Ne - moj to - li - ko, Ha - dži, to je sad! Sta ćeš mu?

55

sfz

a-dorski: 5 4 3 6 2 6

H. Toma *f* 2

Ni - šta! ti ni - šta! Još je sve to te - bi ni - šta! Pa

Arsa:

f *sfz* *f* *fp*

62 ++ S

Timp. 9 7 d s 4 6

II 3

A. *pp* deciso e marc.

šta tu mo - gu ja, za - nat - - im je to!

VII 2 d 7 4 3 t s d 4 3

A. O - na to smaj - kom i o - cem ra - di,

Cor.

t II 6 d 7 s VII 6 4 d 4 3

Пример 7 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 10/54)

Модална особеност велике дорске сексте у наредном примеру истиче се и у вокалној деоници, чиме модални призвук постаје уочљивији дајући посебну драж музичко-драмском току. У наизменичном смењивању преовлађујућег дорског и њему контрастног еолског модуса протиче подељени ансамбл солиста на сцени, где Коштана и Стојан на једној, а Митке и Салче на другој страни, воде засебне разговоре. Карактеристична боја плагалних дорских обрта $S - II^7 - t$ у бе-дорском модусу, над дво-струким квинтним педалом (бе-еф-це₁), пружа слику модерног начина мишљења, где вертикално друга квинта (тон це₁) испољава обележје тоничне ноне или основног тона II ступња. Мутација у истоимени еолски модус прати узбуђеност ликова у различитим емоционалним сферама: Стојана у налету љубавног заноса, а Миткета у „жалу за младост”. Након молске субдоминанте, меланхолични призвук четворозвука II ступња затамњен је тврдоумањеним четворозвуком умањене доминанте са улогом изражајне конфликтне хармоније вишег степена. Хроматско-тонални прелом остварен хармонским обртом једнакостерцих акорада (b: D и fis: t) уводи у нову етапу музичког и сценско-психолошког развоја, када Коштана одбијајући новац од Стојана показује љубав (Коштана: „још... ја ћу теби да дам!”), док Митке у другом сценском слоју тражи од Салчета песму. Поново у дорском модусу, дејство и стабилност улазне тонике са додатом тритонусном секстом¹⁰ накнадно се успоставља кроз карактеристичне узастопне плагалне дорске обрте. Као додатни чинилац ове необичне звучне слике, у пратњи је поново присутан двоструки педал на тоници и доминанти, али остварен на другачијем принципу где је потенциран квартни начин изградње, који као и претходно описан квинтни педал донекле развејава функционалне асоцијације. Мутациона појава мале сексте са последичном хармонском применом молске субдоминанте и полуумањеног четворозвука обележава еолску обојеност која прати пораст узбуђења („Стојан, пијан од страсти”). Нови хроматски прелом у е-дорски модус Коњовић остварује уласком преко тоничног акорда, те тонично-субдоминантним односом ($t^{+6} - S^9$) над којим је у деоницама солиста истакнут дорски тритонус. Стојанове афективне, страствене речи („Уста ми дај”) композитор заправо реализује вокалним говором у силазном разлагању дисонантног умањеног сектакорда, снажно контрастног околном модалном ткиву, који с једне стране изражава психичку напетост, док с друге као да симболизује немогућност остварења љубавне среће.

¹⁰ У односу на акордску терцу.

Koštana: Stojan:

Ne, Sto - ja - ne, ne-moj da me... La - žeš! Oh!

(Mitke uhvati Salče za ramena) Salče: Mitke:

Eh, le - pi moj ga-zda Mit - ke! Kad mi o -

1.Fg. *mf*

b: S (II') t S (II') t

S. (baca joj novac) Koštana:

ne la-žem te Ko - što, sve bih ti da - o! A i sad ću e-vo sve da ti dam. Ne

M. (Zatvorio oči i duboko uzdahnuo ali se prene)

va-ko mla - di, u - ba-vi be-smo!

Cor. *espr.* *mp*

II $\frac{4}{3}$ D $\frac{7}{5}$

K. 3

ne! Ne - ću to od te - be, ne-ću od Te - be no - vac... E-vo

M. 3 3

Svi - raj, mo-re i pe - vaj, za-što sad te u-bih da te ne gle-dam

Un poco piu mosso *Ob.* *mf* *Fl.* *simile*

Clar. *pp* *mp* 124 *mp*

fis: t S t S t II d II

(Stojan pijan od strasti) Stojan: *affet.* 3 Koštana: (Sva srećna)

K. još... ja ću te-bi da dam! U - sta mi daj, Oh,

M. va-ko sta - ru i zbr-čka - nu! A i tvo - je, Sal - će,

Stojan: ne... gru - di! a - man

M. be - še mno - go, ne - go sa - da

II⁷ e: t

S⁹

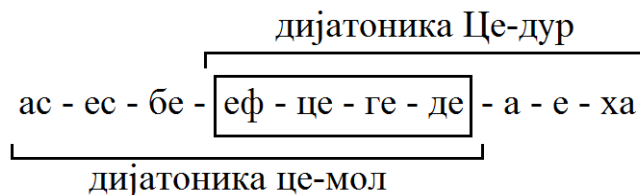
Пример 8 (Воденица у селу Собина, т. 5/123)

Поред широк сфера модалне хармонизације, модалност се манифестује у линеарној димензији, кроз мелодијске покрете карактеристичних модалних ступњева. Запажа се и веома честа примена молске тонице са додатом великом секстом, што директно асоцира на дорски модус који је драматуршки функционализован у изражавању „жала за младост” са аутом архаичног звука, статичне емоционалности која прати Хаџи-Тому и Миткета у дозивању „младости да им се врати”. Упоредимо ли Хаџи-Томину епизоду дубоко интимне, тихе, а болне чежње за оним што се не враћа, хармонизовану у дорском модусу са снажном експресивном енергијом лајтмотива који га симболизује, није тешко закључити о детаљности драматуршког захвата и широкој скали емоционалности којом Коњовић описује карактере на сцени. Посебне емоционално-кolorистичке ефекте испољавања модалности налазимо на оним страницама *Коштана* где изнад педалних тонова долази до наслојавања сазвучја и губљења хијерархије међу

њима, а посебно приликом прожимања паралелних тоналитета са типично руским обележјима паралелно-переменог лада, о чему ће бити речи у посебном поглављу.

2. 3. Прожимање дура и мола

Дурски и молски тонски род представљају тоналне феномене истог корена, али њихове различите релације тонова и акорада, иако рефлектују исту функционалност (S(s)–D–T(t)), у карактеру и естетском изразу остварују сасвим супротан утисак. Узевши природне типове лествица, истоимени тоналитети имају четири заједничка ступња: I, II, IV и V. Појашњавајући однос истоимених и једнакотерцних тоналитета, руски теоретичар Л. Мазељ (Мазељ Лео Абрамович) распоређује заједничке тонове Це-дура и це-мола на растојању квинте и добија језгро шеме: еф – це – ге – де. Додавањем утврђеном језгру по три горње и доње квинтне карике, у смеру навише добија се у збиру седмотонска дурска лествица, а у смеру наниже дијатоника истоименог мола. Аутор даље исправно закључује да су „заједнички ступњеви истоимених тоналитета... веома важни у функционално-хармонском односу, али су зато неутралнији (М. М.: у односу на заједничке ступњеве једнакотерцних тоналитета) по тоналном колориту: не одређују дур или мол лествице” (Мазељ, 1982: 164).¹¹



Пример 9

Естетска „висока” страна дура и „ниска” мола теоријски је више него очигледна у претходно приказаној Мазељевој шеми, али у даљим ауторовим наводима остаје без разраде. У нашој анализи најпре констатујмо да додата три тона у узлазном квинтном ходу очигледно представљају веома битне чиниоце тонских родова главних представника тоналних функција (!). На значај додатих тонова у том смислу указује и швајцарски теоретичар Ернст Курт (Ernst Kurth) препознајући у њима „носиоце енергије у хармонији, који већ у оквирима трозвука делују као деструктивни принцип” (Курт, 1975: 172). Чинећи акорде на главним ступњевима специфично „тврдим” и дурским, тонови додате лествичне карике од три „терцна” тона активно учествују у остварењу високог, светлог колорита у теоријском и вероватно естетско-психолошком, емоционалном смислу. Насупрот томе, додати тонови карике на ниској страни квинтног круга, који такође представљају терце акорада главних ступњева, уносе специфичну, снажно контрастну „меку”, ниску и тамнију молску боју, са очигледним естетско-симболичким и звучним контрастом. Супротстављање приказаног светлијег и тамнијег тонског принципа у односу на четири заједничка тона манифестује се у супротној емоционалној обојености

¹¹ У примеру је представљена Мазељева шема ступњева истоимених природних лествица Це-дура и це-мола на основу које смо теоријски покушали да појаснимо естетско-симболичко виђење дура као „светлог”, а мола као „тамног” тоналитета.

последичних истоимених тонских родова дура и мола.

Тонални колорит истоимених тонских родова и снажан звучно-психолошки контраст који из њега проистиче заснован је пре свега на варирању терце тоничног трозвука. Тумачећи контраст велике и мале терце, Деспих оправдано наводи да „велика ‘тврда’ терца – звучи складније и ‘светлије’, вероватно првенствено због већег степена консонантности – а мала, ‘мека’, супротно томе, мутније и ‘тамније’”, уз констатацију да се поменуте карактеристике „преносе у истом смислу и на акорде, и на тонски род тоналитета у целини”, али и у појединачним сегментима (Деспих, 1989: 15). Разматрајући кризу хармоније у Вагнеровој музичкој драми *Тристан и Изолда*, Курт наводи да „невелико затамњење, често посредством само једне-јединствене хроматске промене тона, смирује опште расположење и може... изазвати префињене нијансе тихе меланхолије”. Означивши „промене из дурског у молски акорд на истом основном тону – ефектима затамњења и просветљења”, аутор долази до дура и мола као „поларних контраста карактера у музици”. У том смислу, промену тонског рода на истој основи Курт сматра „не звучним, већ емоционалним ефектом, нешто попут дејства узбуђења”, смело закључујући да је „мол – депресија дура” (Курт: 1975: 159–178). У сличном смеру иду наводи Оголевеца (Оголевец, Алексей Степанович) да су дур и мол „непосредно повезани са естетском страном музике”, те да у њиховом одређењу нужно изискују „појмове из емоционално-естетске сфере”. Исти аутор наводи Риманов (Riemann, Karl Wilhelm Julius Hugo) став да „‘дур звучи светло, мол – тамно’”, да је „карактер дура ‘светао и блистав’”, те да мутација у мол представља ‘замрачење’ музике (Оголевец, 1969: 241).

Контраст родова од самог почетка хармонског мишљења имао је важну изражајну улогу, нијансирану и комплетирану осталим параметрима музичког израза у контексту њене динамичности кроз композиторову разраду. Фокус нашег истраживања у наредним примерима усмерен је на директну линију прожимања дурске и молске терце на истој тоналној основи, са посебном пажњом на експресивно-колористичком изразу и симболичко-асоцијативним порукама.¹²

Да би се у наредном примеру у потпуности сагледао поступак експресивно-психолошке примене одређених хармонских процедура, потребно је узети у обзир смисао текста несрећне и изневерене мајке због љубави сина према Циганки („Мајка се оставља а она се гледа”). Последично кретање тоналне подлоге из дура у истоимени мол сниженог енергетског потенцијала, као колористички ефекат хармонског затамњења, припремљен је претходним сенчењем дурске тоналне основе молдурском варијантом. Хармонска средства прекомерног трозвука као акорда конфликта и умањеног четворозвука као акорда традиционалног драматуршког значења, снажни су чиниоци психолошког тумачења текста. „Нижи” призвук хармонске напетости коју остварују наведени дисонантни акорди на тоничном педалу, еквивалент је душевној напетости солисте у чијој деоници се јасно читава интонационо-емоционални конфликт умањене квинте на текст

¹² Тзв. „мешање секундарних карактеристика тонског рода” (Деспих, 1987: 215–216) у смислу молске субдоминанте дура и дурске доминанте мола остаје ван призма нашег истраживања као ирелевантно за Коњовићеву музичку драматургију. Осим тога, у хармонском молу, као основној варијанти мола класичне музике, дурска доминанта се подразумевала од самог настанка овог типа лествице. Такође, прожимање тоналитета се не односи ни на једнакотеорцини однос акорада и тоналитета као некарактеристичан за *Коштану*.

„Циганка”, хармонизован управо везом $VI^{>6} - VII^2$ Бе-дурa. Као снажнији меланхолични израз наилази тонално затамњење у бе-еолски модус, остварено хроматским увођењем VI ступња (Бе: VI^v), одакле почиње ново лествично нијансирање у смењивању елемената еолског модуса и хармонског мола.¹³

o - na, ci - gan - ka do - bra, Maj - ka se

o - sta - vlja a o - na se gle - da! O - na!

B: T D^7 $VI^{>6}$ VII^2 T VII^3 b: VI^3 6

D^7 VI^6 II^6 D VI^4 $^0VII^6$ t (II^2)

Пример 10 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 5/93)

Прожимање родова у супротном смеру – као преокрет из мола у истоимени дурски тоналитет, са колористичко-емоционалним ефектом тама – светло, Коњовић користи у директној вези са смисаоним садржајем текста, као трачак наде, као мајчино „светло живота”. Наиме, Катинo сетно расположење хармонски је обојено смењивањем тоничног акорда фис-мола са II четворозвуком и изражајном солистичком деоницом широког опсега. Изненадна појава дурске тонике, припремљена полуумањеном структуром II ступња и вокалним интонацијама на доминанти, уводи у родно прожимање, са снажним енергетским набојем дурске терце у највишем оркестарском гласу. Додавањем септима

¹³ Предност тумачењу у бе-еолском модусу у односу на природни бе-мол дајемо због „некласичног” кретања из VI у VII ступањ навише (гес – ас) и дискретног хармонског обрта $VII^6 - t$ са узлазним кретањем тона природног VII у I ступањ.

дурском тоничном акорду композитор појачава кинетички потенцијал уз задржавање усмерености хармонског развоја ка II ступњу у својеврсној варијанти „дорског обрта”: T – (DS⁷) – II. Наведена хармонска прогресија чини фину психолошку подлогу за оптимистични импулс текста („да мајка с тобом живот проживи”) и снажан контраст претходној меланхолији. Акордска градација на II ступњу: трозвук-четворозвук-петозвук – уводи у кратко прожимање квинтно сродних тоналитета Фис-дура и Цис-дура, манифестовано путем коришћења споредних ступњева и увођењем акорда II_L. Услед потиснуте функционалности асоцираног Фис-јонског, односно лидијског модуса (са појавом II_L) и дејства променљивих функција, врши се преосмишљавање акордских веза: Фис: III – VI – II_L у VI – II – D Цис-дура. Описана тренутна тонална двосмисленост такође долази као емоционална рефлексија дата у оркестарском парту (након речи „кад није с оцем ти”), док снажан контраст повратка у истоимени мол доноси ново затамњење, у смислу верног израза садржаја и смисла текста („а с њиме, црн је мој живот...”). Речи „мој живот” наглашене су дисонантном напетостју фигурација „маскираног” акорда алтероване субдоминанте¹⁴, док реч „стра(х)” Коњовић хармонизује неутралним акордом на тоници, истичући на други звучно-емоционални начин значај текста.

К. *i - ma u ko - ga da gle - da u ko - ga da se ku - ne!*

p

fis: t *II²* *t* *II²* *d*

К. *da maj - ka sto - bom ži - vot pro - ži - vi kad ni - je*

ppp

Fis: T *DS²* *II* *7* *9*

¹⁴ Исти тон е као неразрешена задржица подарује вертикали ефекат целостепености, која, као модеран квалитет Коњовићевог израза има и драматуршку улогу додатног појачавања конфликта.

K. *s ocem ti!* *a snji - me,*
 Kata *crn je moj život, sa - mo vi-ka, od stra mi, sin - ko*
 (Cis: VI II D 7 7 7)

Пример 11 (У кући Хаџи-Томе, т. 6/168)

Хармонско-тонални ефекат прожимања истоимених тоналитета Коњовић обогаћује увођењем претходно поменутих, модалних обележја. Наиме, контраст сфера дурске и молске звучне опозиције на централизованом цис модалној основи композитор остварује колористичким супротстављањем на релацији: цис-еолски – Цис-миксолидијски – цис-дорски. Ради се о нијансирању тоналног колорита у служби необичне психолошке ситуације приказа Хаџи Томиног унутрашњег света, скривене љубави и чежње за тактичним контактом. Сегмент музичко-драмског тока приказан у наредном примеру представља ретку слику нежне стране његове личности, подстакнуту мислима на „младост, љубав, миловање”. Сам драмски тренутак подстакао је композитора да посегне за модалном дијатонском хармонском бојом са значајном улогом VII ступња у вокалној деоници и хармонској подлози. Након нестабилних акордских облика VII_4^6 и t_5^6 , као и паралелних секстакорада са неразрешеним задржицама, снажније дејство хармонске напетости постигнуто је полустепеним померањем са тонике на дисонантан једнакотерцни акорд L_4^6 . Звучна тензија зачињена је несамо-сталним задржичним сазвучјем F_4^6 , као својеврсним антиподом лидијском акорду, док у вокалној деоници тон а представља осамостаљену неразрешену задржицу додате

сексте. Необичним континуираним бојењем еолског модуса фригијском и лидијском конфронтацијом, Коњовић остварује хармонски акценат на помену речи „љубави”, појачавајући га ритмичком синкопом и таласастим динамичким нијансирањем. Појавом наредног акорда III^{10}_2 са додатом секстом, у вокалној деоници наставља се звучно-психолошка нестабилност шестозвучне дисонантности. Разрешење у истоимену дурску тонику драматуршки циљно долази на реч „миловања”, а хроматским терцним односом два акорда потцртава се конфликтност израза који у порасту напетости води у тренутно емоционално осветљење. Самим избором Цис-миксолидијске модалне основе са „ниским” VII ступњем и молском доминантом идентичном претходном цис-еолском модусу, Коњовић као да сенчи описано изражајно осветљење услед преовладавајуће емоционалности „жала за младошћу”. Тако, дурски тонични акорд представља тек симбол краткотрајног емоционалног озарења при помисли на недостигнуту срећу, док је трен љубавне чежње сукцесивно означен мутацијом у цис-дорски модус. Након задржичног лидијског трозвука апсолутног хроматског односа према већ достигнутој тоници (!), карактеристична звучност дорске сексте и молског II ступња у пролазној бикордалности са тоником води у модулацију и тематско, карактерно и изражајно контрастан одломак *Piu mosso*.

H.T. *Srce mi je to - li - ko mla - do, to - li - ko pu - no*
 cis: t s VII⁶ t⁶ [VII⁶] 6 (VII⁶)VI⁶

H.T. *skri - va-ne, ne - iz - ka-zi - va - ne lju - ba-vi! ne - izmi-lo-va-nog*
 [178] *p*
 [VII⁶] t⁶ [F⁶] L⁶

Example 12 (У кући Хаџи-Томе, т. 4/176)

Наизменично прожимање супротних тонских родова као хармонски израз и боја противречних емоционално-психолошких импулса прате Миткетово евоцирање прошлих времена и очигледне туге за њима. Монолог о „времену које не дође више“ праћен је акордима Дес-дура: варљивим хармонским обртом и акордима доминантне функције, без тоничне стабилности. Следи интересантно разрешење дуге доминантне напетости у дурску тонику, преко интерполираног, пролазног молског тоничног акорда који уводи у потврду актуелног (дурског) рода: $D^7 - (t^6_4) - T$. Увођење дурске тонице преко контрастне молске, ефектно наглашава експресивност разрешавајућег акорда. Дурска боја као симбол светлости прошлих времена долази као контраст и конфликт према претходном молском трозвуку, док ритмички *sostenuto* има драматуршку функцију. Описани, необично осмишљени аутентични обрт, Коњовић у наредном двотакту замењује плагалним, али сада уз кретање ка тами. Наиме, веза II ступња дура са молском

тоникум¹⁵ остварује се преко квазизадржичног акорда дурске тонике којим се додатно истиче разрешавајућа тамна молска боја и латентна хроматска терцна колизија два акорда. Описано хармонско-психолошко нијансирање и конфронтација долази као слика колебања у свести несрећног јунака, израз је клонућа и предаје и чини идеалну подлогу за суморан закључак: „за тој ћу време ја жалан да умрем”. Колебање тонског рода наставља се новом мутацијом у дурски тоналитет, која долази тачно на реч „време”, са истом симболичном улогом срећних времена прошле младости. При спомену речи „умирања” хармонија доноси модално миксолидијско затамњење молске доминанте и нова колебања тонског рода као конфликтних психолошких токова у свести јунака. Наредна хармонска прогресија $t^{+6} - II_{BM}^7 - d$ (сукцесивно следи T!) у збиру тонова сугерише скривену седмоступањску арматуру балканског дес-мола, којом Коњовић додатно усложњава атмосферу драмског тока. Дурска тоника Дес-миксолидијског модуса која следи припремљена је молском доминантом својственом обома лествичним типовима, те се први акорд из потпуно аутентичног обрта сфере II ступња чује као молска доминанта. Миксолидијска септима, чија појава обележава претходна два такта, непосредно учествује у пребацивању модално-тоналног тежишта у квинтно сродни Гес-дур.

The image shows a musical score for a song in D minor. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line (Mit.) and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "vre — me ne do - dje vi - še!". The piano accompaniment has dynamics *pp*, *ppp poco sostenuto*, and *ppp*. The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "E-to za toj ću vre — me ja ža — lan da". The piano accompaniment has dynamics *f*, *poco accel.*, and *cresc.*. Below the piano part of the first system, there is a harmonic analysis: Des: D⁷ VI VII⁴ D² t⁶ T II. Below the piano part of the second system, there is a harmonic analysis: [T] t⁶ T.

15 Молска тоника са додатом секстом благо асоцира на основу дес-дорског модуса.

Mit. *poco meno*

umrem, s otvoreni o - či u grob ćuda legnem

mf ff p pp f p

(DS $\frac{4}{3}$) d_{II}^6 t_{II}^6 II_{BM}^7 d T $(d \frac{6}{+})$ II_{II}^5 D_{II}^7 II D^6 $Ges: \boxed{VI}$ II^6 D^7

(as: t_{II}^6 d^6 II^5 D^7 t S $t \frac{9}{+}$)

Пример 13 (Пујано јутро, т. 10/215)

Већ на основу наведених примера није тешко закључити да прожимање дура и истоименог мола Коњовић користи у драматуршке сврхе да истакне нагласак и смисаони акценат садржаја текста и психолошког подтекста. Опозиција истоимених тоналитета заснована на ефекту непосредног колебања тонског рода важан је хармонски чинилац музичког говора композитора. С високим степеном сигурности можемо тврдити да појава тоналних мутација у *Коштани* нигде не наступа случајно. Свака примена мутације у музичкој драми *Коштана* шаље јасну поруку о измењеном душевном стању лика, водећи у развој и нијансирање драмских ситуација.

На другој линији прожимања супротних тонских родова, важну улогу има контраст који Коњовић остварује супротстављањем паралелних тоналитета, што у извесној мери указује на руске узорне тоналног осциловања. Хармонско-тонални принцип назван *переменниј лад* (рус. переменный лад – променљиви тонски род) Деспић појашњава као „лако премештање тоналног тежишта са дурске тонике на паралелну молску и обратно... [које] представља вид испољавања модалности” (Despić, 2002: 150). Ауторка Михајловић Марковић указује на проблематику прецизног превода овог термина који означава тако природан и особен принцип руске народне и уметничке музике и предлаже термин Мирјане Живковић – ’променљива лествична организација’. У даљем тексту Михајловић Марковић појашњава да се под переменим ладом „не подразумева само однос између паралелних тоналитета, већ и секундно, али и квартно-квинтно удаљење између два тонална центра, неvezано за њихов род” (Mihajlović Marković, 2018: 26).¹⁶ Поред Приваноа (Привано, Николай Георгиевич), „разноврсност переменог лада” потврђује и Берков (Берков, 1970: 121), као и Степанов (Степанов, Алексей Алексеевич) који систем осциловања паралелних тоналитета прецизно дефинише као паралелно-

¹⁶ У том смислу, предлог Михајловић Марковић за „промену парадигме, по којој би се ново тумачење [переменог лада] усмерило ка појави премештања тоналног тежишта између два тонална центра било које удаљености, у краћем трајању” (Mihajlović Marković, 2018: 26) више је него оправдан за даљи развој хармонске мисли у националним оквирима.

перемениј лад (рус. *параллельно-переменный лад*) (Степанов, 1971: 210); овај термин ћемо и ми прихватити, користећи га у наведеном значењу и у наставку текста. Уосталом, и Берков сврстава „паралелно-променљиве природне лествичне организације... на првом месту разноврсних [типова] переменог лада (мол-дур или дур-мол)” (Берков, 1970: 121) (М. М.: мисли се на руску музику). С обзиром да је то значајан феномен (тон)модалности, покушаћемо да расветлимо његов значај и улогу, као и начине његовог третмана кроз оперу.

Кључ за разумевање паралелно-переменог лада, односно лаког, скоро неосетног премештања тоналног тежишта у паралелу, налазимо у руској теорији „променљивих функција” (Берков, 1970: 39–40), коју је у науку о хармонији увео познати руски педагог Ђјуљин (Тюлин, Юрий Николаевич). Поменути доктрина заснива се на акордској функционалној многостраности, односно заједничком акордском фонду паралелних тоналитета. Наиме, поред манифестовања основних функција „у њиховом односу ка тоници”, долази до испољавања и променљивих функција акорада, у ситуацијама када „један од нестабилних трозвука лестнице добија локалну, тренутну улогу тонике” (Берков, 1970: 39). Као карактеристичан пример Берков наводи „преосмишљавање функционалне везе VI – II – III ступањ природног дура”, када услед добијања „тренутног тоничног значења”, VI ступањ постаје центар гравитације, којем се II и III потчињавају као молски акорди субдоминанте и доминанте. Иако Берков и Степанов разматрају наведено осциловање на теоријским основама природног дура и мола, сматрамо прецизнијим и адекватнијим савременија гледишта наших теоретичара Деспића и Михајловић Марковић, који примере оваквих прожимања дура и мола тумаче као део модалног начина мишљења, „у односу јонског и еолског модуса” (Mihajlović Marković, 2016: 13–14). Још јаснију представу тумачења паралелно-переменог лада са теоријског аспекта променљивих функција пружа хармонска прогресија I – VII – III у еолском модусу (природни мол). У датом контексту III ступањ у теорији променљивих функција, али и звучно (!), лако добија „статус” консонантне тонике која привлачи претходне акорде у своју сферу као потпуно аутентичну акордску групу: VI – V – I. Тенденција отклона у паралелну јонску модалност (природни дур) више је него очигледна, док степен прожимања зависи од композиторове разраде и укључивања других хармонских и изражајних, пре свега мелодијских чинилаца. Наравно, Берков неће пропустити прилику да не укаже да су „природном молу (М. М.: еолском модусу) својствена лествична колебања, прелазак у паралелни дур, више или мање честа смењивања са паралелним дуром” (Берков, 1970: 121) (М. М.: паралелним јонским модусом). Типови Коњовићевог схватања и третмана паралелно-переменог лада, односно (тонално-)модалних отклона у паралелну основу су разноврсни и крећу се од наговештаја, преко правих видова паралелне перемености до архитектонске градње облика на принципу западноевропског контраста паралелних разноврсних лествичних основа. Као и код истоименог тоналног односа, и овде значајну улогу има колористички ефекат светлости и сенке, али сада појачан особеним структурним и звучним карактеристикама двају (тонално-)модалности различитог центра, са различитом уметничко-драматуршком информацијом.

Једини прави пример паралелно-переменог лада у дијатонској оперској текстури ван света фолклорних песама налазимо у Хаџи-Томином речитативу из прве слике. Монолог у којем несрећни хаџија исповеда пријатељима своју забринутост и

муку Коњовић прати тамном бојом модалитета очаја и безнађа ес-молске основе.¹⁷ Сетну боју дијатонске меланхолије прекида хроматски, задржично-пролазни уздах у хармонском обрту варљивог застанка (де-дес-цес) уводећи у осциловање паралелних (тонал)модалности. Дијатонска хармонска прогресија која следи: ес: $s^6 - VII^7 - d^6 - III^7 - s^2 - III^6_5 (t^6_5)$, звучно-теоријски се „преосмишљава” услед дејства променљивих функција у Гес: $II^6 - D^7 - III^6 - D^7 - II^2 - T^{+6}$. Својства локалне тоничности преузима акорд III ступња те добија улогу тонике Гес-јонског модуса. Међутим, акустички необична хармонска вертикала настаје у т. 3 примера када се на квазипедалу доминанте Гес-јонског модуса вокална деоница развија по тоновима тоничног трозвука претходне ес-еолске модалности, чиме се утисак прожимања интензивира и колористички обогаћује. Прва појава дурске тонике Гес-модалне основе зачињена је акордском септимом, а друга додатом секстом, чиме композитор као да релативизира његову стабилност. У датом контексту неочекивана, завршна додата секста на дурској тоници на необичан начин рефлектује прожимање паралелних тоналитета као колористички чинилац VI ступња. Описана променљивост модалне централизације ка недовољно одређеној сфери гес-еолског модуса у хармонији прати вокалну деоницу која „остаје” у ес-модалној основи, додатно продубљујући прожимање паралелних тоналних равни. Варљива каденца $D^9_7 - VI$ интензивира прожимање паралелних (тон)модалитета наговештавајући потенцијалу променљивост функција, сада у супротном смеру ка ес тоналној основи. Ослобађању VI ступња од споредне улоге доприноси дуго трајање овог акорда и завршетак у октавном положају, што додатно сугерише завршетак вокалне мелодије у наглашеним понављањима основног тона VI ступња. Овакав третман VI ступња доводи до колебања модалног центра и асоцирања значаја акорда ес-гес-бе као потенцијалне ес-еолске тоничне стабилности, док музички ток вуче у даљи развој, остављајући питање преваге паралелних (тон)модалитета недореченим.

es-eolski: t^6 II^7 (s^6) D^7 k^6 D^7 Ges-jonski: $[s^6 II^6]$ D^9

¹⁷ Ради се о аналитичкој двосмислености музичког тока између ес-еолског модуса и ес-природног мола насталој услед третмана VII ступња који се у датом одломку може тумачити у обе лествичне врсте.

Пример 14 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 4/45)

Интересантан пример префињеног прожимања паралелних тоналитета Коњовић остварује приликом уметничке стилизације првог одсека народне *Игре из Штипа* (редни бр. 76 у збирци Владимира Ђорђевића). Увидом у коресподентни сегмент оригиналног записа утврдићемо да су измене које Коњовић уноси незнатне, али опет врло битне и односе се на имплементирање есенцијалног фолклорног мелодијског импулса којим се асоцира иступање у паралелни молски тоналитет. Осим избора свечаног тоналног сјаја Е-дура ове епизоде наспрам Де-дура изворног записа, Коњовић примењује и мелодијско-хармонско бојење остварено формалним проширењем каденцијалног мотива путем додавања новог материјала, типичног по силазном кретању мелодијске линије од I ка VI ступњу Е-дура сам завршетак фразе тонално усмерава ка паралелном молу. Мелодијски оквир уоквирен покретом од претходног тона III ступња ка VI, уз силазни покрет вођице, очигледно подсећа на тонални оквир D – t у цис-молу уз потенцијално мелодијско преобликовање функција: E: III – I – VII – VI у цис: V – III – II – I. Привремено разрешење на VI ступњу ствара утисак привремене тонике, што је само још један успео пример коришћења мелодијско-хармонско-тоналних ресурса и узајамног контраста односа паралелних тоналних. Тежња композитора ка стварању мелодијског обележја паралелно-переменог лада више је него очигледна и то на начин далеко ближи Мокрањцу из *Десете руковети*, неголи примерима переменог осциловања у руској музици. Међутим, недвосмислена тонална, а не модална основа овог одломка, са хармонизацијом у Е-дуру: T – D_{VI}⁷ – VI⁶ на ритмизованом, „контраритму” педала тонике, као и континуирани иницијални импулс понављања фразе у Е-дуру представљају јасне чиниоце стабилности овог центра.¹⁸ Квази скретање у паралелни тоналитет имплицирано је мелодијским завршетком на VI ступњу кодираним у песми *Фатише коло*, као својеврсно малотер-

¹⁸ Део музичког тока *Велике чочечке игре* Коњовић развија понављањем овог тематског материјала у А-дуру. На аналогном тактном месту излагања ове фразе у А-дуру, композитор у романтичарском стилу хармонског варирања исти мелодијски обрт решава полукаденцом T – *DS – S, избегавши тако асоцијацију на паралелно-перемениј лад, уз усмеравање музичког тока ка субдоминанти.

цно „померање” с тонике. Уколико узмемо у обзир уметничке сублимације осталих песама и игара, лако ћемо препознати композиторову намеру ка недвосмисленом остварењу контрастног прожимања или тек његовог наговештаја, као изражајне допуне преовлађујућој дурској текстури.

Осврнимо се овде на *Игру из Штипа бр. 78*, из Ђорђевићеве збирке, где мелодијска линија у обе четвортактне фразе указује на отклон из Еф-дура у паралелни де-мол. Занимљиво је приметити да је поменута игра објављена на истој страници збирке као и *Игра бр. 76*, којом се Коњовић вешто послужио при стилизацији игре у музичкој драми. За поређење је карактеристично мелодијско кретање краја прве фразе (т. 4 примера 15в), које мелодијско-ритмички потенцијално упућује на Коњовићево мелодијско решење I – VII – VI. Поредећи мелодијске линије не можемо се отети утиску да Коњовић није имао на уму превасходно идеју додавања мелодијског импулса кретања ка природном молу, чиме је остварио хармонску асоцијацију паралелно-переменог лада. Описаним стваралачким поступком, Коњовић значајно, зналачки освежава материјал *Игре бр. 76*, проширујући квинтни амбитус мелодије до експресивности хептахордалне лествичне структуре.

Moderato comodo

E: T₇ S₄⁶ T_{DD}² VII T (S) ⁹/₇ (II) (S) 7 S₄⁶

T_{DD}² D⁷ T D_{VI}⁷ VI⁶ T₇ S₄⁶
(cis: D t)

Пример 15а (*Велика чочека игра*, т. 2/V)



Пример 15б



Пример 15в

У контексту специфичног прожимања сфера паралелних тоналитета наведимо још једну епизоду. Реч је још једној епизоди Хаџи-Томиног протеста и огорчености због синовљевог понашања. Осциловање дура и паралелног мола сугерише супротстављање контрастних, помешаних осећања која прате деликатну психологију лика на сцени. Долазимо до закључка да Коњовић контраст дур – паралелни мол не користи у експресивно-колористичком контексту употребе опозиције дура и истоименог мола, већ једноставније, за израз општег стања лика са опречним осећањима. Светлост „празничног” Це-дура („кад се и гора и вода весели”) са запаженом улогом споредних ступњева која указује на могућу модалност, Коњовић сенчи вокалним тритонусним изразом конфликта који долази управо са текстом „варош узбунила”. Након лаког пребацивања тоналног тежишта у паралелни мол, очекивану паралелну променљивост лествичне организације негира целостепено сазвучје прекомерног трозвука са додатом целостепеном секундом. У тренутку пораста Хаџи-Томиног беса при чему се одриче сина, хармонско заоштравање је постигнуто тритонусним мотивом у вокалној деоници (на реч „несин”), а на подлози Рахмаџиновог акорда – умањеног четворозвука са кوارтом уместо квинте. Разрешење овог акорда у тонику доноси у оркестру необичан звук силазног кретања из VII ступња мелодијског мола у VI и V ступањ. Скок умањене кварте у деоници вокала на текст „с циганкама” уводи у а-еолски центар на педалу доминанте. Прожимањем модуса са претходним хармонским молем (а повремено и са елементима мелодијског) сведочи о сложености експресивности којом композитор слика различите нијансе душевног стања. Мека звучност еолског VII (дурског трозвука) и молске доминанте на тоничном педалу – вероватно је погодовала Коњовићу за сликање мање афективних стања, меланхолије и разочарења. Услед истоветног акордског фонда, низ акорада у а-еолском модусу: $VI^7 - VII^7 - s - VII^7$, манифестује променљивост акордских функција ка Це-јонском: $S^7 - D^7 - II - D^7$, чак и без појаве разрешења у паралелни дурски центар. Гравитациона стабилност Це-јонског модуса гради се пре свега кроз доминантни тритонус садржан у једном акорду – D^7 , или пак унакрсно испољен ($S^7 - D^7$ или $II - D^7$). На мањи степен самосталности нове дурске тоналне основе утичу и вокална деоница која пре сугерише а-модалну основу и релативизована функционалност испољена обрнутим хармонским следом $D^7 - II$. Лествична организација Це-јонског на пасажном фону D^7 као да се прелива у доминантни трозвук квинтне структуре а-еолског модуса: d_5^9 , одакле следи наизменично колористичко конфронтирање две доминанте

што води у дестабилизацију (тонал)модалног центра. Акорд d^9_5 Коњовић даје без терце, односно вођице, избегавши романтичарски медијантни колоризам који би својом очигледношћу узурпирао сву деликатност описаног интензивiranог прожимања. На тај начин хармонско „ређање” паралелних доминанти без хроматских промена омогућава услов за појаву „погрешне” тонике Це-јонског модуса након доминанте паралелног центра. Међутим, и пре него што се нова тоналност афирмише, са функционално конкретним хармонским везама, модално тежиште се поново пребацује у а-модалну основу, али сада са карактеристичном функционалном везом разрешења доминантне напетости у тоничну стабилност. У новој, сада дорској модалности, завршна тоника дата је као неутрални трозвук t^5_4 који опет, сходно драматуршкој напетости, умањује очекивану стабилност. Очигледна колебања модалних паралелних лествичних организација блиског „малотерцног” осциловања Коњовић остварује уверљиво афирмишући се као изразити мајстор психолошко-емотивног нијансисања. Наизменична заузимања тоничних улога у смелим префињеним „осцилирањима” модалног центра подстичу већу или мању равноправност два центра у неизвесној борби која симболизује душевну борбу јунака на сцени.

Harmonic analysis: C: VI⁷ VII² III VI D (7)

Harmonic analysis: T II⁶ (a: s VII t) D⁹ VI III VII³ II (a: II⁴ III⁶)

H.T. *ne-sin* *E - no ga* *s ci - gan - kama,*
 VII⁷ t D

H.T. *Ni o-ca ni maj - ku, ni-ko-ga ni Bo-ga ne zna nit slu-ša!*
 p
 s⁴ VII t II² d C: VI⁷ (VII⁷ s VII⁷) d⁹ (III⁵)

H.T. *More, što ka-men ne rodih, neg nje-ga, si - na! Ne-moj to-li-ko*
quasi echo accel.
 pp < sfz mf sfz
 C: D⁷ (III⁵) T⁷ D⁷ VII⁶ III⁵ D¹⁰ (VI⁶) a: t⁶ II² D² 7 t⁵

Пример 16 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 2/53)

Два еклатантна примера наглашене тенденције паралелно-переменог лада, јединствена у целој опери, односе се на музичко психологизирање Хаџи-Томиног лика, те можемо закључити да композитор специфичну боју паралелно-переменог лада користи за изражавање унутарње борбе и низа противречности у свести овог јунака.¹⁹ Прожимање се нијансира на различите начине одлагањем појаве стабилног тоничног акорда, тако да у појединим моментима, иако предност дајемо једном центру, музички ток истовремено бива прожет елементима паралеле. Осциловање је још упадљивије у епизодама хармонског концепта који подразумева наизменично смењивање две доминанте са очигледнијим испољавањем тонал-модалног контраста и накнадном афирмацијом сфере која односи превагу. Такође, модулаторне промене у паралелни тоналитет Коњовић користи релативно често, али у класичном смислу, са увођењем хроматике и јаснијим функционалним релацијама.

2. 4. Специфичне фолклорне лествице

Типичан балкански севдах, фолклорни призвук са прекомерним секундама и слику Врања око 1880. године композитор је добрим делом остварио употребом лидијског дурмола и балканског мола. Оријенталне по свом извору и типу, наведене тонске структуре јављају се у преплитању са тонално-модалним обрасцима, чинећи звучни амбијент богатим и разноврсним, погодним за изражавање интимних емоционалних стања и расположења јунака епске, велике народне, а суштински дубоко психолошке, лирске музичке драме.

На доминантном педалу једног од типова ге-балканског мола Коњовић гради драмску ситуацију у воденици, када Стојан „љубоморан задржава” Миткета који прилази Коштани. Хармонски ток изграђен је на сазвучјима која произилазе из основе балканског мола, али са модификацијом у виду повишеног VII ступња, тј. додавањем вођице. Управо та модификација твори акорд прекомерног III ступња који има конфликтну драматуршку конотацију. Откривање Миткетове намере да ужива у Коштаниној песми и игри очигледно не садржи унутарњи конфликт, те стога као хармонски пар III ступњу не долази тврдоумањена звучност II ступња са призвуком лидијског дурмола, већ мање хроматска варијанта дурске структуре. Експресивност тренутка оствареног смењивањем два акорда консеквентним шеснаестинским покретима који доносе четири до шест тонова балканског мола, појачана је наглашеним фразирањем и фигурираним доминантним педалом испрекиданим паузама као чиниоцем узбуђености. Померање педалне фигуре са доминанте на тонику означава сценски тренутак када Стојан зауставља Миткета, док у горњем оркестарском регистру остаје двозвучно шеснаестинско кретање на основу тонског низа балканског мола, са упорним ефектом *fp* као додатним чиниоцем пораста драматике („Не тако, бато...”). Истанчан Коњовићевосећај за испољавање експресивности тренутка као и за меру оријентализма показује се у вокалним деоницама у којима се, услед недостатка појаве IV ступња лествице и покрета прекомерне секунде, прелама дорска боја.

¹⁹ У том смислу пред излагање лајтмотива Полицаје музички ток је обојен прожимањем паралелних тоналитета са карактеристичним колористичким ефектом.

Mitke: >

pe - vaj još, i min - tan da

g-balkanski mol: III^6 II_{BM}^7 III^6 II_{BM}^7 III^6 $\text{II}_{\text{BM}}^{(9)}$

M. ski - neš, pa ru - ke go - le, vi - še
(Stojan skoči sa sedišta)

M. gla - - - ve! (Prilazi Koštani, ali ga Stojan zadržava ljubomoran)

S. Ne ta - ko Ba - - - to,

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*
sempre marc.

D t (II_{BM}) 7

Пример 17 (Воденица у селу Собина, т. 10/127)

У живописном богатству играчких ритмова *Велике чочечке игре*, композитор користи драгоцени изражајни контраст када дисонантним хроматским сударима формално раздваја границе дијатонске епизоде са наредним сегментом на тоналној основи лидијског дурмола. Епизода чисте дијатонске једноставности фолклорног призвука с почетка примера, изграђена од две четворотактне фразе у метричкој променљивости врсте такта $3/4+3/8+2/4+3/8$, садржи заправо смењивање типично јужњачких народних ритмова $9/8$ са $7/8$. Свечани фолклорни мелодијски израз Коњовић појачава хармонизацијом у којој преовлађују споредни ступњеви са појавом несамосталног скретничног сазвучја III⁴. Завршетак мелодије на II ступњу Це-дура композитор хармонизује полукаденцом VI – D⁹₇ у првој и VI – II⁶ у другој фрази, уз очигледно избегавање типичне Мокрањчеве каденце. Проналазећи пут и начин кроз дијатонску једноставност и појачану улогу VI ступња, завршетак прве фразе остварује на меко дисонантном импресионистичком сазвучју D⁹₇, што говори о својеврсној хармонској модернизацији Мокрањчевих доминантних завршетака. Задржавајући у каденци друге фразе дијатонско бојење VI ступњем, романтичарским принципом хармонског варирања Коњовић третира завршни тон мелодије не као квинту доминанте, већ као основни тон II ступња којег колористички обогаћује додатом секстом што је још једно обележје импресионистичког мишљења.

Наредна четворотактна фраза у мешовитом такту $9/8$ ($3/4+3/8$) са дисонантним секундним сударима у сопрану има улогу припреме врло изразитог играчког момента са варираном мелодијом *Врањанског чочека* у највишој оркестарској линији. Коришћење тематизма фолклорног *Врањанског чочека* наметнуло се Коњовићу вероватно из тежње за остварењем убедљивог звучног амбијента, као честе врањанске игре. Израстајући из сплета фолклорних и стилизованих мелодија *Велике чочечке игре* и променљивих, снажних ритмичких импулса као обједињујућег фактора, тема *Врањанског чочека* долази као локална кулминација. Хармонизована у де-лидијском дурмолу, тема делује театрално упечатљиво, у високом регистру мелодије дублиране хоморитмијом два, три или четири гласа са изражајним акцентима. Оријентална звучност до данашњих дана извођене мелодије наглашава прекомерну секунду између VII и VI ступња, те полустепени вођични однос VI и IV ка V ступњу лидијског дурмола. Но уколико издвојимо само мелодију теме, утврдићемо да је њено тежиште у ствари на тону а, а не на тону де. У том смислу потенцијално се намеће лествична основа А-фригијског молдура. Узевши у разматрање и очигледну хармонску усмереност алтерованог акорда е-гис-бе-де ка тону а као тежишном, ово тумачење добија на снази. Међутим, већ афирмисана сфера де тоналног центра и наредно кретање на тој основи, као и четворозвучна структура акорда а-цис-е-г током кратке епизоде *Врањанског чочека* упућују на тонални центар на тону де. Драматичност игре Коњовић додатно интензивира брзим хроматским пасажима у узлазном смеру с циљем пораста изражајне напетости.

Trombe

C: II VI VII⁴ III D⁷ II VI D⁹ II VI VII⁴ III D II VI

ffz

II d: D VII t D² DD⁷ D III⁶ II t DD⁷

Bcl. Fg. Vc.

D⁶ DD⁴ D DD⁷ D⁶ D⁶ DD⁴ D DD⁷ D D⁶ t

Пример 18 (Велика чочечка игра, т. 7/P)

Употреба специфичних лествичних низова лидијског дурмола и балканског мола, са препознатљивим интервалским обележјем прекомерне секунде представља драгоцен звучни ресурс за остварење реалистичне звучне слике локалног колорита старог Враћа. Сличност доњег тетрахорда наведених тоналних структура са молским генеричким елементом мале терце од финалиса очигледно је Коњовићу била погодна за осликавање меланхоличног севдалијског тона и амбијенталних драмских слика. С друге стране, разлика у њиховим горњим тетрахордима, у акордском смислу произвела је диференцијацију структура, пре свега доминанте – на дурску и молску – и II ступња на тврдоумањени и мали дурски септакорд, што је очигледно погодновало звучном нијансирању драмске подлоге. И док прекомерну секунду као и доњи пентахорд – тонски номинално једнак за обе лествице, Коњовић користи као звучне симболе тек да „подсети” на поднебље, у дугим епизодама смењивања II и III ступња поменутих лествица остварују се широке звучне подлоге за драмску радњу и локално обојене звучне слике, где фолклорни оријентални призив бива јаче или слабије испољен.²⁰

²⁰ Епизоде балканског и лидијског дурмола или тек наговештени фолклорни призив пратићемо

2. 5. Хроматика

Интензивирање хармонског израза применом хроматских нестабилних акорада у директној је спрези са либретом опере и преношењем животних конфликта и болних душевних преживљавања протагониста опере. Употребом хроматских акорада Коњовић осветљава конфликтни израз ликова у различитим нијансама њиховог емоционалног набоја и психолошког развоја. Према музикологу Г. Кулешовој (Кулешова, Галина Григорьевна), конфликт је „покретачка снага” у развоју радње, са диференцијацијом на две форме „закона конфликта који је извео Хегел” (Georg Wilhelm Friedrich Hegel). Прву конфликтну форму представља „спољашњи, такозвани ‘антагонистички конфликт’... отворени конфликт,... који одражава директан антагонизам ликова”. Другу врсту конфликта представља „унутрашњи конфликт, психолошки [који] открива унутрашњи сукоб хероја... мучна размишљања, тражење излаза из тешке ситуације, борбу са самим собом, са својим слабостима, сумњама”. Као примере Кулешова издваја експресију душевних колизија Фауста, Хамлета и Хермана, наводећи да је „таква психолошка форма конфликта добила савршени израз у драматургији Чајковског” (Кулешова, 1979: 17–18). У драмском конфликту који се „открива пре свега као интонациони конфликт” (Јрустовский, 1953: 104), Јарустовски види „покретачку снагу оперске драматургије” (Ibid., 96), формулишући „захтев унутрашње контрастности... неопходним условом развоја карактера” (Јрустовский, 1949: 9).

Могуће узоре за овакав поступак можемо наћи у операма руских класика, почевши већ од Глинке (Михаил Иванович Глинка). Тако нпр. Мусоргски (Мусоргский, Модест Петрович) у опери *Борис Годунов* управо реч „смрт” хармонизује прекомерним секстакордом, у чему руски музиколог Огољевец види „страшну крв, која се леди у жилама” и пита се „зар то није ‘најбетовенскији’... осећај смртоносног карактера хармоније?” Употреба акорада са прекомерном секстом слична је и у Бородиновом (Бородин, Александр Порфирьевич) *Кнезу Игору*, наводи даље аутор, где су „уз ретке изузетке... сви случајеви њихових појава у опери повезани са моментима повишеног драматизма, са негативним осећањима јунака” (Огољевец, 1969: 108). Зато исти аутор предлаже условну примену термина „изражајна средства вишег реда за интервале умањене терце и прекомерне сексте”, односно акорде који их садрже, ограничавајући их на „оквири свог истраживања” и исправно наводећи да у „музици постоји много мелодијско-хармонских средстава вишег реда” (Ibid., 25–26).

Покретање хармонске динамике у служби садржаја текста и подвлачења поједине истакнуте речи текста више је него очигледно приликом сцене у Хаџи-Томиној кући (трећа слика). Дијатонску сферу D⁷ Ес-дура током хаџијиног речитатива прекинуће најпре неочекивано разрешење у молски тонични квинтакорд, на чијем тремолу долази ново затамњење у виду алтерованог акорда хроматског типа: двострукоумањеног четворозвука (енхармонске нотације) у основном облику. Прелазак музичког тока из стања тоналне стабилности у сферу тоналне нестабилности у директној је спрези са драмском ситуацијом, где бикордална ситуација дисонантне вертикале на тоничном тремолу најављује и посебно наглашава судбински текст („смрт ће...”). Висока експресија

кроз примере који следе, посебно у поглављима о хроматичности и модулацијама.

тренутног бикорда, чијем тумачењу доприноси регистарска удаљеност, додатно се појачава тремолном артикулацијом, пијанисимо динамиком у декрешенду и нарочито психологизираним вокалном деоницом испрекиданом низом психолошких пауза, са „помирљивим” лирским силазним интервалом велике сексте на речи „смрт ће”. Потенцирање терце истоименог мола у акордима тонике и алтероване субдоминанте симболично доноси затамњење музичког тока, док двострукоумањени дисонантни „удар” у ниском регистру драматуршки оправдано потцртава смисаони акценат текста. У редукованој фактури тремолирајућих гудача и харфе хармонски израз се интензивира тоналним преломом у поларни а-мол, који ће након тренутне двосмислености преовладати, док уздах у солистичкој деоници и драматуршки моћне психолошке паузе сведоче о психолошком стању јунака.

росо тено

H.T. *pp*

Slu — ži gazdu još ma - lo. pa possle, možda,

mf

Es: D 7

(Marko se vraća sa dve sluškinje i unose kafu, piće i ponude. Svi slušaju pažljivo Hadži-Tomu.)

H.T. *dolce*

smrt će... Eh, Ko-šta-na, će-ri...

ppp

174

(d: III t ?)

t t s a: $\text{II}^{\text{3}}_{\text{VI}}$ s II^2

Пример 19 (У кући Хаџи-Томе, т. 6/173)

Потврду експресивно-драматуршке примене алтерованих акорада хроматског типа налазимо у моменту Арсине одлуке о присилној Коштаниној удаји. Арсин речитатив са

квинтним скоковима од тонике на доминанти и обрнуто који симболизују одлучност²¹, праћен је изразитом дијатоничношћу полуумањеног четворозвука. Емоционално повишена реакција Коштанине мајке („уплашено пада на колена пред Арсу“) прекида претежну консонантност прекомерним трозвуком III ступња хармонског мола и сукцесивним изражајним средством „вишег реда“: тврдоумањеним четворозвуком на II ступњу. Имајући у виду да постоје само две звучно различите целостепене лествице, Коњовићева „конфликтна формула“ црпе звучни ефекат из обе, с обзиром да три тона прекомерног трозвука припадају једној, а четири тона тврдоумањеног четворозвука – другој лествици, у полустепеном односу од прве. Хармонски куриозитет своје врсте представља чињеница да поменути акорди као хармонски производи два целостепена низа у размаку полустепена, у линеарном збиру тонова граде хептахордални низ фолклорне провенијенције, односно лествицу лидијског дурмола, почев од II ступња: дис-е-фисис-гис-а-хис-цис. Иако је поменута фолклорна лествица латентно присутна и једва препознатљива, кроз хармонски обрт дисонантних сазвучја њен силазни хармонски тетрахорд од доминанте (гис-фисис-е-дис) доминира највишом линији оркестарског парта (т. 5–6 примера, и касније т. 1–2/258). Реску звучност тврдоумањеног акорда у тремолу и нарастајућој динамици (Арсин одговор) замениће дуга дијатонска епизода остварена смењивањем акорада искључиво субдоминантне функције (чак 11 тактова), која пре упућује на модалну базу цис-еолског модуса него природног мола. Повишени експресивни набој остварује се тек појавом једнотактног скретничног сазвучја алтероване субдоминанте на септакорду VI ступња (т. 10 примера), без функционалне гравитације, са циљем истицања кметовог наредбодавног израза. Као резултат контрастног потцртавања супротног психолошког стања очајне мајке (Салче (крши руке): „Не газдо!“), у даљем току музичке драме примат поново преузимају акорди прекомерног и тврдоумањеног, најпре као задржичног, а затим као самосталног акорда који као доминантина доминанта, уз басов покрет IV[#] – V, добија функционално разрешење у доминантну тензију прекомерног III ступња.²²

A. *Ne - ću vi - še za nju da ću - jem! Odmah!*

fz

cis: II $\frac{4}{3}$ t

21 У *Коштани* интервалски скокови квинте у вокалним деоницама солиста симболизују одлучност, док кварта више добија лирски карактер, за разлику од њеног традиционалног драмског карактера, симбола одлучности и херојства, као нпр. у *Интернационали*, *Марсељези* итд.

22 У т. 1/258 фигуративно обележје двозвука ствара хармонски осећај DD, док се наредни акорд тумачи не као прекомерни трозвук III ступња, на шта на први поглед указује оркестарска деоница, већ као велики молски четворозвук тонике. Предложено тумачење добија на снази сагледавањем завршетка вокалне деонице на I ступњу, након сугестивног квинтног интервалског скока из тона доминанте.

(uplašeno pada na kolena pred Arsu)

S. *Ne to gazdo! U Ba - nju! za A-sa-na!*

255

(Policaji)

A. *A ti odmah da i-deš u Ba - nju, nadji A-sa-no-va o - ca i*

256

A. *ka - ži mu da u ne-de-lju, o - vu pr - vu spre - mi sve*

257

A. *Salče (krši ruke) Ne gaz - do!*

258

za svad - bu

III⁶₄ DD² III⁶₄ DD⁴₃ VI⁷ II⁴₃ VI⁷

S⁶ VI⁷ II⁴₃ VI t⁶ s⁸ 7 t⁶

II⁶ 7 (2) 6 5 (2) 7

III⁶₄ t [DD] (III)⁴₃ DD⁴₃ 6 III⁶

Пример 20 (Пијано јутро, т. 5/254)

Прокомпонованој оперској радњи у тренуцима интензивирања драмске напетости четврте слике композитор проналази изванредног „тумача“ у хармонији „вишег реда“ – тврдоумањеном четворозвуку на II ступњу. Ради се о сегменту чувеног сценско-психолошког тренутка *У кућерку* и Коштаниног суочавања са реалношћу, друштвеним одбацивањем пошто је, будући Циганка – жртва социјалне дискриминације. Коњовић овде дотиче социјалну компоненту драме али је не разрађује у смислу социјалне критике, јер свој драматуршки циљ усмерава ка унутарњем, индивидуалном психолошком статусу централног лика драме. Социјална димензија не достиже ниво социјалне драме једног Мусоргског, већ изванредно, рекло би се, у правој мери потцртава узрок драмског конфликта као покретача оперске радње. Удари тимпана с почетка примера и дисонантни двозвук умањене квинте речито говоре о узнемиреном, искиданом току свести трагичне хероине („за тренутак као сломљена“). Снажан динамички контраст у фортисиму и наглашени лајтмотив фатума у крешенду означавају нову етапу психолошког развоја лика. Тумачење хармонизације лајтмотива фатума датог у октавно дуплираним двозвучима $^{+III}_{4}^{(6)} - II^2$ више је условно,²³ у контексту неафирмисаног тоналног центра. Веран израз развоја осећања, Коштанине огорчености и животних колизија („Па докле овако? Зар свима роб?“) композитор постиже дугим трајањем тврдоумањене интонације II четворозвука (чак 8 тактова) који логично губи функционалну усмереност, преламајући се и читавајући на различите начине у музичком току. Креирање емоционално-психолошке сфере хероине тврдоумањеним сазвучјем укључује његову улогу трансформисане фатумске асоцијације као одговор на резигнираност (т. 4/XI), би-кордалну ситуацију са тоником и повремено нарастање његове изворне целостепености до CDD (т. 9/XI). Тек ће се разрешењем овог акорда као звучне боје у доминантни четворозвук накнадно успоставити његов функционални смисао доминантине доминанте. Изражајну снагу континуираног тврдоумањеног сазвучја доминантине доминанте, у наредним тренуцима нарастања психолошке напетости, композитор ће нијансирати хармонском динамиком у обртима овог акорда са прекомерним трозвуком III ступња, те доминантним четворозвуком и неутралним акордом доминанте (d^5_4). Хармонску слику Коштаниних душевних преживљавања Коњовић употпуњује дорском секстом у вокалној деоници и финим хармонским дорским бојењем: $S - D_{II}^{10}_2 - II^7$ (полуумањени!). Дуга поља тврдоумањеног акорда над којима се развија експресивна солистичка деоница са изражајним лирским интервалима сексте и драмским интервалима чисте кварте и умањене квинте у оба смера, те узлазне септима, несумњиво припадају ужем кругу композиторових драматуршких средстава. Такође, паузе у деоници солисте имају очевидну психолошку улогу, док оркестарски развој вибрантно преноси сваки, и најмањи трептај очајне Коштанине душе.

²³ Непотпуни четворозвук II ступња, који потенцира секундни и септимни састав, тек накнадно добија велику терцу и облик тврдоумањеног, чија генеза, иако јасна, због звучне логике и перцепције није довољна да би се сазвучје II ступња одмах протумачило као $^{-DD}$.

Košť.

p

Pa do-kle o-va-ko? Zar svi-ma rob? po-nizna, pošlušna!

fff rubato

(rezignirana... ali je odjednom svlada ogorčenje, ona krši ruke, kida i baca s vrata nisku dukata.)

ona krši ruke, kida i baca s vrata nisku dukata.) *Vivace*

dolce 3 *f* 10 *sf* 6 2 7 9 2

Košť.

Na - što mi ba - ca - ju du - ka - te, zla - to, ha - lji - ne?

DD⁶ (CDD)

Košć.

Na - što sve to, ————— kad me u - mo - rnu, is - pi - je - nu od -

ba - cu - ju, jer sam ci - gan ————— ka!

I sa - mo dok sube - sni, pi - ja - ni, bolesni

a tempo

D⁶ 9 ————— DD⁶

[III] DD⁷ (D) D² 6 DD⁷ (D)

D⁵ 4 III⁶ S D_{II} 10 2 II 7 k⁶ 4 D⁹ t DD² D⁷

Пример 21 (У кућерку Коштанином, 10/X)

Дисонантна сазвучја прекомерних трозвука и тврдоумањених четворозвука Коњовић користи и код истицања Хаџи-Томиног осећања огорчености према властитој жени. Хармонска веза необичне изражајне снаге – $^{-}DD^2 - ^{-}D^2$, у коју уводи прекомерни III трозвук на педалу тонике (t^7), произилази из целостепености и у функцији је симбола конфликтног драмско-психолошког израза. Дисонантност целостепеног четворозвука који постепено настаје (дес-ес-еф-а) улива се у II_5^6 . Појавом умањене доминанте хар-

монска динамика нараста добијајући нове напоне у виду хроматског скретања у сферу лидијске области цис-мола, те бикордалну ситуацију прекомерног III трозвука и акорда VI ступња као звучног еха претходног акорда.²⁴ У т. 3/48 наилази варирано понављање прекомерног трозвука чија ће тонална вишезначност бити искоришћена за повратак у цис-мол. Незадовољство и психолошка напетост лика расте и развија се (Хаџи-Томе: „И родила се така! Стара, мртва, ледена, плачна!“), те Коњовић хармонско-тоналну нестабилност води до екстрема: на прекомерни трозвук е-гис-хис наслојава се нови прекомерни трозвук бе-де-фис чиме се генерише целостепени шестозвук у тротактном трајању. Целостепеност у оркестарском парту подлога је и целостепеној вокалној деоници, шкртој и испрекиданој паузама услед тешких конфликтних речи и болних закључака солисте. Истовремено, поступно слабљење гравитационог ослонца подрива тоналитет и води до губитка тоналне основе. Форсирањем прекомерног трозвука и тврдоумањеног четворозвука, лако настаје целостепеност као особени звучни ефекат. Карактеристичан тонални однос преласка у поларни ге-мол и сам начин енхармонског презначења целостепеног сазвучја омогућен је енхармонизмом сазвучја. Посебно обележје модулацији даје потпуна хармонска целостепеност која чини дисонантну спону између два тонална центра, као модернизована варијанта класичне модулације помоћу тврдоумањеног четворозвука. Успостављање нове тоналне зоне крхке функционалности ге-мола постиже се пре вокалном деоницом на разложеном трозвуку тонике него субдоминантним дурским четворозвуком изложеним на педалу тонике. Овај акорд дорске боје асоцира на импресионистички колорит великог дурског нонакорда, који израста из споја са тоничним квинтакордом. Нови контрастни начин Коњовићеве хармонизације као да изражава стишавање негативних емоција Хаџи-Томе, но акорди конфликта: прекомерни трозвук и тврдоумањени четворозвук у поновљеном обрту, потцртаном стакато артикулацијом, недвосмислено указују на конфликтни драмски израз. Тврдоумањена звучност у основном септакордалном облику афункционално се расплињује у двозвучну контуру VII природног ступња, уз наредну тонику којој композитор одриче стабилност не само избегавањем претходне појаве доминанте већ и њеном поставком у меко дисонантно сазвучје непотпуног нонакордалног облика. Очигледно филигранство музичке драматургије где сваки тон, али и тишина и сви други музичко-експресивни параметри учествују у психологизирању лика и изградњи сцене, Коњовић обогаћује увођењем дијалогских покушаја реплика присутних грађана, које иако тренутно остају без драмског утицаја, након неколико тактова ипак уводе у контрастно расположење, са ведром стакато игром тонова (в. пример 5).

²⁴ Укупну звучност појачавају великотерцни интервали обележени заградама. Они интензивирају драмски израз, а у хармонском смислу представљају скретнично окружење III ступња.

(Građanin s negodovanjem odmahuje rukom)

H.T. *i ku - ka Ih, ona Sva cr - na*

Majka mu je, Hadži, že - na tvo-ja Hadži - ka na - ša! (s poštovanjem)

cis: III^{t} DD^2 D^2 s^6 II^{t} +s^6

mezzo voce

H.T. *A kad još be - še be - la sre-ća, kr - še-ći ru - ke? Od*

pp *pp* *p*

II^6 D^2 $\text{c: II}^{\frac{4}{3}}$

mezzo voce

H.T. *A kad još be - še be - la sre-ća, kr - še-ći ru - ke? Od*

pp *pp* *p*

II^6 D^2 $\text{c: II}^{\frac{4}{3}}$

H.T. *ka - ko je, takva je! I ro-di-la se ta - ka!*

p *p* *pp*

$\frac{+III}{VI}$ — II^2 — II_{LDM}^{+6} $II^>$ 6 cis: $\boxed{III_s^6}$ s 6

H.T. *Sta - ra mrt va, le-de-na, pla-ćna!*

fzp> *p* *pp*

III^+CD^2 (?) ? $g: \boxed{CD^6}$

H.T. *Nikad se nenasmeja, nikad ne zaradova! Ih!* (okrene glavu ogorčen)

mp *pp* *p*

$S_{3/4}^{4/4}$ (12) (t) III^+DD III^+DD 6 7 VII 6 t 9

49

Пример 22 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 3/47)

У циљу креирања психолошког развоја лика, трозвучна и четворозвучна целостепена звучност прекомерних и тврдоумањених сазвучја прелази у квартне формације оркестарског парта. Ради се о самом тренутку изрицања Катине клетве („како би и њу (М. М.: Коштану) да Бог да, сунце више не видело, и не огрејало!“), када сам реалистички приступ диктира употребу хармонског средства које је у музичко-психолошком смислу упечатљиво контрастно околном ткиву. Коњовићево посезање за истакнутим квартним сегментом, суштински другачије звучности и врсте градивног интервала, драматуршки је оправдано. Наиме, сам моменат изговарања клетве и сав унутарњи свет лика који то чини изискивао је и другачију хармонску подлогу.²⁵

Психолошко нијансирање Катиног лика осликано је нарастањем (дуго држане) доминантне функције у хармонском крешенду, прво до четворозвучне структуре целостепене доминанте, која је, иако „разрешена“ басовим скоком на тонику, подржана у највишем слоју оркестра и води до квартних акорада као кулминационог момента уз дестабилизацију тоналног центра. Иако у басу долази до њеног разрешења у педалну тонику, у највишем оркестарском слоју изостаје тонална стабилност јер тврдоумањене и прекомерне структуре интензивирају психолошку експресивност, водећи до кулминационог момента појаве квартних акорада са истицањем специфичне звучне вредности овог интервала. Снажно контрастна противречност квартних структура преовлађујућем терцном принципу изградње, које израстају из претходне латентне целостепености, перцептивно ствара утисак нове етапе емоционалног развоја. У служби израза афективног душевног кретања, нова акустичко-психолошка вредност понирућег низа и истицања квартних трозвука доноси структурну комбинацију чисте кварте са прекомерном и умањеном. Упркос кратком трајању овог одломка композитор ће акустичку вредност чисте кварте допунити прекомерном, ређе умањеном²⁶, јер како оправдано тврди Деспић „ипак, 'чистота' квартне структуре се радо и неретко жртвује ради већег хармонског богатства и разноврсности“ (Despić, 2002: 329). Вокална деоница у једном моменту доноси квартални моменат изградње (ге-це-еф) асоцирајући на лајтмотив туге, уз интензивирање напетости кроз велике скокове силазне мале сексте и узлазне велике септима, те упечатљивог тритонуса који потенцира психолошку конфликтност. Вокална мелодија и горња линија оркестарске деонице указују на лествичну базу хармонског мола који се у т. 5/88 прожима са лидијским дурмолом. Психолошко стање солисте композитор наставља да прати и досликава тврдоумањеним четворозвучком – умањеном доминантом као основом за лајтмотив конфликта на тремолној подлози.

²⁵ Додуше, квартални принцип изградње сазвучја композитор систематски организовано употребљава у опери још свега три пута, али у другом контексту, с циљем подвлачења Полицајином емоционално равног, индиферентног света, другачијег од емоционалности несрећних протагониста. Међутим, сам начин употребе квартних акорада у Полицајином лајтмотиву, у стакато артикулацији понављања оваквих структура у комбинацији са подслојеним терцно грађеним слојевима, очевидно сведочи о различитој драматуршкој и музичкој улози.

²⁶ Коришћење умањене кварте која енхармонски представља интервал велике терце већ представља комбинацију кварталног интервала са терцним и својеврсни искорак из звучног „квартног света“.

K. *a - li gle - daj, gle - daj! da te ko ne spazi, ni*

88

c: D⁶ VII² (F⁴) VII⁷ ±CD⁷

K. *sun - ce ne o - gre - je, ni te - be, ni ko - šu - lju, te ka - ko bi i nju,*

pp

6.

±CD⁷ DD⁷ III DD⁷ III⁷ D t

K. *da Bog da, sun - ce vi - še ne vi - de - lo, i ne o - gre - ja - lo!*

D t

K. *a sad i - di ta - mo kod Šta - ne,*

fzp fz

D^4_3 D^4_3

Пример 23 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 1/88)

У наставку музичке драме, током Катиног монолога долази до нове фазе развоја лика где се хармонски израз базира у првом реду на прекомерном трозвуку III ступња и малом дурском четворозвуку DD, као мање дисонантном хармонијом од тврдоумањене. У нијансирању хармонске динамике обрта $s^7 - DD^7 - D^7 - DD^7 - +III^7 - t$ препознају се црте блиске класичној конвенционалној функционалности. Међутим, с порастом беса и мржње протагонисте, композитор појачава изражајни хармонски ефекат: модулационим преломом у тоналитет ниске субмедијанте (ес-мол) и појавом акорда конфликта – тврдоумањеног четворозвука на II ступњу који се због непосредног окружења доминанте може тумачити као DD али у нетипичном облику секундакорда. Наглашена дисонантност описаног акорда појачана је тритонусним вокалним конфликтом са значајном улогом психолошких пауза у изражавању тешког, страдалног душевног стања. Коњовић осликава крајњу фазу психолошког стања и кулминацију чулног доживљаја, тако што од тона ге, који узима као један од тонова потенцијалне целостепености претходног акорда, развија нову целостепену епизоду као израз безизлазности и очаја. Поступком додавања још једне велике терце на целостепеном размаку, као и преламањем целостепених звучности прекомерних трозвука, тврдоумањеног и двострукоумањеног септакорда уз местимичне хроматско-задржичне сударе (т. 8–9/91), снажно је наглашен драматски моменат, подржан и генерал паузом у служби кулминационе резигнације. Тоналној дезоријентисаности доприносе говорне интонације засноване на целостепености, док педал на тону ге тек условно добија тумачење доминанте це-мола који се не потврђује. Тонални скок у де-мол који без чврсте конвенционалне органске везе израста на тону де, осим као задржани тон из претходног акорда, према „репечу” Мусоргског – води у нову етапу развоја ликова.

Коњовићев избор целостепености као функционалног драматуршког средства не представља апсолутну новину у историји опере, поготово не словенске. Функционална целостепеност фигурира у остварењима националних школа 19. века, почев још од

Глинкине употребе „Черноморове лествице”²⁷ у опери *Руслан и Лјудмила*. У својој студији о изражајним музичким средствима Огољеvec наводи да је Глинкино „освајање прекомерног терцквартакорда на II сниженом ступњу пут којим је композитор пришао целостепености..., [те да је ова хармонија] „једна од најомиљенијих и константних, из које брзо ниче уметничка потреба да се јасно одвоји драматичност момента” (Огољеvec, 1969: 63–64). Очигледно је у тежњи ка реалистичком обликовању музичке драме Коњовић често посезао за акустичким феноменом хроматски грађених акорада – пре свега тврдоумањеним и прекомерним, који творе латентну целостепеност. Коњовић је, попут Скрјабина, прихватио хармонске тековине драматуршког значаја алтерованих акорада, развивши префињене нијансе драмског израза и врсте функционалности и тоналности у односу на интензитет емоционално-психолошког набоја на сцени.

The image displays three systems of musical notation for a vocal and piano ensemble. Each system consists of a vocal line (K.) and a piano accompaniment (P.).

- System 1:** The vocal line is in 6/8 time. The lyrics are "Za - gle-da! O - či joj is-pa-le. Što te o-madjija!". The piano accompaniment features complex chords and a bass line with figured bass notation: $g: III^6 \quad s^6 \quad DD \quad \overset{6}{5} \quad D^7(t) \quad DD^7 \quad III(t) \quad t \quad (VII^7) \quad (II)$. A measure number 91 is indicated.
- System 2:** The vocal line is in 2/4 time. The lyrics are "Usta joj otpala! O, Gospode! Čime te Gospode,". The piano accompaniment includes a *rall.* section and a *pp* section. The bass line has figured bass notation: $es:t \quad II^2 \quad D \quad \overset{6}{DD} \quad \overset{4}{3} \quad c:D \quad \overset{9}{CD}$. A measure number 92 is indicated.
- System 3:** The vocal line is in 6/8 time. The lyrics are "na-lju-tih? Ko-ga o-govorih? Ko-me lo - še pomislih?". The piano accompaniment continues with complex chords and a bass line with figured bass notation: $III \quad \overset{6}{6} \quad \overset{7}{D} \quad CD \quad \overset{7}{D} \quad \overset{6}{VII} \quad \overset{4}{DD}$. A measure number 92 is indicated.

K. *Kad mi o - vo - li - ko, Go - spo-de,*

espress.

3

d: t *VI⁶* *t* *s<⁴₃*

Пример 24 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 8/90)

Подвлачење појединости драмског тока хармонским средствима можемо пратити у наредном примеру где тврдоумањени четворозвук као изражајно средство вишег реда ефектно истиче психолошки статус јунака на сцени. Ради се о драмско-сценској кулминацији када Коњовић сукоб оца и сина (Стојан „трза нож”, али Коштана спречава катастрофу „падајући му пред ноге да га задржи”) наглашава у првом реду вокалним реалистичким средством хорског *шпрыхезанг* (нем. *sprehgezang*) узвика („He!”), као реакцијом присутних приликом драмског сукоба оца и сина. У редукованој оркестарској фактури пак тврдоумањена звучност конфликтне изражајности на тремолу тонике де-мола, преко афективног хроматског пасажа, нестереотипно уводи у процес настајања новог тоналитета. Тонално-психолошка платформа ес-мола препознаје се тек накнадно, након целостепене епизоде афункционалних акордских структура. Потчињавање ес-молу последични је фактор музичко-драматуршког крешенда, а процес полази од разложеног меланхоличног акорда II полуумањеног четворозвука, са тремоло квинтом као још једним средством повишене експресивности. Оркестарске целостепене интонације у разлагању успешно разбијају претходне асоцијације субдоминантне функционалности, док се тонално профилисање остварује тек кроз хармонску сукцесију $\text{DD}_5^6 - \text{D}^7 - \text{t}$. Стабилност тонике нарушава Хаџи-Томин вокални говор, који од дугог тона тонике драматуршки узрочно „пада” на тритонусни поларни однос ($\text{e}_1 - \text{a}$), али и наредна интонација прекомерног трозвука над хармонском везом $\text{d} - \text{Dd}^7$. Није тешко предвидети да ће сукцесивно уследити прекомерни трозвук III ступња који се, опет, улива у тврдоумањени четворозвучни облик, акорд очигледно најпогоднији за израз оштре напетости и појачане душевне узбуђености. Психологизам тренутка верно илуструју тритонусна вокална интонација и наредни парландо солисте („Кући! Бар да те не гледам!”), испрекидани психолошким паузама у служби композиторовог доследног драмско-реалистичког поступка и третмана. Свеукупном изразу мучних мисли и унутрашњих противречности јунака доприноси и брзи хроматски пасажи у басу. У наредним тоналним сферама молске тонске основе: ха – цис – фис, драмско-музичка конфликтна формула акорада тврдоумањеног четворозвука доминантине доминанте и прекомерног трозвука III ступња (и обрнуто) или наведених акорада узетих појединачно

у хармонским релацијама са другим сазвучјима – боји музичко ткиво различитим валерима. Док смењивање ових структура доноси звучну слику ха-лидијског дурмола, који прелази у балкански мол, у аналитичком сагледавању истих структура завршног тоналитета са разрешењем у доминанту, превагу односи тумачење у хармонском фис-молу. Очигледна превасходна употреба молских тоналитета: де – ес – ха – цис – фис сведочи о примени молског тонског рода, који кроз оперу бива прецизно осмишљен у тоналном плану и логично вођен. Порастом осећања љутње, психолошки развој лика допуњује се експресивном бојом непотпуне умањене лествице у басу (у интервалском оквиру хис – фисис), обртом најпре два прекомерна трозвука ($+s_4^6 - +III_4^6$), те два тврдоумањена четворозвука ($-D_5^6 - DD^2$), у хроматским односима свих њихових тонова. Хармонски обрт тврдоумањене доминантине доминанте са варијатним акордом VI ступња, иначе ретко присутним у овом делу – преводи лествичну базу из лидијског дурмола у балкански мол, што јасно сугерише горња линија оркестарског корпуса.

(Stojan se oteo; otac i sin se nađu jedan prema drugom.)

H.T. Zbor:

Ne gledam! Niko-ga! Ne! ———

sf *fp* *fp* *fp*

d: II⁺⁶₂ t es: II^{~4}₃ celostepenost ?

(Stojan trza nož, ali Koštana, prateći dotle sukob, u panici vrisne i padne mu pred noge da ga zadrži.)

Mag. (umirući od straha) (digao ruke) H.T.

Ne, gaz - da! Sin! ——— si-nu-le mu - nje! pa u če-lo!

p *sfz* *fp* *fp* *fp*

accel.

DD₅ D₇₋₆ t d DD₇₊ III

(Posle trenutne, ali mučne borbe sa sobom, Stojan odlazi. Mitke međutim, odmahnuvši rukom, zaturio glavu među ruke:
Magda prilazi Hadži-Tomi, moleći.)

H.T.

Ku - či! bar da te ne gledam! 140 *sfz*

Magda

Ne-moj gazdo ne lju — ti se to-li- ko!

f

*h: DD*⁴₃ *III*⁶ *II*³ *t* balkanski mol

H.Toma

Ka-ko!? da se ne lju - tim? Da se ne lju - tim!?

Vivace *f*

*cis: D*² *s*⁴ *III*⁴ *t* *DD*⁷ *III* *II*⁵ *II*⁵ *VI*⁽²⁾_v *D*⁵ *f* *DD*² *s*⁶ *D*⁷

H.T. *Sta sam ja?*

mf sfz mf dolce

fis: $\begin{matrix} \sim 6 \\ + 4 \\ \sim 6 \end{matrix}$ DD $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ D $\begin{matrix} 7 \\ 8 \end{matrix}$ t

Пример 25 (Воденица у селу Собина, т. 5/139)

У тесној вези са музичком драматургијом Коњовића јесте и тонални план, као и избор тонског рода. У одломку драмског тока из сцене У Коштанином кућерку високо емотивни, трагични тренуци одвијају се искључиво у молским тоналитетима (ге-ес-ге-ес). Израз Коштаниног „очаја и беса” Коњовић остварује појавом двозвучно хармонизованог лајтмотива фатума $+III^{(6)}_4 - II^2$ дуплираног октавама и брзим стакато понављањем лајтмотива туге. Салчетово питање проузрокује тонални скок у, нипошто случајни, ес-мол који очигледно представља тонално-емоционално-психолошку сферу Коштаниног стања. Акорд доминантине доминанте, овде у облику малог дурског четворозвука, реалтерује се у субдоминанту или II^2 . Његово хармонско нијансирање у смислу снижења квинте доноси заостравање конфликта у препознатљивом обрту $(-)DD^6_5 - +III^{(6)}_4$,²⁸ и истом обрту у супротном смеру: $+III^{(6)}_4 - (-)DD^2$ (т. 1/V) који представља хармонску подлогу фатумске интонације као означитеља трагичне судбине којој је Коштанин живот предодређен. Важно хармонско средство органског музичког развоја и особени изражајни ефекат представља хармонска веза тврдоумањеног и прекомерног. Она динамизира емоционално-психолошки набој на сцени, док функционалност остаје сачувана јер III прекомерни трозвук има недвосмислену доминантну улогу. Према речима Надежде Мосусове, тема фатума на овим страницама опере долази „као претећи глас судбине” (Mosusova, 1971: 165). Лајтмотив фатума ће означити тонални скок у медијантни ге-мол као тонално-емоционално-психолошку сферу Коштаниног протеста („Одлазите! Одлазите!”)²⁹, са разрешењем двозвучне напетости умањене кварте непотпуног акорда $III^{(6)}_4$ (т. 1/V) у секундно „трење” основног тона и секунде неутралног акорда t^5_2 . Поменути акорд заједно са сличним сазвучјем ове врсте у примеру ($D^7_5_4$) представља важно средство експресивног набоја, са потенцирањем секундне звучности као квалитета „по себи”. Неутрални трозвуци и четворозвуци овде су примењени као супституенти терцних ако-

28 Овде је квинтсектакорд доминантине доминанте дат без терце која би одредила структурални облик и извршила диференцијацију између малог дурског и тврдоумањеног четворозвука. Међутим, предност дајемо тумачењу овог акорда као тврдоумањеног, због претходног тона цес у субдоминантном акорду лајтмотива туге, који заправо представљају изостављени тон, дајући одговор о врсти квинте.

29 На сличан начин композитор касније припрема настанак гес-мол тонално-емоционално-психолошке сфере Гркљанове реплике („Све ће то зло да сврши!”).

рада чија би функционалност била неупитна, јер је циљ да се специфичним структурама као и изостанком вођице доведе до слабљења тоналних функција. Завршна модулација у Гес-молдур као подлога Гркљанове реплике представља снажан контраст претходној емоционалној сфери. Контраст додатно интензивира и једноставна хармонизација, без конфликтних акорада у улози изражајних средстава вишег степена, која протиче у смењивању субдоминантне и доминантне функције II и V четворозвука.

Salče Koštana

Ha-dži-ja? A pre - sed-nik? Ne pi - taj-te!
(skoči naglo očajna i besna)

Ne pi - taj te me ni - šta! Od-la - zi - te! Od-la - zi - te!

Sa - ma ho - ću da sam Sa - ma!

g: D II⁴ D⁷ es: III⁴ II² s

II⁶ s DD⁶ III⁶ S g: III⁴ t 7 II²

II² D⁷ (CD) III⁴ II²

(Salče bi nešto da kaže, ali je Grkljan energično učutka i da joj znak da izide.)

The musical score consists of two systems. The first system features a piano introduction with a treble and bass staff. The piano part includes dynamic markings: *ff*, *mp*, *f*, and *pp*. The vocal part (Grkljan) enters with a forte (*f*) dynamic. The second system shows the vocal part singing 'Sve će to zlo da svr - ši!' in mezzo voce. The piano accompaniment continues with a *pp* dynamic. Harmonic analysis is provided below the staves, including Roman numerals and figured bass notation.

Harmonic analysis for the first system: II_L^2 , t , II_6^6 , Ges: III_6^6 , VI^2 , VII^2 , II_3^4 , D^7 .

Harmonic analysis for the second system: II_3^4 , D^7 , II_3^4 , D^7 , II_3^4 , D^7 , II_3^4 , D^7 .

Пример 26 (У кућерку Коштанином, т. 6/IV)

Коришћење прекомерног трозвука и алтерованих акорада хроматског типа у улози наглашавања повишене драматике и оцртавања спољног, и још чешће унутрашњег конфликта, драматуршки је поступак којим Коњовић заоштрава музички ток потцртавајући важне кулминационе пунктове.

2. 6. Модулације

Од самог настанка хармонског мишљења постоји и потреба за променом тона-литета која произилази услед реалне „опасности“ од монотоније, али и уметничке по-требе за остварењем тоналне динамике, контраста, целисходног уметничког доживљаја. Промена тоналитета доноси разноврсност и значајну шароликост музичког тока и, како наводи Деспић, „представља један од битних и естетички неопходних чинилаца контраста“ (Despić, 1987: 327). Исти аутор на другом месту наводи да „промена тоналне основе... има значајно психолошко дејство, обликотворну и естетичку улогу“, те да „од начина на који се у музичком току тоналитети мењају... зависи и општи карактер тога

тока, његова живописност и импулсивност, изражајни и драматски набој” (Деспић, 1989: 7). Додајмо овде да се нарочито драгоцено, упечатљиво дејство модулационих промена постиже у вокално-инструменталним делима, пре свега опери, посебно модерној музичкој драми, јер то додатно захтевају сценска радња, развој карактера и психологија ликова, те садржај текста и скривеног психолошког подтекста. Због тога је неопходно модулацију, као хармонско средство у служби остваривања динамике сцене и психолошке напетости момента, сагледавати кроз драмско-психолошки конфликт као њен главни узрочник. Бавећи се музичком драматургијом, руски музиколог Розанова (Розанова, Јулија Андреевна) јасније издваја „принцип конфликтности” и исто тако важан „принцип контраста”. Испољавање ових принципа даје неопходну кинетичку енергију и строгу логику архитектонике облика тако што „конфликт дефинише поступке хероја, делујући на промене њиховог карактера... [док је принцип контраста] остварен у поређењу и супротстављању друштвених сцена и психолошке радње” (Розанова, 1981: 185).

У појашњењу психолошког развоја ликова на сцени, руски теоретичар Орлова (Орлова, Елена Михайловна) позива се на термин који произилази из књижевности – тзв. „ауторску интроспекцију”. Наведени термин „подразумева ауторово доследно праћење душевног развоја свог хероја, непрекидни надзор над његовим доживљајима, њиховим променама и борбом [који воде] све до најинтимнијих детаља душевног расположења” (Орлова, 1980: 165). Коњовић у *Коштани* углавном користи „први тип” „ауторске интроспекције” – „кроз ’исповест’ хероја, то јест кроз реализацију душевног света хероја у првом лицу”, док је други тип – „кроз треће лице” – значајно ређи. Композитор ће у циљу доследне реалистичке „ауторске интроспекције” смело користити ефектне тоналне преокрете као драгоцено хармонско средство у опису сложеног унутрашњег конфликта својих ликова, посебно Коштана у четвртој слици.

Петар Коњовић у *Коштани* остварује савршено јединство поетског и музичког садржаја. Хармонско-тонална концепција дела садржи изразите контрасте који воде до димензије тонално-емоционално-психолошких сфера и преокрета. Коњовићевом стилу у *Коштани* генерално је својствена хармонија која од дугих дијатонских поља усложњавањем драмског тока и психолошких преживљавања ликова води до учесталих модулација. Модулаторним кретањем кроз сфере превасходно молских тоналитета композитор остварује упечатљив утисак, нијансирајући емоционалност протагониста на сцени и интензивирајући пораст конфликта. Асафјевљева теза да је ’основно у опери – драмски музички развој, динамика емоција, снага експлозије осећања и вештина припреме таквих експлозија’ (Кулешова, 1979: 123) налази потврду у Коњовићевом третману модулације као једног од основних хармонско-драматуршких средстава. У том смислу запажање руског теоретичара Дјачкове да је „модулација у дугом историјском периоду била један од јачих фактора хармонске динамике” (Дячкова, 2004: 60) представља Коњовића као традиционалисту у третману хармонско-тоналног мишљења, а модернистом у искорацима ка стварању савремене музичке драме. Музичко-драматуршка функција модулације у *Коштани* је вишеструка: поред музичког израза конфликтног стања лика који се развија са променама сценских ситуација и еволуцијом унутрашњег света хероја, тоналне промене композитор користи и као сликовито потцртавање промене емоционалних сфера ликова током међусобних дијалога. Реализацију оваквог Коњовићевог теоријско–стваралачког постулата, где модулације

постају један од основних регулатора музичке драматургије у контексту нијансирања тонално-емоционално-психолошких сфера можемо пратити у низу примера који следе.

Логику тоналних промена увиђамо компарацијом текста либрета са модулативним моментима у наредном примеру. Није тешко већ на самом почетку уочити да тонално-емоционалну сферу Катиног брижног питања (а-мол) замењује нова тонално-психолошка сфера Стојановог хладног одговора (дис-мол). Тек целостепено сазвучје $\bar{CDD}$, заједничко за оба центра, значајно наглашава модулативни моменат, док поларни однос два тоналитета пак симболично наглашава несродност, далеку емоционалну диференцијацију двоје протагониста. Наведена модулативна има порекло у класичним примерима енхармонске модулативне помоћу тврдоумањеног септакорда. Међутим, овде је модернизована петозвучном акордском структуром са дисалтерованом квинтом која упућује на импресионистичку хармонску палету. Накнадним додавањем јединог преосталог тона целостепене лествице – тона цис као акордске ноне (на другој четвртини), енхармонска подударност са истим сазвучјем поларног дис-мола се повећава, чинећи препознатљиви модулативни механизам. О сличном „чврстом хармонском споју велике карактеристичности” пише Деспић појашњавајући да ова врста модулативног преокрета „даје врло наглашену, типичну боју Скрјабиновој (М. М.: Скрјабин, Александр Николаевич) хармонији (...) једно од најупадљивијих обележја – чак својеврстан препознатљив манир” (Despić, 2002: 420–421). Истоветност модулативног поступка упућује нас на помисао да је Коњовић имао прилику да се упозна са стваралаштвом А. Скрјабина, мада ову врсту модулативног преокрета, као својеврсни еквивалент Скрјабинове „тритонусне карике” (Ibid., 420) у *Коштани* не користи у тој мери да бисмо је могли оквалификовати као стилску карактеристику. Целостепени енхармонизам довољно драматуршки наглашава модулативни моменат са разрешењем у, опет, импресионистички акорд тонике са додатим тоновима као подлогом за одговор актера. У описаном целостепеном захвату, тонално одредиште сагледава се у деоници гласа због скоро потпуно дијатонске природе, уз накнадну потврду у оркестарском парту. Наставак дијалога прати смена тоналитета као емоционално-психолошких равни ликова. Тако нпр. Коњовићев избор молских тоналитета на посебан начин истиче психолошки подтекст, док непотврђени, аналитички условни дис-мол Стојановог одговора одговара његовом афективном стању због чега одбија дијалог са мајком. То доказује и конфликтна тритонусна интонација при реплици („Не дирај ме!”) која драматуршки изазива мајчину вокалну интонацију лајтмотива туге, сасвим супротну од њеног тритонусног обраћања са почетка примера.

а: D — III — D⁷ — VI — s⁶

Stojan: Kata:

Sta ti je? Ni - šta, ni - šta mi ni - je! Šta ho - ceš, maj -

— ka da ti do - ne - se? Ka - mo će - lo? Ne di - raj me!

poco piu Za - što sin - ko, što to - li - ko maj - ku ... šta je maj - ka

dis: $\begin{matrix} \text{CDD}^5 \\ \text{CDD}^2 \end{matrix}$ $\frac{6}{4}t$ (D) $\frac{6}{s}t^7$ VI⁶ D

gis: $\frac{s^2}{\langle III \rangle}$ VII VI D⁷

fis: II⁵ III $\frac{5}{2,4}t$ II⁶ t⁷ II III⁵

Пример 27 (У кући Хаџи-Томе, т. 3/167)

Коштанин унутарњи свет Коњовић обликује превасходно у молским тоналитетима, пратећи широку скалу њених емоција, од страсти и заноса, све до горчине, протеста и отпора због друштвеног статуса („Ја нећу ни песму ни свирку!... Ја сам им роб!“). Развијен тонални план ес – бе – фис – ге – фис – гис – ге – бе – дес, на свега 17 тактова, указује на високу модулациону фреквенцу, као пандан високом психологизму тренутка и душевном узбуђењу хероине. Након квинтног тоналног корака ес – бе, тонални план као да се враћа на „заборављену“ енхармонску терцу – фис-мол.³⁰ У опозицији наредних полустепених и целостепених нијансирања као израза унутрашњих противречности: фис – ге – фис – гис – ге, музички ток градационим нарастањем у типичном, за хармонски језик романтизма, кретању једнаких терци: ге – бе – дес, уводи у тренутну тоналну дезоријентацију, односно атоналност, као израз постепеног нарастања психолошке напетости до кулминације, до екстрема.

Коњовићева интерпретација интроспективног монолога хероине минуциозна је и прецизно следи сваку, и најмању промену њеног емоционалног стања. Једногласне мелодијске фатумске асоцијације (прва три такта примера) на модалном платну ес-еолске лествичне организације са префињеним модалним бојењем у смењивању четворозвука молске доминанте и петозвука тонике допуњује секвентно понављање лајтмотива туге и први вокални крик „раста болесне страсти и заноса“, на тону бе₂. Моменат модулације у бе-мол обележен је неконвенционалним презначењем заједничког септакорда који у полазном тоналитету представља молску доминанту, док у циљном тоналитету добија условно функцију тоничног септакорда. Коришћење оваквог средства модулације са посебном модалном бојом указује на не класични вид модулације, са необичним „уласком“ у тоналитет преко акорда t⁷, што указује на модулациона решења Мусоргског као могући Коњовићев узор. Пишући о „модулацији кроз тонику циљног тоналитета“ као о једном од „нормативних принципа Мусоргског“, руски музиколог Трембовељски (Трембовељский, Евгений Борисович) позива се на негативан став Римског-Корсакова (Римский-Корсаков, Николай Андреевич) који ову врсту тоналне промене сматра 'најмање савршеном'. У складу са строго успостављеним класичним правилима, Трембовељски признаје тачност Корсаковљевих речи да је 'додавање тоничног трозвука наредног тоналитета... на који могу да се присаједињују акорди новог система... најмање савршено'. Али зато у „системима пак са ослабљеном диференцијацијом функција и повећаном вредношћу променљивих квалитета лествице“, наводи даље аутор, овакав „принцип модулационог процеса... је природан“ (Трембовељский, 2010: 328).³¹

У новом тоналитету (бе-мол) хармонизација се усложњава у функцији заоштрења израза. Након неутралног тоничног акорда t⁵₄,³² следи елиптично колористичко-експресивно нијансирање: Ds₅⁶ – VII_F – DF₄⁶ – II_F – VII_F₅⁶ са наговештеним иступањем у Цес-дур. Ретко присутан акорд ниске медијанте, као део нове етапе развоја конфликтног

30 Посматрано енхармонски, гес-мол, који би по романтичарском терцном тоналном кретању логично водио од ес-мола ка бе-молу: ес – гес (фис) – бе, Коњовић даје накнадно – ес – бе – фис (гес).

31 Сетимо се овде закључка К. Штокхаузена, који је донео након разговора са јапанским филозофом, професором Сузукијем, а то је да „ако се нешто сукобљава са нашим природним осећањима и спречава нас да се осећамо својима – једино тад је то вештачко“ (Цит. из Прохић, 1985: 94). Заправо, све што је у складу са уметниковом природом, његовим мислима и инспиративним стваралачким подстицајима – није вештачко, посебно ако узмемо у обзир да су се највиши домети уметности постизали управо превазилажењем уобичајених конвенционалних норми.

32 У нижем оркестарском регистру асоциран је квинтни начин изградње сазвучја, са интервалом ноне од основног тона сазвучја. Но изостанак септима доприноси пре тумачењу секунде неголи ноне.

стања хероине, као и лајтмотив туге и његов одјек на потенцијалној тоници фис-мола чија тонална афирмација изостаје. Лабилност тоналне основе кроз целостепену звучност води у нову дисонантну раван и модулацију у ге-мол. У новом таласу развоја емоција и карактеризације лика значајну улогу имају психолошке паузе у деоницама протагониста, док оркестар тумачи интензивирање успамтелог заноса. Хармонизација доноси смењивање дијатонских акорада VI и II ступња са накнадним додавањем форсираног конфликтног сазвучја тврдоумањеног четворозвука на II ступњу. У тоналитет фис-мола прелази се преко тонике циљног тоналитета, тј. модулацијом кроз тонику³³ и поново се за средство модулирања користи интонациона спона заједничког модулационог посредног тона, коју Трембовелски схвата као „једну од најједноставнијих и истовремено најспецифичнијих модулација” (Ibid., 333). Експонирани лајтмотив туге и његове модификоване интонације хармонизоване су лествичним акордима тоничне, субдоминантне и доминантне функције. Коњовић задржава принцип модулације „кроз посредни тон” и приликом хроматског тоналног прелома у гис-мол, где снажан израз постиже управо супротним средствима поједностављења хармонске сложености. Хармонска веза d – S – t указује на модално дорско бојење додатно осветљавајући деликатност тренутка. Модулаторна фреквенца се нагло убрзава водећи по степеницама једнаких терци до кулминације. Почев од ге-мола, тоналитети (бе-мол и дес-мол) не само што се не потврђују, већ се ни тонични акорд не појављује, што указује на тоналну лабилност, односно постојање такозване „плутајуће тоналности” (Холопов, 2005: 364). Међутим, у складу са Холоповљевом (Холопов, Юрий Николаевич) тезом, функционалност хармонских обрта је довољно изражена: у ге-молу значајно мање јер се доминанта даје као неутрални акорд d⁷5₄, а у друга два тоналитета са значајнијом гравитационом улогом доминантне функције. Енхармонски преокрет у ге-мол остварује се истицањем експресивне вредности умањеног четворозвука, док у бе-молу изражајност кулминира на двострукоумањеном четворозвуку, посебно наглашеном тишином, психолошком паузом која следи (корона на паузи). Снажно доминирајући лајтмотив туге након тоналног скока обликује тоналност дес-мола, уз помоћ „доказаних” конфликтних хармонских средстава „вишег степена” – прекомерног III ступња, сада као четворозвука, и тврдоумањеног четворозвука на II ступњу. Описано „степенасто” нарастање звучно-психолошке тензије уводи у тонски супстрат тешко одредиве тоналне централизације, где тек вокална деоница и рудименти тремолног педала условно сугеришу цис-мол (дес-мол). Тонално обележје цис-мола исказано је појавама фригијског, а затим субдоминантног тритонуса у вокалној деоници и оркестарском корпусу, док нијансирање доминантног звука и несамостална сазвучја воде ка разградњи тоналитета. Низ целостепених сазвучја у хроматским односима (последњи такт примера) води у тонално стање које би Холопов назвао „уклоњена тоналност” (Ibid., 365), док из ње у наредном такту не „израсте” це-мол.

Еволуцију музичког лика Коштана Коњовић као да ваја постепено, синтезом разноврсних изражајних хармонских елемената. Низ модулација у молске тоналитете истиче сву трагичност судбине, уз градацију драматике, све до израза безнађа представљеног одсуством тоналног центра. Куриозитет своје врсте представља чињеница да тонални

33 Модулација из ге-мола у фис-мол може да се протумачи и као хроматско-енхармонска: а-цис-ес-гес = а-цис-дис-гес/фис.

план непосредно након наведене епизоде доноси нови низ молских тоналитета, све до својеврсног тоналног заокружења у ес-молу којим завршава четврта слика, пуна болне експресије, туге, очаја, чежње, страсти и психолошке борбе.

(raste joj bolesna strast i zanos) mezzo voce

Koš. *p* Njoj,

es: II⁶ VI⁷ d⁶ t⁹ d²

Koš. *pp* *cresc.* *f*

njoj *pp* *sfz*

d⁷ t II⁷

Koš. da se pre-dam, da me za-lu-di,

sempre poco a poco *sfz*

b: d⁷ D t D t D² Ds⁶ VII²_F DF⁶₄ II_F VII⁶_F (?)

(Ces: VII D II VII ?)

Koš. *f* (u suludom zanosu zariva nokte u telo, u grudi; sva plamti.)

svla da... *subito piu moderato* *8va* *fp*

sm (fis: t ?) $\pm VII^4_3$ g: II^4_3

Koš. *p* da me svla či,

8va *pp* *espress.*

(Es: T ?) VI II^4_3 VI t

Koš. lju bi du - bo - ko, du -

pp *p* *sfp*

VI II^4_3 VI II^4_3 II^7 II^4_3 7 (t⁹) fis: t⁶₆

Košt.

bo - ko u u - sta, da mi bu - di

p

II⁶ D² III⁴ D² VII^s S² gis: II^t D⁴ t⁵

Košt.

naj - sla - dje, naj - lu - dje že - lje!

D⁷ VI s D⁶ VI D VII_{VI} VI III

fff *sempre cresc.*

s II² s⁶ Ds⁷ VI⁶ D² d

7
4
3

fff

d S⁶ t D³ t⁽⁴⁾ D²

piu accel.

Koš. *Ja ne - ću ni pesmu ni svir — ku! Ni - šta!*

sfp *sfz* *8va*

g: VII²_b VII⁶_b DD⁶ D⁴ b: II⁶ D⁶ VII⁴

piu sost.

ffz *sfz*

des: D⁶ VII⁶_b D⁷ III² II⁷ DD²

a tempo

Koš. *Jer dok su svi o-ko me - ne Ja sam im rob!*

sf *ff*

~cis: D⁶ (Fd⁴ t) D⁶ D⁴_{VI} VII⁶? II² DD⁷ D⁴₃ CDD⁷? VII?

a tempo

Koš. *Jer dok su svi o-ko me - ne Ja sam im rob!*

sf *ff*

~cis: D⁶ (Fd⁴ t) D⁶ D⁴_{VI} VII⁶? II² DD⁷ D⁴₃ CDD⁷? VII?

Пример 28 (У кућерку Коштанином, т. 7/XXI)

Хармонски процес настајања, тоналног профилисања ес-мол тоналитета сагледаћемо у наредном примеру. Акорд који би функционално фиксирао овај тонални центар, иако условно аналитички протумачен као D^2 , не доприноси том циљу јер се хроматским, пасажним кретањем паралелних терци дестабилизује тоналитет, у драматуршкој функцији досликавања Коштаниних конфликтних немира. Тек ће наредни акорд II полуумањеног четворозвука, ретроградно потврдити тонални статус ес-мола због недвосмислене субдоминантне тритонусне функционалности (Коштана: „Чуваш ме!“). Као драматуршки чинилац психолошке напетости, тј. хармонско изражајно средство „вишег степена“, искрсава читав низ прекомерних трозвука у међусобном везивању. Њихова сукцесија заснована је на три прекомерна трозвука: ^+III , ^+s и $^+D_{III}$ као скретничном дисонанцом на доминирајућем ^+III ступњу. Драматуршки оправдано, композитор даје лајтмотив фатума као симбол трагичног исхода, али и Коштанине резигниране предаје судбини („Бојиш се да не бежим! Нећу!“). Фатумско хармонско језгро чини обрт $^+III^6_4 - DD^2$ (без квинте) са усмеравањем напетости у наредни акорд ^+III ступња који у хармонском крешенду, услед додатка још два тона целостепене лествице, најзад води у тоничну стабилност.

The image displays a musical score for two parts: 'Koštana' (top) and 'Košt.' (bottom). The top system, labeled 'C.K.' (Cello/Contrabass), features a vocal line with lyrics 'Nesmem da idem!' and a piano accompaniment. The bottom system, labeled 'Košt.', features a vocal line with lyrics '— vaš me! Bojiš se da ne be - žim! Ne - ću! E - to,' and a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *sfz* and *sfp*. Below the piano part of the 'Košt.' system, there is a detailed harmonic analysis showing the sequence of chords: II^2 , $^+III^6$, $^+s^6_4$, $(\sim)$, ^+III , $^+D_{III}^6$, and ^+III .

Пример 29 (Циганска махала, т. 4/285)

Модулационим кретањем кроз молске тоналитете реализована је и епизода Коштаниног очајања у ишчекивању сватова. Први тонални прелом означава модулација у нижи тоналитет апсолутног хроматског односа (ха–бе) као израз подвлачења текста солисте („Убиће ме председник, ако те нема!“). Заправо, ради се пре о модалном бојењу и дискретном прожимању дорског и еолског модуса на модалним основама најпре полазног, а затим и циљног модалитета.³⁴ Нетипичан у традиционалном смислу, хроматски улазак у нови центар преко његове тонике с додатом секстом у модалном окружењу овде је логично средство модулативног процеса. У таквим условима функционалне релативизације, Коњовић повратком у ха-мол форсира тоничну звучност одмах након модулативне енхармоније доминантног четворозвука. Тонална афирмација бе-дорског (а затим еолског) и ха-мола изостаје, већ се релација звучности њихових тоника користи у контрастној, колористичко-експресивној „лидијско-фригијској“³⁵ представи емоционалног стања. На тоници ха-мола тритонусни вокални конфликт доноси кметове речи болне утехе („Асан, добар је, богат је!“), чиме Коњовић недвосмислено сугерише да кмет не говори истину. Вокалном тритонусном ћелијом напетости као реалистичким музичким средством израза Коњовић симболизује неуверљивост солистичких речи – конфликт који верно сведочи супротно. Асан, као силом одређен супруг, упркос богатству свог оца, нипошто није „добар“, нарочито не за Коштану! Тонална конфронтација са де-молом заснована је на хроматској терцној сродности две тонике, као емоционалне подлоге на којима солисти „проговарају“ квартним интонацијама еманципованим од хармонске подлоге. Контраст тоналитета дословно драматуршки представља контраст две тонално-емоционално-психолошке сфере, док наредна реплика у пијанисиму („Па и он је човек“), долази без оркестарске пратње – утехе нема и не може је бити. Осећање бескрајне туге илустровано је снажном доминацијом лајтмотивских интонација туге на

³⁴ Педал са почетка примера, различито аранжиран, такође је битан чинилац атмосфере која обавија драмски ток.

³⁵ На тоналном плану ха–бе–ха, скретање у бе-центар као да представља својеврсну лидијску зону у односу на претходни, док повратак у ха-мол у односу на бе-модалитет, као да представља молску лидијску сферу. Ради се о својеврсном поступку хармонско-тоналног обрта у служби психолошког нијансирања.

тоничном педалу де-мола, а затим и ге-мола. Појава акорда N⁶, иначе ретко присутног у опери, уводи у звучност целостепене доминанте (Стојанов долазак) чија тензија се само тренутно расплињује везом VII – II, али се поново усложњава алтерацијом до CDD, као подлоге за тритонусни моменат зачуђености у вокалу („Ти си ту?“). Коњовићев принцип музичке драматургије налазимо и у детаљима попут тонског сликања коњских копита („чује се коњски топот па престане“), илустрованог суперпонираним квинтама троструког педала са предударом, као елементима звучне дескрипције галопа. Следи драматуршки специфично место (Стојанов позив Коштани да побегну „у свет“) које Коњовић решава новим звучним квалитетом хармонске вертикале блиске битоналним епизодама. Непоновљивост драмског тренутка очекивања потенцијалног судбинског заокрета услед Стојановог позива („Хајде брзо! У свет! Да ти миришем косу, гледам очи...“), Коњовић изражава класичним разлагањем трозвука субдоминанте у нижем, и супротстављеним линеарним испољавањем супротне, доминантне функције у вишем оркестарском регистру. Акордска бифункционалност еманциповане двослојности има експресиван, али и симболички значај многих противречности, питања о будућности која остају без одговора, неумољивог контраста два социјална слоја, Стојанове располућености између љубави и породице, те актеровог двојства између љубави и породице, али и спајања неспојивог. Овим бикордом дугог трајања, Коњовић као да унапред саопштава разрешење драме. Наведени бикорд може се тумачити и као терцни вишезвук, нарочито уколико се узме у обзир накнадни педал на доминанти – D¹³9₇ (де-фис-а-це-ес-ге-бе), али се ово тумачење може само теоријски оправдати јер је акордска двослојност у фактури недвосмислена.³⁶

С.К.

Ne, to-li-ko e-to i-dem Al u biće me predsednik, a - ko te ne - ma! Al

h: d⁷ t⁽⁴⁾ d t⁶ s — — — — — II_L² b: t⁶

³⁶ Нарочито је при самој појави овог акорда очигледна бикордална основа између првог дела наведеног акорда (де-фис-а) и другог (це-ес-ге-бе).

C.K.

o - pet i - dem, sa - mo ti ne - moj to - li - ko ... A i A-san_ dobar je

288

p

6(4) s VI h: VII_b 6₄ t 6

C.K.

Koštana *piu largo* Kmet *pp* a tempo (odlazi tiho)

bogat je! Asan je! Pa i on je čovek!

fz *fffz* *ppp*

t (4) d: t d

Moderato, ma sempre poco a poco accell.

p

289

t

*Fd*₇ II D 7 t

(Čuje se konjski topot pa prestane. Utrči Stojan i govori Marku koji je za scenom:)

Stojan

Drži konja i čekaj!

fp

t _____ D_s ⁹/₆—⁸/₅ t _____ N⁶ D² ±CD⁹

Stojan Koštana

Ko - što, br-zo, hajde! Ti

sfz

VII⁴/₃ II⁴/₃ VII⁴/₃

Stojan

si tu? Ja! Što se ču - diš ta - ko?

fz > *fz* > *fz* > *fz* >

[⁴/₃m³] ±CDD ⁴/₃ D ⁷/₅ (D¹³/₉) t

Koššana
Stojan
U svet! Da ti mirišem kosu, gledam oči,
Hajde br - zo! Ku - da?

290
fz
p

(Čuje se konjski topot pa prestane. Utrči Stojan i govori Marku koji je za scenom:)
Drži konja i čekaj!

fp

t _____ Ds $\frac{9}{6} \frac{8}{5}$ t _____ N⁶ D² $\pm CD^9$

Пример 30 (Циганска махала, т. 9/287)

Композиторову тенденцију коришћења искључиво молских тоналитета уверљиво потврђује и дијалог пред сам крај музичке драме, када Митке, и сам резигниран, не налази речи утехе за Коштану. Свака његова наредна песимистичка фраза, раздвојена психолошком паузом, доноси нову етапу развоја емоционалног стања лика, али и израз болног психолошког удара на емоционални свет трагичне хероине („Коштана горко плаче“). Непосредан динамички развој у контексту смена тонално-емоционално-психолошких сфера можемо пратити у изванредно спроведеној тоналној драматургији Коњовића: од ас-мола (Митке: „друга ноћ плакање“), фис-мола („очи ће ти се осуше...“) до завршног е-мола (Коштана: „Доста. Немој газдо!“) уз очигледан целостепени тонални ход: ас–фис–е. Нарастање напетости испољава се тоналном организацијом која у својеврсној градацији води од молских тоналитета ниске субтоналне стране, ка супертоналној, уз логичан изузетак е-мола, којим се изражајни крешендо Миткетовог резигни-

раног речитатива прекида.

Музичку текстуру у ас-молу употпуњује оркестарска квартна интонација лајтмотива туге са силазним уздахом на субдоминантну терцу. Тоналитет ас-мола афирмише пре солистичка деоница и, сада потпуни оркестарски лајтмотив туге који ваја тонични трозвук, неголи акордска прогресија релативизоване функционалности. У структурној поставци сазвучја: еф-ас-бе-дес-ес очигледно је потенцирање квалитета секундног звучања колористичке вредности, блиско импресионистичком начину мишљења. Наведено сазвучје може се тумачити и као петозвук састављен из самих чистих кварта (еф-бе-ес-ас-дес), дат у гушћој поставци са редукцијом распона. Без хармонске динамике, овај хармонски статичан акорд носи конотацију дорског призвука, али и потпуну лествичну пентатоничност. Иако се у наредна три такта латентно имплицира тонични смисао овог неутралног акорда (t^5_4 : ас-бе-дес-ес), овим поступком се може увидети да сваки тон постављен у басу може бити одређујући фактор у поставци оваквих сазвучја. Зато, иако пре свега колористичког, светлуцајућег обележја и дејства, басови тонови еф и бе (на првим деловима т. 3–4 примера) у асоцираном ас-дорском модусу) у аналитичком сагледавању више нагињу ка одређењу ступњева као VI^7_6 и II^7 са квартама уместо квинте, а мање као колористички одсјаји тоничне сексте, односно секунде. Ову тезу доказује исти акорд већ у следећем такту који поставком тона ес у басу постаје D^7 са квартом уместо терце (d^7_5), али и његово разрешење у исто сазвучје са басовим тоном ас и улогом завршне тонике у модерној варијанти потпуно аутентичног обрта.³⁷ Иако лишен вођичне тензије, овај каденцирајући обрт потврђује модалну централизованост, док веза наредних полуумањених четворозвука у полустепеном односу дестабилизује (тон)модалну основу, а вокална деоница ствара „привид” е-мола. Пажњу привлачи њихова условна функционалност: Рахмањиновљев (Рахманинов, Сергей Васильевич) акорд на VII ступњу и полуумањени на IV повишеном ступњу са варијантном терцом, очигледно у улози колоризма и смисаоно-експресивног акцента текста („лице ће да ти поцрни”). Будући са претходном, још увек неафирмисаном тоником у апсолутно хроматском односу свих тонова, овај акорд се у свести слушаоца доживљава као нови хроматски прелом, али не у романтичарском смислу дисонантних супротстављања, већ у импресионистичком духу „ређања” нове боје подржаном интимном импресионистичком динамиком (*pp*). Краткотрајни фис-мол (заступљен везом $t - II^6_5$) пролазни је центар у целостепеном ходу од ас до е-мола. Појава тонике е-мола са додатом великом секстом имплицира дорску основу, а у даљем току музичко ткиво се нијансира плагалним обртом оријенталне, односно враћанске боје $II^7_{3<} - t$. Оркестарско узлазно механичко кретање хорни у квартама, а затим квинтама у динамичком крешенду, симболизује снажан израз Коштаниног протеста, док вокална тритонусна ћелија напетости открива Миткетов унутарњи конфликт.

³⁷ У хармонској анализи овај акорд је обележен као t^{+4}_{+2} због постојања акордске терце у највишој линији оркестра.

Mit.

poco accel...

304

as: D_{VI} ⁶ s⁶

dru - ga noć pla - ka - nje...

Mit.

a tempo

pp

VI II d t

i ce - li vek pla - ka nje,

Mit.

pp

VII² VII_D² (fis: 1³)

I od ra - bo - ti će ru - ke da ti ispu - ca - ju, li - ce će da ti po - cr - ni,

Mit. *O - či će ti se o - su - še, srce će da ti se iskuba.*

pp *p* *molto*

fis: t II

ošt. *piu mosso* *f* *Dosta, Ne - moj gaz - do!*

mf *f*

e: t D⁴ VI

Mit. *mf* *To je! Zar ja ne znam šta i - de?*

fp *mp*

II⁷ t⁶ 7

Пример 31 (Циганска махала, т. 10/303)

У градационом луку тоналног плана по класичном квинтном „кључу” остварује се експозиција и развој Хаџи-Томиног лика у првој слици. Велика снага систематског организованог модулирања по тоналитетима узлазних квинта (еф – це – ге – де) изражава суптилан тонално-психолошки декрешендо емоционалног набоја. Градациони тонални смер молских тоналитета (!) креће се „ка светлости”, непосредно развијајући слику музичког портрета јунака: од снажног набоја беса до разочараности. Први тонални корак представља хармонску секвенцу на тематизму нервозног, синкопираног лајтмотива Хаџи-

Томе. Очигледно је да комбиновање акорада „конфликта”, као хармонског изражајног средства вишег реда, најреалистичније илуструје унутрашњу напетост и срџбу овог лика. Затим се хармонски језик поједностављује у складу са нијансирањем емоционалности и мирнијим наративним изразом. Тек брза промена тоналних сфера у квинтним корацама указује на поступан, „степенasti” развој драмског конфликта, чију једну страну као да изражава варљиви застанак у ге-молу. Емоционалну атмосферу драме и рељефно потцртавање одлучног карактера лика на сцени допуњује вокална деоница широког распона са квартним корацама, интервалима мале сексте, те прекомерном кوارтом у директном ходу или у збиру интервала.

III Gradj. H.T.

Ču - vaš obraz! Ne želim što troši, rasipa! Svi - la, sr -

p *piu agitato*

f *agitato*

f: II⁶ — III² — DD⁶ — D — c: VI⁴₃ — II⁴₃ — III⁶ — DD⁷

H.T. rall. poco piu moderato

- ma, neka je nanje - mu! E - no hat, - hat mu le - ži,

ff *mf legato*

D⁶ II² D⁶ t — D — g: d — s — D⁷

Н.Т. *slu - ge moraju da ga jašu da ne osle - pi od sili - ne! Zašto*

p *p⁷*

s - VII⁹ (Ss) - t - D -> d: VII_D⁷ - D⁷

Пример 32 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 2/43)

Након уводне атмосфере у трећу слику, Коњовић наставља са илустрацијом амбијента собе у Хаџи-Томиној кући. Стојаново буђење и расположење прати звучност D⁷ са оркестарским нијансирањем линеарног кретања у мелодијском фис-молу навише и хармонском наниже. Потенцирани интервал прекомерне секунде асоцира на Коштану колико и на врањански локални колорит. Текст солисте „дан већ” наглашен је у вокалу прекомерном кватром, која одаје конфликтни израз. Психолошко стање јунака додатно интензивирају промена темпа (*rall.; a tempo poco piu*) и доследна немирна шеснаестинска хроматика у басу (цис-де) као драматуршка пулсација тока свести. Наведена хроматика и смењивање великих терци у нижем слоју оркестра које асоцирају целостепену звучност дестабилизује тоналну основу, што је драматуршки пандан развоју конфликтне емоционалне сфере лика, с верним подвлачењем речитативног текста („Нећу ја дан!”). Експресивно-психолошки третман хармоније води даље ка тонално-психолошком прелому у а-мол, условну тоналност која остаје без потврде услед поновног инсистирања на целостепеном звуку и кретањем хармоније „за емоцијама”. Потиснуту функционалност и тренутни губитак слушне оријентације наведених тоналитета, поред целостепеног звука изазива, и стална хроматика. У том смислу, због недостатка хармонске и мелодијске потврде, понуђено тумачење треба схватити више условно. Томе доприноси и вокална деоница која се у кулминационом моменут Стојановог узвика („Њу!”) еманципује од хармонске подлоге, чинећи додату дисонанцу секунде дисонантном прекомерном трозвуку. Продубљивање везе поетског и музичког садржаја наставља се модулацијом у ге-мол, где на подлози целостепене доминанте солиста узнемирено „проговара” узлазним целостепеним вокалним низом по тоновима лидијског тетрахорда („Уста њена хоћу!”). У наредним тоналитетима де-мола и це-мола, као основно средство хармонске изражајности конфликтног стања лика на сцени Коњовић користи прекомерни трозвук. Велика модулаторна фреквенца (шест тоналитета у девет тактова) и слободан тонални план (фис – де – це – ге – де – це), али опет са избором само молских тоналитета (!), говори о експресивно-колористичкој улози тонално-емоционално-психолошких сфера. Очигледно је Коњовић у психолошком дејству честих модулационих преокрета прона-

шао више него погодан израз за приказивање различитих психолошких страна ликова. Тако је смењивање тоналних боја, поред симболичке, одиграло и важну колористичко-експресивну улогу у тумачењу сложене психолошке радње. Треба приметити да је у драмском тренутку Стојановог страственог евоцирања сна о Коштани, хармонска основа дијатонска са скретничним сазвучјима на тоници це-дорске модалне основе, као контраст претходном хроматизованом току (Стојан: „клекла, ручицама ми стисла образе...”).

Stoj. (probudi se) *mf* > *rall.*

Zo - ra! dan već!

dolce

fis: D 7

Stoj. *a tempo poco piu*

Ne - ću ja dan!

mf *espress. rall.*

D $\sim$ III ⁶ D $\sim$ D ⁷ $\sim$ a: II ⁷ III (CD)

(d: t S t ?)

Stoj. *espress. rall.*
Nju! *u - sta njena* *ho - ću!*

f *3*

c-dorski: III 2 6 VII 7 III 6 4 g: S (t S t ?) D 2 + III + CD 9

a tempo
Oh! što se pro-bu - dih? O - na be - še! O - na vre - la, slatka

pp

d: VI II 6 Ds 5 + III II 7 Ds 5 III (a: II 7 III VI 7 D III c: S 4)

Stoj. *3* *5* *3*
Koštana! kle - kla, ru - či - ca - mami sti - sla o - bra - ze, da mi

f *3* *3* *p*

t S 6 6 t 7 II t S 6 + D III

Пример 33 (У кући Хаџи-Томе, т. 10/163)

У финалу пуном болне експресивности представљен је последњи сусрет двоје младих – Стојана и Коштана, која, из страха од осуде друштва, одбија његову љубав и понуду („не смем! Не могу!... Зар из собе да не изиђем, зар сама да седим?...“). Стојанов одлучни речитатив („ко те погледа... реч ти каже,... зубима ћу да га растргам!“) оркестар прати тремолом гудача као традиционално увелико усвојеним средством за подвлачење садржаја драмске радње. Стојанов лик композитор представља у различитом психолошком и хармонском осветљењу, где прекомерни трозвук III ступња пресеца доминантне и субдоминантне акорде, додатно истичући његов унутарњи немир и конфликт и спремност да сачува љубав по сваку цену. Неочекивана молска фригијска боја наилази као емоционално-психолошка сфера Коштанине свести и болног преживљавања у тренутку одбијања љубави („Нећу!... Куда да бегам?“). Нестабилној звучности доприноси дуги вођични тон у највишој оркестарској линији. Поред хармонског израза молског фригијског акорда, тешка душевна преживљавања несрећних протагониста и динамику сцене у којој Стојан посеже за ножем, Коњовић илуструје њиховим парландо узвицима (Коштана: „Нећу!“, Стојан: „Зар ме ти не волиш?“). На тај начин парландо израз, поред психолошких пауза, представља још једно ефектно средство музичке драматургије у *Коштани*. У патетично интонираном одломку *Piu grave*, прожетом болном љубавном осећајношћу, страхом помешаним с љубављу, стрепњом и одрицањем, оркестар доноси пратњу песме *Зашто Сике* у гис-молу. Понављање ове теме композитор користи за хармонску подлогу узбуђеном Коштанином речитативу великог дијапазона са наизменичним скоковима у оба смера. Речитатив исијава сву немоћ и клонуће хероине, где на поновљеном тексту „Циганка“ вокални израз силазне чисте квинте, у квартној узлазној секвенци замењује умањена квинта као симбол конфликтне социјалне препреке за остварење љубави. Нестабилност тоналне основе произилази из наслојавања дисонанци и бикордалних асоцијација са тек наговештеним разрешењем, што у психолошком смислу доноси напетост и несигурност. „Низак“ акорд гис-мола: Fd² додатно дестабилизује тоналитет и води у а-мол, одакле ће низом пролазних, искључиво молских (!) тоналитета композитор тумачити емоционални свет хероине са различитих страна, пластично сликајући у перцепцији слушаоца развој психологије лика.

Тако се хармонски ток одломка приказан у наредном примеру заснива на молским трозвучима са додатим тоновима, без функционалних односа, па самим тим тешко одреди-ве тоналне гравитације. Стиче се утисак да сваки од њих представља једну тоналну сферу која се испољава у првом реду кроз лествичне импулсе вокалне деонице. Музички ток креће се кроз тоналитете који остају непотврђени, у улози тоналних боја једног уистину пасивног израза и прихватања судбине (Коштана: „да се сушим, гинем, венем!“). Низање молских акорада у хроматском терцном односу (од т. 3/293) нужно изазива асоцијацију романтичарског медијантног кретања по великим терцама (ге – ес-ха (~цес) – ге) са затварањем октавног круга, те се у том смислу музички ток може објаснити само у тоналитету ге-мола: t – sm> – smd<. Будући да се недвосмислени тонални центар ге-мола појављује тек кроз четири такта, ово тумачење остаје аналитички условно, са потенцирањем медијантне контрастне боје као музичко-драматуршког ефекта. Заоштравањем психолошког конфликта хармонски ритам се драстично убрзава илуструјући „дамаре“ уплашеног и несрећног Коштаниног срца. Ради се о музичко-драматуршки изузетно конципираној епизоди, која претходно описано медијантно кретање користи као основни концепт развоја, коришћењем секвенце као основне полуге

тематског развоја. Драматика нараста у градационом луку малотерцних тоналних односа усмерених навише, у циљу степенастог конфликтног развоја и приказа: ге – бе – дес – е – ге. Драмској тензији доприноси и драстично убрзање хармонског ритма, вертикална полиритмија и нарочито психолошки активна хроматика у највишим оркестарским деоницама. Прве четвртине унутар триолских група у деоницама челесте и клавира чине хармонске стубове, са непроменљивим акордима молске тоники и дурске субдоминанте. Трећи стуб у ге-молу доноси хармонију VI ступња коју у наредним тоналитетима замењује дисонантни акорд прекомерне субдоминанте. На другим и трећим четвртинама триолских група смењују се углавном пролазни акорди прекомерних трозвучних структура, као чиниоци тоналне разградње, у звучно префињеној, дисонантној напетости у динамици *pi-anissimo*. Због изостанка гравитације у виду одређеног функционалног односа, тоналитети бе-мола, цис-мола и е-мола могли би се условно схватити као врста необичног проширења тоналне сфере ге-мола (видети завршни сегмент у наредном примеру). Међутим, пулсација двоструког педала у овим тоналитетима указује на њихов „статус“ тренутних тоналних сфере у које се модулира отвореним или латентним хроматским преокретима, уз могућност енхармонског презначења помоћу прекомерних трозвука.

Stoj.

ko te pogleda, sa - mo te vi - di, reč - ti ka - že,

f: III⁶ D⁷ III⁶ D⁷ III⁶

Stoj.

to ga je majka u crni povoj po - vi - ja-la... Zubima ću da ga rastrgam!

fp *dim.*

S⁶ II³ III⁶ D⁷ 6

(parlando) Stojan: Koštana:

Koš. *Ne - ću! A?! Ne - ću! Za - što ku - da da be - gam? Zar me ti ne voliš?*

Stojan (trza nož)

Piu grave *f*

Koš. *Ne, Stojane! Ne u - bij - me! Lju - bim te i molim! Neznam*

ff

ff

rit. *a tempo*

Koš. *Bol - nasam, nesmem! Nemogu! A šta ja mogu!*

p *p* *ff* *sffp* *f*

calando

Koš. *calando*
Ja, ciganka, ciganka! U Banju, ... u selo ... tamo je moje, tamo

293 *f* *sfp* *p* *mf*

Koš. *poco rit.*
namokru zemljuna go-li kamen da sedim, da se sušim, da ginem, venem!

pp

Koš. *a tempo* *poco piu*
A kod te - be ne - ću, ne smem! Ne mo - gu! Zar

pp

ss (S) 9 es: t sm smd

sm smd g: t S⁴ D⁷ VI D⁷ b: III DD

Košć.

iz so-be da ne i-zi - djem, zar sa-ma da se-dim? dvo-rim? ću - tim?

pp

t S⁴ D⁷ cis: D_{II}⁺ III DD t S⁴ D⁷ S D_{II}⁷ e: III DD

Košć.

tr - pim? gle - dam u me - se-ći-nu? A

pp

294 t S⁴ D⁷ S D_{II}⁷ g: III DD t⁴ III⁶ VI⁴ VII⁶

Košć.

meno, tranquillamente

noć du - bo - ka me - se - ċi - na i - de, gre - je,

II⁴ 6 VI S⁶ II³ VI⁷

Пример 34 (Циганска махала, т. 7/291)

Прокомпоновани развој музичке драме условио је низ модулација заснованих на смелој и вештој модулационој драматуршкој логици у условима релативно традиционалног тоналног мишљења, али лабилне функционалности. Коњовић често модулира у складу са захтевима драмског тока, односно када је то у циљу музичке драматургије: описивања развоја карактера, душевног стања или пак потцртавања контрастних емоционалних сфера протагониста. Као важно изражајно хармонско средство, модулација Коњовићу служи не само за откривање најмањих смисаоних нијанси изговорених речи и фраза, већ и оног неизговореног, проосећајног, у првом реду немира и конфликта. Њихова улога да појачају драмски израз, подстакну, подвуку, нагласе психолошке промене ликова и њихов развој иде све до откривања слушаоцу најтананијих психолошких импулса протагониста. Будући да се еволуција ликова и развој њиховог емотивног света, те најделикатније промене осећања тумаче и остварују брзим модулационим прелазима, можемо закључити да су „емоционално“ и „тонално“ нераскидиво повезане категорије и да емоционалне представе налазе адекватне тумаче у тоналним сферама, заправо тонално-емоционално-психолошким сферама ликова на сцени.

Претходно је поменуто Коњовићево често модулирање кроз тонику циљног тоналитета, као принцип који је Мусоргски поставио за један од својих хармонских норматива. Овај поступак предвиђа да се тоналитет у који се ушло кроз његову тонику афирмише бар накнадно у успостављању релација наредних акорада према „улазној“ тоници, конфронтационој претходној тоналној равни. Идентификацију тоналног центра посебно отежавају случајеви брзих, континуираних модулационих прелома и тоналних представа ове врсте, када испољавање тоналних особина на релацији дисонанца–консонанца изостаје као битан део и чинилац хармонског идиома, директно условљен драмским тренуцима тешких душевних преживљавања јунака, њихових унутрашњих конфликта, сумњи и борбе. Овакво потенцирање хармонске напетости и тоналне нестабилности у музичкој драматургији представља и реализује психолошку напетост трагичних ликова и открива конфликтне, протестне ударе свести, у чему се огледа Коњовићево мајсторство психолошке анализе и ауторске интроспекције.

Коначно не можемо а да се не осврнемо на проблем емоционално-семантичког значења тоналности, које Коњовић једним делом користи у *Коштани*. Појашњавајући „изражајно-психолошки значај и дејство“ тонских родова, Деспић наводи молска „обележја мекоће и нежности, тамнијих, често суморних 'боја', по изразу туге, бола, клонулости, или пак неспокојства и драматичне напетости“ (Деспић, 1997: 105). Истовремено, Вашкевич (Вашкевич, Николай Львович) истиче драгоценост теоријског рада белгијског композитора Геварта (François-Auguste Gevaert) о емоционалном колориту дурских тоналности, критикујући његов став да је „изражајност молских тоналитета мање разноврсна, тамна и не тако дефинисана“ (Вашкевич, 2006: 19–21). У том смислу, сетимо се упоредне табеле коју Деспић даје у књизи *Контраст тоналитета*, са приказом колористичког виђења само дурских (!?) тоналитета од стране врхунских композитора „са изразитим смислом за музичке боје“ (Деспић, 1989: 13), какви су били Римски–Корсаков и Скрјабин. Вашкевич даље закључује да „без сумње, попут дурских, и молски тоналитети поседују конкретне индивидуалне квалитете“ и даје предлог њихових карактеристика (Вашкевич, 2006: 20–21). Коначно, сасвим оправдано, и Деспић и Вашкевич различит колористички смисао тоналних боја молских тоналности у односу на дурске условљавају зависношћу од осталих параметара музичког говора, односно изражајних средстава.

2. 8. Хармонски колоризам уводне атмосфере слика и интерлудија

Хармонску компоненту проткану колористичким ефектима у смислу импресионистичког дочаравања почетне атмосфере налазимо у уводним тактовима свих шест слика. Такође, звучне слике оркестарских интерлудија *Собина* и *Кестенова гора* потцртавају улогу хармоније као звучног експресивно-колористичког увода у драмску радњу, мотивски и драматуршки најављујући будућа сценско-психолошка дешавања. Постављену тезу о вези архитектонике почетака слика и интерлудија са поетским елементом и програмношћу илустроваћемо са неколико примера који ће потврдити композиторов суптилан осећај за обликовање полазне атмосфере слика.

У првој слици, *Ускрс у кући Хаџи-Томе*, изостају импресионистички валери пре свега због недвосмислене фолклорне материје са снажним мелодијским, али и играчко-ритмичким потенцијалом почетних тактова уводне музике, пре него што „у собу улети читав збор [веселих] девојака”. Овде бисмо у обликовању почетне сцене могли уочити и удаљену сродност Коњовићевог поступка са Бизеовим (Bizet, Georges). Реч је о одређеном ступњу сличности између слика раскошних боја различитих локалних колорита: празничног амбијента на Севиљском тргу у *Кармен* и ускршњег празника у старом Врању у *Коштани*. Сликање колорита и амбијента драмске радње Коњовић остварује тематским материјалом типично народног призвука у мешовитом такту 3/8 + 2/8, који (треба да) представља звучну слику Ускрса у кући Хаџи-Томе. За почетни мотив слике, односно целе опере, Коњовић је изабрао удаљену варијанту почетног мотива Коштанине песме *Стамено, мори*. Упоредимо ли иницијалну мелодију са ослонцем на V ступњу и повратком у њега преко скретничног окружења VI и IV повишеног, као и завршетак тротактне фразе на терци дурског тонског рода, генеричка веза два мотива постаје очигледна. Коњовић чак задржава хармонизацију повишеног IV ступња у мелодији умањеним четворозвуком повишеног II и његово разрешење у тонику, но метричка трансформација игре (уз задржан почетни тродел!) и колористички украсни трилер пикола у највишем оркестарском регистру дају мотивском материјалу песме нови сјај и самосталност. Звучну монументалност уводног одсека Коњовић остварује и снажном хармонском прогресијом, која акордима скретнично-задржичног карактера прати највишу мелодијску линију. Уверљивост израза интензивирана је високим регистром у коме се материјал излаже, у фортисимо динамици са јасном и недвосмисленим афирмацијом тоналног тежишта А-дура. У односу на наредне слике, импресионистички утицај је овде најмање испољен, због пулсирајућег народног ритма и фолклорног карактера; ипак, импресионистички елементи су и овде присутни, превасходно у типу заступљених акорада. Ради се о великом доминантном нонакорду као једном од обележја колористичког израза, у основном облику и обртајима, али и тоници са додатом секстом. С друге стране, претежна дијатонска хармонизација са истакнутом молском улогом меке боје VI ступња, у различитим варијантама варљивог обрта ($D^9_7 - VI$, $D^{14}6_5 - VI$ или $VII^7 - VI^6$), као и плагални обрти са почетака слике представљају део хармонског реинтонирања народне хармоније, укључујући и алтеровани акорд DD. Интеракцијом ових акорада са алтерованим акордима II< и III_{III} Коњовић даје изванредан пример прожимања музичког језика карактеристичног за представнике националних школа романтичарске епохе са

новијим западноевропским стилским наслеђем. То је био пут који је и Петра Коњовића уврстио у изразите представнике модерних праваца израслих на традицији националних школа у 20. веку. И док се описани иницијални мотив музичке драме, проистекао из песме *Стамено, мори*, јавља још два пута у опери³⁸, већ овде можемо запазити мелодијски материјал будуће „теме” *Велике чочечке игре* у највишем гласу акордских линија у т. 3–4/1 и т. 6–7/1.

PRESTO, BEN MARCATO

A: T VI II⁷ T S T VI II⁷ T S T D⁹ VI D¹⁴ VI⁶

T⁷⁻⁶⁻⁵ D⁷ VI VII⁷ VI⁶ T⁷⁻⁶⁻⁵ 5-6-7-8-7 DD⁴ III⁶ III T⁵⁻⁶⁻⁷⁻⁸⁻⁷

Пример 35 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, почетак опере)

Већ почетак друге слике – *Собина*, реализован је у типично импресионистичкој атмосфери прозрачне текстуре. Над дугим педалним тоном доминанте акорда t^6_4 а-е-олског модуса, потенцирани квалитет квартног звука у највишем регистру виолина (е-а-де) у хармонској вертикали проузрокује додатну дисонанцу осамостаљене кварте. Тонско сликање природе и одзвука окретања точка и саме воде у непосредној близини сеоске воденице Коњовић остварује музичким развојем више оркестарских слојева. У том смислу занимљиво је тумачење Б. Буловић, која у тоничном трозвуку са додатом квартом види „улогу фона (’ноћ обасјана месечином’)... ритмички једноличном понављању тона

³⁸ Први пут се јавља пред атмосфером у *Собини* (т. 1/79), у делу који завршава дељењем овог мотива и понављањем његовог првог субмотива, као и пред завршетком прве слике, у т. 8/100D, проширен својеврсним „одговором”. Наредна појава наилази од т. 4/I са „одговором”, затим од т. 8/100M, такође са „одговором” и распадом мотива, водећи заједно са другим субмотивом лајтмотива весела у брз, упечатљив фортисимо завршетак прве слике.

а у деоници ксилофона” (’окретања воденичког точка’), квартни тремоло легато виолина и остинатна фигура челесте (’шуми и пљуска вода’), хорални мотив хорни (празник је-Ускрс)” (Буловић, 1988: 221). Колористичко светлуцање додате кварте и треперење тремола као колористички чинилац прате градицију лајтмотива туге из „Мокрањчевог мотива” *Црни горо из Једанаесте руковети*, модално обојеног у прожимању еолског и дорског модуса, све док се у т. 4 примера не појави VI ступањ у виду дорске сексте и не разреши звучно-аналитичку дилему (в. пример 536).

Почетак треће слике – *У кући Хаџи-Томе*, представља пример колористичког третмана хармоније, али без статичности једног акорда као што је то било у претходно описаној слици. Поред слободног низања претежно четворозвучних структура, музичка визија амбијента Хаџи-Томиног дома подразумева извесну колебљивост музичког тока у узастопном осциловању модалних центара де – а – де – а. Како истиче Н. Мосусова, описујући атмосферу, „тужну, потиштену мелодију доноси обоа, а прихвата енглески рог. Употребом дрвених дувачких инструмената подвучен је оријентални штимунг” (Mosusova, 1971: 164). Додајмо овде да звук дрвених дувача доприноси атмосфери злослутности, посебно у контексту упорне синкопиране ретардације ритма (т. 2–5/162; т. 9/162–т. 1/163), док према речима исте ауторке „узнемирене шеснаестине... праћене прекомерним трозвучима..., стварају осећање тескобе и nelaгодности” (Ibid., 164). Колористичка својства хармоније у почетној осмотактној фрази са периодичним понављањем препознају се у низању дијатонских акорада у слободном редоследу. Поступно кретање у паралелним терцама највише оркестарске линије, поред мелодијског тежишта на основном тону полуумањене звучности II⁷, доноси низ случајних сазвучја у оквиру којих модални дурски VII и молска доминанта испољавају (модалне) асоцијације ка де-еолском модусу. Тек случајни акорд D⁷₆ са некласичном поставком сексте у басу и његова хармонска веза са II ступњем указују на потенцијалну доминантну функцију, која се опет колористички „утапа” у субдоминантну сферу. Импресионистичка целостепена звучност садржана је у основном облику тврдоумањеног четворозвука чији елиптични хармонски обрт са новом доминантом представља подлогу за изванредан реалистички драматуршки детаљ. Реч је о убедљиво третираном „гласу Салевџије” који допире са улице као део свакодневице са карактеристичним изразом. Само формирање вокалног израза септимног интервала првог акорда, те слободни покрет ка целостепеној сексти, у тренутку елиптичног преокрета са завршном скретничном задржицом (еф у е) уверљиво сведочи о минуциозности Коњовићевог реалистичког поступка.

Andante piu mosso [162]

Ob. *pp* *ff* *dim.*

Cor. *pp*

d: II 7 (vII) s 2 (D⁷) II 7 d 6 4 s 2 (D⁷) a: [t] (vII) II 7 + 2 III

Glas Salebdžije:(iza scene)

f Sa - lep! - vri - je vru - će! -

pp *mp m.g.* *(p)*

II ² (°VII) II ⁷ + III ⁷ D ⁷ d: D⁷

Gl.S.

(Pozornica pretstavlja dve sobe. Desno, veća, koja je deo sobe iz prve slike: levo, manja, pobočna soba. Obe sobe rastavlja u sredini zid s prolaznim vratancima, zastrvenim ćilimom.)

Cor. ingl. *pp* *pp* *3* *Zastor*

D II ⁷ (°VII) s ² (D⁷) II ⁷ s ² (D⁷) t ⁶ ⁴ S ² VI ⁷ + II ² III

Gl.S.

f Sa - lep, - vri - je

(Stana ugasi sveću, iznosi je pa se ponovo vraća na prstima pod prozor.)

dim. *pp* *poco piu* *m.g.*

II ² (°VII) ⁷ + III ⁷ D ⁶ ⁹ ⁷ ¹⁴ ⁵

Пример 36 (У кући Хаџи-Томе, т. 8/У8)

Почетак четврте слике – У кућерку Коштанином, одликује тонална неодређеност. Иницијално истицање тона ха, којем се као други тритонусни пол додаје тон еф, представљају упоришта за аналитичко сагледавање тоналне оријентације. Међутим, поменута тритонусна ћелија напетости сада има обележје колористички осамостаљене дисонанце, без тежње ка разрешењу. Четири узастопне кварте у линеарном узлазном кретању ефикасно бришу тоналну асоцијацију на претходни а-мол и везу субдоминантног тритонуса са доминантним четворозвуком. Истицање звучне вредности квартног кретања (т. 3 примера) успешно негира традиционалну тоналност и одлаже афирмацију почетног

тоналитета. Међутим, од таквог „атоналног” и афункционалног квартног кретања, оркестарска линија средњег гласа (т. 3 примера) уводи у тоналну површину де-мола у свој недоречености, неисказаности и шире узев – неодређености. Узлазним дурским тетрахордом, типичним за мелодијски мол (а-ха-цис-де) (т. 3) и силазним молским тетрахордом (ге-еф-е-де) (т. 4) формира се потенцијална тоникализација тона де, док тон еф с почетка слике добија смисао терце тоничног трозвука, остајући наглашен и истакнут у највишој оркестарској линији све до т. 8. Фактура је динамизирана умерено брзим шеснаестинским кретањем које ствара утисак високог интензитета драмског набоја. Композитор успева да дејством „случајних” дисонанци и одлучним ритмом нагласи и наговести драматичан след догађа и предстојећу психолошку драму хероине. Према речима самог Коњовића, то је слика тренутка пре но што се „врата... нагло отворе и, као без даха, Коштана улети у своју собицу... Оставши сама, она се ломи од пркоса и плаче од бола, беса, неког мутног страха и слутње... Отуда је у овој сцени дијалог између оркестра и Коштана схваћен као разговор између свега онога неизрецивог, потсвесног и ње, овакве нервне и ломљене каква је пред нама” (Коњовић, 1947: 114). Овде је наведен само део композиторовог схватања и описа ове сцене.

Еманципација дисонанце примарна је хармонска вредност ове епизоде, где колористички третман вертикале подразумева појаву шестозвучне целостепене доминанте као дисонантне звучне вредности „по себи”, која у снажном контрасту са консонантним трозвуком у који се разрешава, остварује један вид хармонске динамике (т. 5, 7–8, 10). Разрешавајући молски трозвук доживљава се као довољно стабилан да буде тонално упориште у ширем смислу, тим пре што се ради о тоници де-мола, чиме почетне тоналне асоцијације бивају потврђене. Целостепену звучност носе трозвучне, али и четворозвучна структура означеног VII ступња која води у лајтмотив фатума и сферу ес-мола, типичну за тонално-емоционално-психолошку представу унутарњег конфликта и очаја.

Moderato assai con moto

а: II D d:(t) VII t

Fl. sfp CD¹³ t (DII II) t VII t

(S) t CD¹³ t (Ds) II

II⁹ VII (II) CD¹³ t CD¹³ t

I p 6 6 sfz poco sost. ff

S⁶ es: III⁶ II⁷ II⁶ LDM

Пример 37 (У кућерку Коштанином, т. 9/205)

Основно средство музичке експресије и колоризма са почетка пете слике – У Миткиној кући, представљају чисте квинте у паралелним кретањима, што је још само један пример Коњовићевог удаљавања од класицистичке хармонске традиције. У избору ових средстава композитор је препознао издашан извор контрастног израза и колористичког нијансирања. Примена хроматских квинтних паралелизама неминовно „увлачи“ слушаоца у атмосферу „пијаног јутра“. Празне квинте припадају кругу средстава погодних за симболично сликање ништавила, бесмисла, или, према речима Н. Мосусове „бесциљности, пустоши, разочарења“ (Mosusova, 1971: 165). Композитор-драматург Коњовић то врло добро зна и функционализује их у намери за оригиналним остварењем реалистичке тонске слике. Паралелизам празних хроматских квинти снажно противречи тоналним функцијама, тако да се тонална оријентација тек условно наслућује. Тонални центар се истиче тек асоцијативно, кроз слабе релације које се могу успоставити између басових тонова или пак квинтних веза. Такође, као чинилац формирања тоналног тежишта долази истицање одређеног тона у басу, посебно ако се ради о педалу: тонови еф и це (т. 1–3 примера), а затим тон бе (т. 6–11). Тумачење у це-молу може се сагледати из препознатљивог хармонског односа у молском тоналитету IV – V – VI, у континуитету

V – VI – IV, док акорд тумачен као DF^7 звучно одговара прекомерном квинтсектакорду VII_D , након којег би се очекивала доминанта це-мола, као недвосмислена потврда по-
нуђеном аналитичком тумачењу. Но, акорд DF дат је у облику нонакорда са очигледном
колористичком улогом и звучно-теоријски не одговара свом енхармонском еквиваленту.
Иако је почетак одломка означен у це-молу, педална квинта еф-це би се само теоријски
могла тумачити као будући структурни темељ према бе-молу (чинећи његову доминанту),
али би се ова интерпретација довела у питање и због описаних хроматизованих квинтних
паралализама који измичу функционалном одређењу. У даљем току примера Коњовић у
пуном импресионистичком маниру избегава појаву „чисте” тонике и потврде тоналитета
употребом дисонанци, непотпуног тоничног нонакорда, те дурске тонике са додатом
секундом и потврдом тоналног центра тек плагалним обртом: $s<^{+4}_3 - t$ (t. 9, 11).

Allegro molto sostenuto

8^{vb} *ppp* *Fg.* *ppp*

Cfg. *Tba.*

c: s — d — VI — p — d⁵ — VI — s³ — DF^7 — $bIII$ — VII^4_{b4}

(d) *ppp*

VII_D P^4 — II^2 — II_{LDM}^2 — T — DS^7 — $s<^{+4}_3$ — t

molto espr. *Bcl.* *Vc.*

II^2 — II_{LDM}^2 — II^2 — II_{LDM}^2 — Ds — s^5 — $s<$ — t — II^2

Пример 38 (Пијано јутро, т. 9/XXV)

Сам композитор је шесту слику музичке драме – *Циганска махала* – оценио као „спремање за жалосну свадбу... сву у штимунгу резигнације, одрицања” (Коњовић, 1947: 116). Игралке одлике карактеристичног наглашеног ритма троделног метра најављују долазак сватова, истовремено делујући маршевски одлучно, непоколебљиво, као долазак

неизбежне судбине и Коштанине казне. Постепено нарастање звука и оркестарско-инструментална градација иду у прилог овој хипотези, у порасту атмосфере ишчекивања, предосећања трагичног расплета – губитка једне младости и одсуства наде у достојан живот. Консеквентно понављање квартног остинатног баса с променом нагласака тонике и доминанте динамизира музички ток, доприносећи утиску суровости и неумољивости судбине. Чињеница да је, посегавши за једноставним средствима импресионистичких одлика, успео да оствари атмосферу високог психолошко-драмског интензитета, афирмише Коњовића као једног од великих мајстора модерне музичке драме у 20. веку. При обликовању почетне атмосфере призора Коњовић се опредељује и за тремоло ефекат у деоници виолина, као и за експонирање лајмотива туге – тог доминантног мотива који одређује основни емоционални план завршне слике. Коњовић из хармонско-музичког вокабулара издваја тремоло виолину, али и лајтмотив туге као експресивно средство преовладавајуће емоционалности. У једноставној дијатонској хармонизацији ха-еолске модалности, кретање ка преовладавајућој субдоминантној сфери у широком хармонском ритму, са упадљивом применом четворозвука главних и споредних ступњева (t, s, VI i VII еолски) – све су то средства која уверљиво доприносе изразу туге, сете. Цигани чују „музику свадбене поворке” – трагичан судбински исход је све ближе.

Allegro vivace, ma non troppo

Gr. C.
Tamb.
pizz.

277

fp

fp

pp Timp.

h:

Zastor

278

Ob.

t 7 VI s

Male, niske kolibe. Nigde zelenila, samo gola zemlja s nagomilanim pepelom uglja uokolo; na motkama razapeti konopci, po njima obešena poderana odeća i prljavo rublje. Iz daleka se čuje muzika svadbene povorke.

Kurta: I - du! I - du! Sva - to - vi! Ču - ti - te!

Cig. Kmet:

Пример 39 (Циганска махала, т. 9/Ј)

Колористички третман хармоније у функцији осликавања атмосфере може се пратити и у оркестарским интерлудијима опере. Устрепталу атмосферу радосног узбуђења у интерлудијуму *Собина*, између прве и друге слике, композитор постиже уз помоћ мотивског материјала лајтмотива лепоте и животне радости (в. пример 42, т. 1/100). Ширина природног амбијента у којем се слика одвија сугерисана је једноставношћу дијатонског хармонског плана, док се свечаност атмосфере појачава звуком труба у народном духу. Осећај идиличности је постигнут, но нов темпо *Vivace* и играчки ритам са тимпанском пулсацијом воде у нови развој.

Прелудиј пред шестом сликом – *Кестенова гора*, у ха-еолској модалности представља елегичну слику са нагласком квартног интервала у контексту туге. Израстајући на подлози задржаног, а затим фигурираног педала као статичне звучне површине, префињеним динамичким и инструменталним, а пре свега хармонским нијансирањима, композитор остварује недвосмислено импресионистичку атмосферу. Еолски обојена једноставна хармонизација са чежњивим задржичним тоновима, плагалним обртима и еолским обртом VII – t, чиниоци су интимне композиторове визије „Кестенове горе”, док етапни развој тематизма у снажној градацији као да указује на судбинску снагу „големих, пусте, тамне горе”, чија зла коб прати Коштану још од друге слике (в. пример 53в и 53г). „Драматика овог става је супротност лиризму и резигнираности у интерлудију *Собина*”, према речима Н. Мосусове (Mosusova, 1971: 165), док за П. Стефановића представља „истински доживљај нечег тамног, дубоко кобног... неку пропаст, беспуће... драму природе и зле коби човечанства, транспоновану у језик музике” (ured. Đurić Klajn, 1963: 345).

На крају овог одељка можемо закључити да се важан део стваралачког начела композитора односи на остварење адекватне драмске атмосфере на почетку оперских слика и интерлудија помоћу наглашеног утицаја колористичке хармонске улоге. У том смислу, тонална неодређеност, модалне боје и испољавање квартно-квинтних призвуча имају важну улогу у Коњовићевом стваралачком концепту.

3. ДРАМАТУРШКА ФУНКЦИЈА ЛАЈТМОТИВА

Поред главне улоге принципа који омогућава семантичко откривање емоционалног садржаја музике, лајтмотиви и лајтхармоније имају важну конструктивну улогу и у музичкој фактури, повезујући и учвршћујући различите елементе форме понављањем интонационог материјала.
(Акулов, 1978: 73)

3. 1. Третман лајтмотива, осврт на литературу

Значајан фактор музичке драматургије *Коштана* Петра Коњовића представља мрежа лајтмотива као водећих музичких тема (*Grundthemen*) које потцртавају или наглашавају неке од основних идеја дела, репрезентују различите нијансе развоја конфликта, драме и друге композиторове замисли. Под лајтмотивом се у раду подразумева „тема, или нека друга кохерентна музичка идеја, јасно дефинисана тако да задржи свој идентитет у модификацијама наредних наступа, чији је циљ да представља или симболизује лик, објекат, место, идеју, стање ума, натприродну силу или било коју другу компоненту у драмској радњи” (Grove Music). Уколико је у лајтмотивском „изразитом, сликовитом мелодијском обрту” (Штейнпресс и Ямпольский, 1966: 266), као „карактеристичној музичкој мисли” (Перичић, Сковран, 1966: 25), изражајни акценат на акорду или акордском редоследу – „образац лајтмотивске примене карактеристичне хармоније” добија значење лајтхармоније (Despić, 2002: 214). Техника лајтмотива и лајтмотивски метод П. Коњовића истражују се кроз анализу мелодијске структуре и хармонског језика, принципа обликовања и развоја тематизма чију трансформацију у типичним ситуацијама не само оправдава, већ захтева наратив и карактеризација, односно драмски контекст. Лајтмотивске формуле у *Коштани*, поред структуралне и драматуршке, имају значајну архитектонску улогу у повезивању различитих слика опере и обезбеђивању уметничког јединства дела. Поред тога, идентификација лајтмотивске „навигационе” улоге у перцепцији слушаоца води до утврђивања специфичности и сложености лајтмотивске примене, као Коњовићевог развојног принципа музичке драме и односа ствараоца према референтној вредности Вагнеровог и система уметности осталих оперских композитора.

Опера *Коштана* је слика народног живота старог Враћа, реалистичка лирско-психолошка драма са неразвијеном спољашњом радњом, али потцртаним драмским акцентима, лична драма у неколико планова, која на моменте добија социјални смисао. Радња се одиграва у атмосфери свечаног ускршњег дана, жала за младошћу и неостварене љубави, резигнацији тужних судбина. Очигледно је за остварење музичке архитектонике и разумевање преплета свих нити које учествују у изградњи композиције, Коњовић посегаво за употребом лајтмотива као тековине европске опере. С друге стране, унутарњи живот и људска драма ликова Коњовићеве опере, као примарно романтичарске стилске детерминанте, условиле су и резултирале употребом лајтмотива кроз које се психолошки свет оперских јунака и њихова карактеризација – пре свега Коштана, профилишу у мери контролисане строгом реалистичком логиком и афинитетима аутора.

У остварењу музичке драме, Петар Коњовић третира лајтмотиве, пре свега, као инструментално средство помоћу којег дозираним симфонијским принципом

прожима оркестарско ткиво. Са изванредним осећајем мере и укуса, композитор је добро промишљени лајтмотивски систем усмерио ка представљању одређених ликова, маркирању и карактеризацији значајних драмских ситуација и психолошког подтекста, са снажном и јасном асоцијативном улогом у перцепцији слушаоца која нужно остварује непосредни утисак. Перцептивној представи доприноси и изразити, пре свега хармонски, а затим и мелодијско-ритмички, вајарско-рељефни садржај мотива, који се одмах бележи у свести слушаоца и лако памти. Тако пажња слушаоца бива фокусирана на најважније емоционалне драмске тренутке и ситуације. Јасноћу драмске ситуације и душевног преживљавања јунака не доводи у питање ни редак лајтмотивски контрапункт коришћен за постизање локалних драматуршких климакса. Континуитет музичке радње и монолитност конструкције остварени су кроз чврсте унутрашње везе лајтмотива који органски израстају из првог лајтмотива као основног музичког језгра, због чега је след и прелаз мотива једног за другим природан, а програмска замисао логично остварена.

У прегледу који следи покушаћемо да расветлимо све специфичности лајтмотивског система Петра Коњовића и принцип лајтмотивске драматургије композитора кроз разноврсне модификације мотива у зависности од драмског контекста, сценско-психолошких ситуација, асоцијативног подтекста и симболичких представа и порука. Анализа полази од већ познатих ставова и запажања музиколога и музичких теоретичара, уводећи одређене измене и предлог нових лајтмотива са циљем њихове класификације и остварења потпуног прегледа лајтмотивског система музичке драме *Коштана*.

У анализи лајтмотива полазимо од запажања Н. Мосусове која у *Коштани* издваја: „први, основни лајтмотив [који чини] нуклеус целе опере, [други, који] представља познату народну песму *Црни горо* из Мокрањчеве XI руковети [и као трећи]: 'тема фатума', како га је назвао композитор" (Mosusova, 1971: 156–158). Представивши веома прегледно лајтмотиве у изворном облику као и разноврсне видове њихове модификације, истакавши и генезу другог мотива на линији Мокрањац–Коњовић, ауторка се даље не бави конкретизацијом њихових преображаја, драматуршки условљених и оправданих различитим сценским ситуацијама, као ни детаљним образлагањем хармонског садржаја лајтмотива – аспеката који чине неке од основних циљева нашег истраживања. Наведене лајтмотивске комплексе преузимају Катарина Томашевић, назвавши други и трећи мотив – „лајтмотивом 'Црни горо' и лајтмотивом Фатума" (Томашевић Јовановић, 1983: 67), као и Татјана Марковић. У првом лајтмотиву К. Томашевић види језгро „карактеризација атмосфере и менталитета људи старог Врања,... на бази другог мотива – теме *Црни горо*... унутарњи свет... којем припадају Миткетова 'жал за младос', Коштанине стрепње, узалудне наде, страховања" (Томашевић Јовановић, 1983: 67), те наводи основне етапе његове спроведбе, заједно са лајтмотивом судбине који диференцира у односу на претходне мотиве по његовој симболичкој функцији и скромнијем музичком развоју. Ауторка Марковић пак на основу другог текста Н. Мосусове, у коме се први лајтмотив назива „главном темом... која симболизује лепоту и животну радост", тема фатума – „судбинским лајтмотивом", а цитат народне песме *Црни горо* – „лајтмотивом жалости због пролазности младости и лепоте,... темом резигнације" (Мосусова, 1968: 8–9), одлази корак даље дајући лајтмотивским језгрима називе: „мотив лепоте и животне радости, мотив судбине, мотив резигнације и тумачења садашњег тренутка" (Марковић, 2007: 452). У класификационом прегледу лајтмотива нашег рада, прихваћен је значај и значење поменути три лајтмотива, с тим што је у оквиру првог, главног лајтмотива, извршена

диференцијација на лајтмотив лепоте и животне радости и лајтмотив весеља чије увођење предлажемо, а на чије тумачење, поред музичко-драматуршких параметара, указује и увид В. Перичића у тематизам интерлудијума *Собина* са „контрастом између атмосфере ускршње ноћи (мотив сординираних труба на треперавом фону тремола – пример 87а) и бучног, распојасаног весеља у хаџи Томиној воденици (87б)... [–] опречна расположења музички повезана путем тематског јединства... са истим мотивским језгром” (Перичић, 1969: 179).

Иако примарни фокус рада Снежане Николајевић не представљају лајтмотиви, ауторка на извештајан начин допуњује претходно наведену лајтмотивску слику увођењем новог мотива – „музичко ткиво које даје лик Хаџи-Томе” (Николајевић, 1997: 37), који у нашој систематизацији добија назив Хаџи-Томиног лајтмотива, а који Н. Мосусова види као „прву појаву првог лајтмотива, али у измењеном виду” (Мосусова, 1971: 160). Међутим, Николајевић нигде не наводи постојање првог, основног лајтмотива лепоте и животне радости, иако је он нуклеус из кога се све рађа, из кога све настаје. Такође, мотив који „треба да карактерише Коштану – онакву каквом је види и како је схвата њена околина” (Николајевић, 1997: 37) нема ритмичко-мелодијску изразитост, нити потврду драматуршког значења. Ауторка овде очигледно превиђа да Коњовићева гвоздена драматуршка логика профилисање Коштаниног лика упечатљиво остварује управо кроз певање и контекст песме. Истовремено, тематски мотив од четири шеснаестине који у нашем раду добија значење новог лајтмотива – лајтмотива конфликта (забринутости сестре и мајке због Стојана), Николајевић даје у примеру бр. 6 свог рада, дефинишући га као „лајтмотив – тему судбине, фатума” (Николајевић, 1997: 40), иако са правим лајтмотивом судбине, превасходно хармонског обележја и дејства, нема никакву музичко-тематску, ни семантичку сличност.

3. 2. Лајтмотив лепоте и животне радости

Експозиција лајтмотива лепоте и животне радости неочекивано, као продор уличног амбијента (ознака у партитури „на улици вика, галама, пуцањ”), прекида разговор Хаџи-Томе, Арсе и грађана о Коштани у првој слици. Светла визија у виду лаких, прозрачних дијатонских акорада са трилером на лежећем фону доминанте представља рефлексију слављења живота и атмосферу народног весеља, свечаности ускршњег дана, слику природе, у ширем смислу слику народног живота за Ускрс. Веома упечатљив по хармонској једноставности трозвука главних ступњева Ас-дура, лајтмотив одликује релативизована функционалност коју ствара хармонски обрт D – S, уоквирен тоником и завршетком на VI ступњу. Лајтмотив је метрички подељен на два дела омеђена тактицом у троделном метру, односно условном поделом на субмотиве, и то T – D, и S – T – VI. Изражајност хармонског следа лајтмотива омогућава његово тумачење као лајтхармоније лепоте и животне радости, која у горњој линији акордског комплекса (прве виолине, флауте и пиколо) носи препознатљиви мелодијски цртеж узлазне секунде и терце па силазне секунде и терце. Сукцесивно понављање лајтмотива, а затим само његовог другог дела представљају хармонску палету живописних дијатонских боја у којима препознајемо извесну националну обојеност и народност опере која се од првих тактова развија као један од идејних планова опере.

Gradanin I Gradanin II (iza scene) Mitke

E - no ih! E - no ih! Sa - blju,

As: T D — S T VI T D — S T VI S T VI S T VI

Пример 40 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 6/63)

Композитор ће почетак сцене пред Катину појаву испунити управо лајтхармонским свечано-химничним изразом радости и живота, мекоћом и нежношћу једноставних дијатонских акордских стубова. Музичко-драматуршка функција лајтхармоније сада је различита од досадашњих јер је у првом реду конституент атмосфере наступајуће ноћи и мистицизма природе. Слика „треперења” месечине која се пробија у собу, прозрачност фактуре и једноставна лепота хармонске дијатонике одишу лиризмом и животним полетом. Сликарско-тонални валер животне радости композитор поново концепира у Ас-дуру, са пасторалношћу призвука труба, хорни и кларинета, који се испод лежећег тремолирајућег гласа виолина на доминанти истичу у излагању лајтхармоније. Енергичан израз присутан у претходном примеру у такту 3/8 замењен је прозрачнијом фактуром сањарске природе у сложене такту 4/4. Карактеристично осминско кретање акорада лајтхармоније задржано је, са изузетком синкопе током трајања доминантног акорда, чиме потцртана тежња за нагласком овог акорда постаје експлицитна. Фактурно варирање лајтмотива доноси варирање акордских облика и појаву мање стабилних сазвучја квартсектакордалног типа. Наредне две, узастопне појаве лајтхармоније доносе измену метричког положаја и ритмичког трајања другог акорда, који више није доминантни трозвук, већ најпре VII трозвук (друга појава), а затим четворозвук (трећа појава), истичући романтичарски поступак хармонског варирања. Хармонска формула лајтхармоније D – S „ублажена” обликом сектакорда субдоминанте (прва појава) замењује се њеном варијантом заменика VII – II, која због терцне сродности акорада (потенцијалног терцног наслојавања II трозвука на VII), али и метричко-ритмичког положаја као да се „утапа” у VII ступањ (друга појава). Трећа појава лајтхармонског редоследа доноси јаснији вид „обрнутог” следа функција: VII – S. Напред наведено хармонско образовање заједно са „некласичним” обртом III – T⁶ као хармонском заменом за T⁶₄ – VI⁶₄ (у првој и другој појави лајтхармоније) недвосмислено упућује на модално хармонско мишљење, док четворозвучна форма VII ступња додатно указује на градацију коју композитор остварује усложњавањем хармонског варирања.

*Andante sostenuto
molto tranquillo*

Scena je prazna. Noć. Kroz baštu mesečina probija u sobu.
Na ulici se stišao šum.

fz ppp

~As: $\text{D} \text{ T}^6 \text{ D} \text{ S}^6 \text{ T}^4 \text{ VI}^4 \text{ S}^6 \text{ VI}^4 \text{ S}$

mf

pp

$\text{VII}^6 \text{ II}^{(2)} \text{ T}^4 \text{ VI}^4 \text{ VII}^4 \text{ S}^6 \text{ III} \text{ T}^6 \text{ S}^6 \text{ T}^4$

Пример 41 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 2/58)

Интерлудијум *Собина* почиње идиличном атмосфером лајтхармоније лепоте и животне радости у тријумфалном и оптимистичком тоналном колориту Ге-дура. Тонични педал тимпана, којем се придружује лежећи глас виолина на доминанти формирајући двоструки педал – уводе у кодирану дијатонску колористику лајтхармоније. Изражајни акордски низ доносе трубе, у најпрозрачнијој фактури мотива до сада, праћеног једино поменутих виолинским тремолом. Након специфичног обрта варљивог застанка $\text{D} - \text{S}^6$, наставља се дијатоника благим варирањем основе у низу секстакорада ($\text{S}^6 - \text{III}^6 - \text{T}^6$) другог субмотива, који се понавља уносећи нову измену завршетком на VI^6 , уместо потенцијално очекиване тонике, продубљујући хармонску слику исијавањем тајанствене недоречености.

Andante molto moderato

100

pp

p

G: $\text{T} \text{ D} \text{ S}^6 \text{ III}^6 \text{ T}^6 \text{ S}^6$

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment, each with a corresponding harmonic analysis below it.

- System 1:** The notation shows a piano introduction with a *molto cresc.* marking. The harmonic analysis below is: $\text{III}^6 \text{ VI}^6 \text{ VII}^6_{+6} \text{ D} \text{ T}$.
- System 2:** The notation continues with a more complex harmonic texture. The harmonic analysis below is: $\text{T III S T VI SSS II SSS II T III S T s_{II} \text{ II } s_{II}^7 \text{ II}^7 \text{ VII}^7 \text{ DS}^7 \text{ T III}_{III}$.
- System 3:** The notation includes a *ff* marking and a *mp* marking. The harmonic analysis below is: $\text{C: S T}^6_{VI} \text{ II T}^6_{VI} \text{ II T D}^9 \text{ T}$. A box labeled "100a" is placed above the *mp* section. At the bottom right, there is a box containing $\text{DS}^{\frac{10}{2}}$ and $\text{D}^{\frac{10}{2}}$ with an "F:" label.

Пример 42 (Собина, т. 1/100)

У даљем току опере, након лајтмотива весеља органски насталог из лајтхармоније лепоте и животне радости (о чему ће бити речи касније), гудачки корпус и део дрвених дувача доносе други субмотив лајтхармоније у Еф-дуру (т. 3/100). Промена у хармонизацији у смислу појаве DS преоријентише тонални центар ка Бе-дуру са појавом лајтхармоније у извођењу труба уз пратњу виолина, хорна и фагота (т. 11/100A).

Кроз неколико тактова лајтхармонија ће се јавити још једном, у Гес-дуру поново у извођењу труба, сада *con sordino*, што указује на Коњовићев избор светлог и продорног звука овог инструмента као лајт-тембра који се везује за лајтхармонски израз лепоте и животне радости. Импресионистичкој атмосфери пак нагиње третман пратње у тремолу гудачког корпуса и ксилофона као дела савременог оркестра, док је Коњовићев избор трубе за остварење лајт-тембра и локалног колорита можда повезан са примарном улогом овог инструмента у оркестарским саставима врањанског краја, задржаном до данашњих дана. У сложеном такту 6/4 на први субмотив лајтхармоније $\text{T}^6 - \text{D}$, надовезује се исти акордски израз другог субмотива из претходног примера ($\text{S}^6 - \text{III}^6 - \text{VI}^6_4$). Понављање другог субмотива доноси измену последња два акорда ($\text{S}^6 - \text{T}^6_4 - \text{VI}^6_4$), док ће у наредном понављању тек завршити VI^6_4 бити „зачињен” пролазном фигурацијом акордске кварте. Треће хармонско варирање као одјек другог субмотива је осмишљено без хармонских обрта, односно мотив силазне

секунде и терце се одвија само на тоничном фону испод тремолирајуће педалне квинте у високом регистру, док четврто варирање подразумева ортографску измену у Фис-дуру са изменом облика акорада и увођењем VI ступња у облику четворозвука ($S - T - VI^6_5$)³⁹.

MODERATO assai

The musical score consists of three systems of staves. The first system features a *Xylophon* part in the upper staff and a *3 Trbe con sord.* part in the lower staff. The second system includes an *Ob.* part in the upper staff and a *Cor. Ing.* part in the lower staff. The third system shows a *Cor.* part in the lower staff. Below the staves, there is a line of figured bass notation: $Ges: D \quad T^6 \quad D \quad S^6 \quad III^6 \quad VI^4 \quad S$. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, dynamics (*pp*, *mp*, *dolce*), and articulation marks.

³⁹ У сплету народних инструменталних мелодија симфонијског развоја *Собине*, акордске и мелодијске интонације лајтхармоније јавиће се више пута, понекад трансформисане у већој мери услед измењеног мелодијског рељефа највише линије акордских прогресија у Бе-дуру и раздвојености два субмотива интерполираним фигуративним акордом III^7 са додатим тоновима: уместо узлазног терцног интервала који спаја два субмотива дат је секстни интервал. Први субмотив хармонизован је је $T - D^7$ са задржичном ноном, док други субмотив доноси акордску прогресију $S - T^4_3 - VI^7$ (т. 6–8/100G). Очигледнији наступ лајтхармоније лепоте и животне радости наилази у наредним тактовима (т. 3/100H) хармонизован $T - D^{(9)}$ (сазвучје се може тумачити као бикорд $D+II$) – $S^5 - T - VI^2$ са дисонанцом на тоници насталој услед квартних асоцијација у нижем регистру. Затим се други субмотив дословно понавља, да би у инструменталном развоју његова наредна појава у Ас-дуру донела хармонизацију $S^5+D - T$ са додатом секстом – II^7 са додатом квартом, уз потцртавање акустичке вредности секундних односа.

Као оркестарско платно над којим се одвија разговор Хаџи-Томе, Миткета и Коштане, лајтхармонија ће се током развоја драме јавити пред песмом *Стамено мори*, као својеврсни симбол снаге, лепоте и животне радости, преваге над хаџијом строгошћу (т. 11/134 – т. 3/135). Као део музичко-сценског развоја излагање лајтхармонских интонација у Дес-дуру и Ас-дуру прати модификација првог субмотива услед тренутног модулирања у наведене тоналне сфере, док у односу на хармонизацију другог субмотива у Дес-дуру: $S - T^6_4 - VI$, други субмотив у Ас-дуру са дословним понављањем доноси акорде $S - III^6 - VI$ осликавајући преображај Хаџи-Томиног лика.

Poco piu
con calare

f

3 3 3

D⁵₄ T⁵₄ ~Fis:S T VI⁶₆

Пример 43 (Собина, т. 7/Б)

Појава лајтхармоније лепоте и животне радости, приказана у наредном примеру, иницирана је страственим Стојановим речима „Уста ми изгореше“, упућеним Коштани у *Собини*. Пратећи нежан дијалог двоје младих, лајтхармонија, поред животне радости овде симболизује и љубав. У троделном метру 9/8, блага меланхолична звучност остварена је хармонским варирањем у Ас-дуру које садржи измену првог акорда тонике у VI ступањ, појаву доминанте као септакорда на месту другог акорда, а пре свега тонике као четворозвука у другом субмотиву који се понавља. У узастопној појави лајтхармоније други субмотив доноси акорде T_4^6 са додатом секстом и S_5^6 , настале као производ благе еманципације вокалне мелодијске линије од оркестарског хармонског слоја: у односу на басов тон акорда T_4^6 , вокална мелодија доноси нону (секста квинтакорда), док у односу на басов тон VI ступња, вокална мелодија доноси малу сексту градећи у вертикали S_5^6 . У хармонском варирању наредне узастопне појаве лајтхармоније композитор, сада већ можемо рећи у складу са стваралачким мишљењем, одлази корак даље уводећи акорд VII_5^6 уместо доминанте у првом субмотиву и III_4^6 са додатом кوارтом (у вокалној деоници септима у односу на бас) (други субмотив) или D_{VI} уместо тонике (повнављање другог субмотива), чиме се нарушава дијатоничност лајтхармонске основе.

Koštana (samo Stojanu)

mp

Bo-le-stan si? Da ne svi - ra-mo i ne pevamo vi - še! Za-što?

Stojan

Daj da te ubijem!

Mitke

f

Sal - če, sta - ra di-di-jo! Vi-diš li mo-re

p

pp

fz

As: VID⁷ T⁴VIS T⁴VID⁷ S T⁶(S⁶)VI D⁽¹²⁾ VIVII⁶S III⁴VI⁶S D⁶VI⁺⁴S 7 (T¹²III

Пример 44 (Собина, т. 9/122)

Необичан пример лајтхармоније лепоте и животне радости, са акцентом на контрастној „молској” боји нове звучности акордског низа у ес-дорском модусу и атмосфери коју остварује, наилази са евоцирањем песме *На сред село* и сећањем на пулсацију живота у младости. Тренутно расположење старог хаџије услед асоцијације песме на младост замениће жал и чежња за прошлим данима („Ох, камо је сада, да ми она чиста, бистра, капне...”). У троделном метру 9/4, лајтмотив почиње другим субмотивом, са продуженим и синкопираним последњим акордом, а потом, када се јави и први субмотив, промењена је ритмизација другог акорда који овде губи акцентуацију, скраћен је и више пролазног типа. На тремолу тоничног трозвука као лежећег гласа у највишем регистру који сам по себи уноси извесну узбуђеност, експонира се други субмотив са плагалним, архаичним дорским обртом $S - t^{6\ 6}_4$. Композитор „спаја” други и трећи акорд из оригиналног вида лајтмотива у један акорд различитог облика ($t^6 - t^6_4$), што је омогућено задржавањем препознатљивог линеарног силазног терцног корака, сада на терци и основном тону истог акорда. Изградњи сукцесивне лајтхармонске текстуре: $t^6 - II^6$ (први субмотив) – $S - t^{6\ 6}_4$ (други субмотив), која је у другом фактурном слоју праћена тремолом, прикључује се, као „погрешан” темељ – октавни педал на субдоминанти као једноставан али драгоцен елемент савременог акустичког израза. Укупан звучни утисак вишеслојне фактуре са бикордалним ситуацијама и повременим еманциповањем солистичке деонице од акордске подлоге на специфичан начин боји музичко ткиво у складу са сетним расположењем актера због пролазности живота. Символизовање животне радости наставља се понављањем лајтхармоније са варираним почетком без првог акорда који је апсорбован луком трајања у завршни акорд претходно описаног излагања, по принципу сродном уланчавању. Инсистирање на особеној модалној плагалности ($t - II - S - t^{6\ 6}_4$) означава ново излагање лајтхармоније на коју ће се, на исти начин, надовезати још један наступ са ретроградно апсорбованим почетком првог субмотива. Међутим, сада други субмотив доноси значајну хармонску трансформацију у виду хармонске прогресије $S - M - III$, са силазним хроматским мелодијским покретом горњег свода акордског низа. Трансформација долази као музичко-драматуршки одговор чежње за младошћу (на тексту „на ово старо... чело...”), док се хроматски низ дурских трозвука као зачетак пасуса дуриускулуса (*passus duriusculus*) брзо прекида, јер ће Коштан убрзо запевати тражену песму.⁴⁰ Појава медијанте, иначе ретка у хармонском језику *Коштане*, детерминише се као пролазни хроматски акорд између субдоминанте и III ступња, чиме се остварује битна промена у заоштрењу хармонског израза.

⁴⁰ Двослојност музичке фактуре са тоником у тремолу гудача која се повремено подудара са тоником у осталом делу оркестарског апарата условила је предложени начин обележавања у хармонској анализи.

Hadži Toma

vo - da...! Oh, ka - mo je

es-dorski: t S t

sa - da, da mi o - na či - sta, bi - stra kapne gle tu na o - vo sta - ro

t II t II S t II S t II S M III

Пример 45 (У кући Хаџи-Томе, т. 1/179)

Лајтхармонију лепоте и животне радости композитор ће применити и код Миткетовог сећања на младост. Лајтхармонија долази као експресивно-психолошка реакција на помен речи „песма”. Очигледно да моћ коју песма има у свести несрећног јунака усмерава тонални план ка музичко-психолошкој мутацији из цис-мола у високи, сјајни Цис-дур, као један од последњих призива лепоте и сећања на срећне дане. Суптилно преливање дијатонских сазвучја $VI_4^6 - D$ (први субмотив) – $S^6 - T^6_4 - VI_4^6$ (други субмотив који се сукцесивно понавља) на лајт-тембру трубе остварено је испод лежећег фона доминанте. Очигледна је измена првог акорда лајтхармоније где је композитор изабрао ређе примењиван хармонски обрт $VI - D$, још са нестабилним обликом кварт-сектакорда првог акорда. Наставак Миткетовог речитатива, праћен гудачким тремолом и оркестарским звуком који доноси мотиве из *Собине*, са потцртаним секундним, али и квартним сазвучјима уводи у изразиту вокалну мелодијску лајтмотивску интонацију лепоте и животне радости од узлазне секунде, терце и силазне секунде и терце (т. 7/215). Она се у дотадашњем току опере први пут јавља целовита у вокалу, долазећи као вапај несрећног јунака (на текст „Коштан, ту песму”). Раздвојеност субмотива паузом у солистичкој деоници праћена је тоналним преокретом из дес-мола у ес-мол, док у тематизму виолончела препознајемо контуре лајтмотива туге. Хармонизација другог субмотива лајтхармоније лепоте и животне радости доноси потпуно аутентични обрт $s - D - t$, са очуваним лајтхармонским рељефом компактног акордског израза, мада ритмички варираног кроз пунктуализацију.

Mitke

Gr-ne-ta svi - ri, dajre se čuje i pesma. I toj ne pesma već glas sa - mo

sfp

cis: II⁵ (VII¹²₃) D t Cis: VI⁶ D S⁶ T⁴ VI⁶ S⁶ T⁴ VI⁶

Mitke

mek, pun glas ————— sladak glas ko pr - vo de-vo-ja-čko mi-lo-va - nje i ce-li - va-nje.

poco sost.

215

ten.

D VI⁷ T

Mitke

Pa taj glas i-de s mesečinom se le - pi, treperi, i na mene kao melem

a tempo

sfp

pp

dolce espr.

Va

Ob. Cor.

p *Cor.*

Ped.

s⁶ *F⁷* *t⁴*

Пример 46 (Пијано јутро, т. 8/214)

3. 3. Лајтмотив весеља

Музичко обликовање овог лајтмотива проистиче из основног тематског нуклеуса опере – лајтхармоније лепоте и животне радости. Развојни ток драме доноси нови појавни облик основног лајтмотива, при чему се открива велико Коњовићево композиционо умеће у процесу трансформације лајтхармоније, као кључног елемента тог мотива. Лајтмотив весеља у мелодијско-ритмичком смислу органски произилази из другог субмотива лајтхармоније, а сродност се препознаје кроз очигледан, дослован идентитет хармонских склопова и интервала највише линије оркестарског гласа у другим субмотивима (половинама) два лајтмотива. Сличност њихових хармонско-мелодијских црта условљена је и драматуршки, са више него чврстом смисаоном везом, јер се лајтмотив весеља природно јавља по излагању лајтхармоније лепоте и животне радости и представља логичан наставак и развој сродних емоционалних сфера и атмосфере на сцени. Први субмотив лајтмотива весеља пак носи генеричку сродност са упечатљивим синкопираним акордима из *Велике чочечке игре*, који воде порекло из песме *Донеси, море, Маре*, представљајући својим репетираним акцентима снагу и моћ младости и весеља. Мосусова сматра да дистинкција овог лајтмотива од лајтхармоније лепоте и животне радости није довољна да би се идентификовали као посебни мотиви, сматрајући их двома варијантама истог мотива са ритмичким изменама (Mosusova, 1971: 156–157). Међутим, лајтмотив весеља, иако недвосмислени дериват лајтхармоније лепоте и животне радости и њен својеврсни исход, кроз сасвим диференцирани, нови карактер, брзи темпо и играчки ритам 9/8 се музички и драматуршки ослобађа генеричког „претка” и добија значење самосталног лајтмотива. Наиме, пасторалну прозрачност лајтхармоније

заменењује снажан, примаран енергични мотив играчког типа, те поменуто, очигледна промена карактера и музичког израза, али и улоге која се од симболизовања атмосфере преобликује у широке представе народног весеља, што представља главни разлог и основу за препознавање и дефинисање овог лајтмотива као новог. Заправо „контраст између атмосфере ускршње ноћи (М. М.: први лајтмотив)... и бучног, распојасаног весеља у Хаџи-Томиној воденици (М. М.: други лајтмотив)”, са препознавањем „тематског јединства [у виду] истог мотивског језгра” уочен је већ у теоријском увиду В. Перичића, иако аутор разматра само тематизам интерлудијума *Собина* (Перичић, 1969: 179). С обзиром на то да је лајтмотив весеља локалног типа и значења везан за *Собину*, различитост два лајтмотива лако ћемо издвојити и препознати њиховом компарацијом (в. пример 42). Овде снажно контрастан темпо *Vivace*, метар 12/8 и фактура пратње упечатљивих удара тимпана са двоструком педалном квинтом (од т. 7/100) доводе до секвентне разраде друге половине лајтхармоније (т. 8/100), све до уобличења новог лајтмотива весеља (т. 10/100). Током претходно поменуто секвентне разраде, материјал другог субмотива добија нове хармонизације које иду од повећане улоге плагалних односа: $S - T^5_{3\ 4}$, $S - T - VI^6_4$, ка проширењу субдоминантне сфере: $SS - S - II$, $s_{II} - II^5_{3\ 4}$ и њеног бојења четворозвучним структурама: $s_{II}^7 - II^7 - VII^7$, до необичног истицања доминантне сфере: $T - III_{III} - III$. Описани развој води у динамички наглашени лајтмотив весеља (*ff*), формиран након почетне осминске паузе понављањем субдоминантаног акорда у узастопном синкопирању, са тематским кореном из песме *Донеси, море, Море* (први субмотив). На описани, формално-изражајно јасан иницијални импулс, наставља се тематизам другог субмотива лајтхармоније лепоте и животне радости, хармонизован једном од њених претходних хармонских варијанти $S - T^6_4 - VI$ (други субмотив), формирајући нови лајтмотив весеља. Као одговор или, прецизније речено, допуна, поменути лајтмотив се секвентно понавља са ритмичким ударима хармонизованим II ступњем (I субмотив) и обртом $II - T^{6+6}_4 - VI$ (други субмотив). Треба напоменути да се лајтмотив весеља углавном јавља у описаном пару излагања и његове „допуне” са мелодијском линијом највиших акордских тонова која након понављања има силазне покрете секунде и терце (излагање), односно након понављања терцни корак навише, а затим секундни и терцни у супротном смеру („допунско” излагање). Наравно да је ово само једна фаза весеља, опијености актера и њиховог заноса. Са развојем драме, сцене весеља ће попримати нове фазе које ће врстан психолог-драматург Петар Коњовић представити једном убедљивом, реалистичком сликом укусног сплета народних мелодија.

Лајтмотив весеља јавља се као конституент музичког тока у *Собини*, чинећи са другим народним мотивима и лајтхармонијом лепоте и животне радости препознатљиви амбијент (*Собина*, т. 4/100К). Музички стимулуси доприносе снажном сценском фактору, делујући изазовно, као да позивају на игру, весеље, са доминантним, илустративним ударима ритма који освајају. Лајтмотив се одликује израженим националним цртама врањанске средине не само кроз дијатонику, већ пре свега у препознатљивом играчком ритму који увек наступа са променом темпа, увек са троделном јединицом бројања (3/8, 9/8, 12/8, 18/8). Интересантна градација сценског весеља развојем овог лајтмотива полази од снажних синкопираних ритмичких удара који се отискују од субдоминанте Фис-дура (први субмотив) са акордским следом $S - III^6 - VI$ (други субмотив), односно II ступња (први субмотив „допунског” излагања) и низа $II - III^6 - VI^7$ (други субмотив „допунског”

излагања). Иако би, у почетном сагледавању, хармонизација мотива у овој епизоди могла да се поистовети са Т – L – III унутар Ха-дура, тумачење у Фис-дуру условљено је претходним тоналним током, где је овај центар био недвосмислен. Међутим, хармонско варирање узастопне појаве наредног пара лајтмотива управо доноси тоничну конотацију првог акорда, али и у новим тоналитетима Де-дура и Еф-дура: Т – VII⁴₃ – III⁶, односно на басовом темељу за терцу ниже VI – VII⁶₅ – III у другом субмотиву допунског излагања. Наглашени хроматски тонални прелом у Де-дур, остварен хармонским обртом једнакотерцних акорада, доноси екстатичне ударе лествичних акорада који ритмичком енергијом и хармонско-тоналним релацијама освајају посебну експресивну вредност. Након два такта прелаза у којем се асоцира тонално колебање на релацији дур-истоимени мол, наредно експоноване лајтмотива указује на двосмисленост тоналне подлоге нијансиране узлазном хроматиком у средњем регистру (од тона цис). Тумачење према Еф-дуру ипак односи превагу услед аналогног места у претходном Де-дуру, те субдоминантног тритонуса у наредном такту. Следи „уливање” у варирани народни мотив тематизма из увертире.

Allegro vivace

ff

Fis: S _____ III⁶ VI II _____ III⁶ VI⁷ D: T _____ VII⁴ III⁶

f sfz

VI _____ VII⁶ III D _____ (T t) (T t)

8va

f

(D) F: T _____ D² III⁶ (s) VI _____ VII² III [S] S⁴ II² T⁺ DS⁶ S⁶ VII⁷ T
(d: III _____ D³ d⁶ (v) t _____ II² d) B: [T] S⁴ II² T⁺ DS⁶ S⁶ VII⁷ T

Пример 47 (Собина, т. 10/С)

Драматуршки оригиналан поступак који најављује будуће појаве лајтмотива весеља у *Собини* представља чињеница да је тај мотив Коњовић дао већ као пратњу разговора протагониста на сцени, пред саму најаву одласка људи у *Собину*. Овде музичко-психолошка и ритмичко-мелодијско-хармонска релација лајтмотива весеља верно осликава сценски тренутак када у веселој гомили Арса угледа свог брата Миткета у тренутку заноса и подсећања на младост („Ено га! Мој Митке!“). Синкопирани акордски удари на субдоминантном акорду првог лајтмотива у Ас-дуру, уступају место акордима доминантне функције VII_5^6 и D_7^9 у „допунском“ излагању. Дијатонско нијансирање другог лајтмотивског субмотива $S - T_4^6 - VI$ или $II - III^6 - VI$ у „допунском“ излагању, слабљењем функционалности у хармонском обрту $D_7^9 - II$ води у нови вид хармонизације $VII_5^6 - D_{VI} 7 - VI$ који чак ни упорним понављањем не успева да „пребаци“ тонално тежиште у сферу VI ступња⁴¹, углавном због одсуства директног разрешења тона е у потенцијалну тонику (еф). Описану епизоду, са назначеним потпуно аутентичним обртима у еф-молу, обележава прожимање паралела Ас-еф. Тоналним бојењем паралела контрастних тонских родова, композитор постиже карактеристичну хармонску слику која се разликује од осталих појава овог лајтмотива, вероватно услед непосредног надовезивања лајтмотива Полицаје са квартним структурама које додатно релативизују тоналну гравитацију.

As: S — $T_4^6 VI$ VII_5^6 D_7^9 — II III VI $VII_5^6 D_{VI} 7 VI$ $VII_5^6 D_{VI} 7 VI$ $VII_5^6 D_{VI} 7 VI$ $VII_5^6 D_{VI} 7 VI$

f: $II_5^6 D_7 t$ $II_5^6 D_7 t$ $II_5^6 D_7 t$ $II_5^6 D_7 t$

Пример 48 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 4/66)

Лајтмотив весеља налазимо приликом Полицајиног монолога-жалбе Арси о немоћи да успостави ред, јер када пошаље пандура „он изврне пушку па и сам с њима заседне“. И док секундно-терцна интонација друге половине лајтмотива весеља прати поменути одломак, као рефлексију изговореног текста, изванредан музички драматург П. Коњовић појачава енергични набој лајтмотивом весеља којим на симболички начин шаље поруку слушаоцу о снази музичког весеља пред којим свака сила и репресија подлегну. Као и у претходном примеру, проширење тоналитета доводи до прожимања паралелних тоналних сфера, али овде предност дајемо тумачењу тоналног иступања

⁴¹ Овде је скривена потпуна аутентичност јер акорд VII_5^6 у датом контексту логично може бити протумачен кроз променљивост функције као $II_{VI} 5^6$.

због недостатка сугестивног басовог покрета из претходног примера (иако га у највишој оркестарској линији замењује мелодијски покрет а: VI–D–t), као и јасне доминанте Це-дурa која заокружује епизоду. На другом тактовом делу т. 6/73 тон еф у басу је задржица која добија разрешење наступом новог акорда, док је на првом тактовом делу следећег такта тон е у басу неразрешена задржица. Оваква хармонска ситуација настаје због истовремене појаве друге половине лајтмотива весеља: аугментиране, октавно удвојене у басу и поновљене осминске пулсације у обоама: еф–е–це у т. 6–7/73. Драматуршко лајтмотивско нијансирање се наставља, те на поновљеном тексту „Што могу ја” додатно илуструје моћ лајтмотива, док као одговор наилази први субмотив лајтмотива као неприкосновени тумач узрока Полицајиног стања и основне идеје опере (пример 49а). У наставку музичке драме тренутак вертикалне ритмичке полиметрије и супротног кретања упорних стакато четвртина на једноставној хармонији D⁹ илуструју психолошки ефекат Полицајиних речи у Хаџи-Томиној свести. У Хаџи-Томиној деоници скривено је дат лајтмотив весеља у моменту његовог уздаха („Их синко!”), док веома трансформисани лајтмотив животне радости у оркестру (т. 2–5/77) и вокални одјек лајтмотива весеља у Полицајиној деоници „Па шта ће тек тамо да настане!” воде у суверен одговор оркестра у виду експонирања лајтмотива весеља (пример 69б).

The musical score for Example 49a is presented in three systems. The first system features the vocal part of the Policaj (Police) and the piano accompaniment. The vocal line is in bass clef, 3/8 time, with lyrics: "on iz - vr - ne pu - šku pa i sam snji - ma za - se - dne. Što mo - gu ja —". The piano accompaniment is in treble and bass clefs, 3/8 time, with dynamics ranging from *sffz* to *f*. A harmonic analysis line below the piano part shows the following chords: C: VII⁶ II⁶ III⁹ D⁷ T II_{VI} VI D VI⁶ VII⁶ D_{VI} VI II (a: II⁶ D t s). The second system shows the vocal part of the Policaj and the piano accompaniment. The vocal line is in bass clef, 3/8 time, with lyrics: "sam? Šta mo - gu ja?". The piano accompaniment is in treble and bass clefs, 3/8 time, with dynamics ranging from *f* to *f*. A harmonic analysis line below the piano part shows the following chords: II_{VI}³ (III_{VI}) VI⁴ II_{VI}⁷ III_{VI} VI⁶ (S) T VII⁶ D⁹ II_{VI}³ (III) t⁴ II III t (VI) t II⁶.

Пример 49а (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 7/72–1/742)

Example 496 is a musical score in 3/8 time, D major. It features a vocal line for 'Policaja' and a piano accompaniment. The vocal line includes lyrics in Serbian and a character name 'H. Toma'. The piano part has dynamic markings like *pp*, *cresc.*, and *ff*, and includes figured bass notation at the bottom.

Figured bass notation for Example 496:

c: D⁹ T² S⁶ VI VII⁷ VI²

Figured bass notation for Example 497:

VII² T VII⁶ T⁶ VI VII⁵ VI

Пример 496 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 8/54–5/55)

3. 4. Лајтмотив судбине

Карактеристичност примене лајтмотива судбине лежи у чињеници да он не подлеже развоју кроз оперу, већ као судбинска музичка визија фиксира пажњу на Коштанину трагичну судбинску предодређеност. Почетна узлазна или силазна секунда лајтмотива указују на тематску сродност са првим лајтмотивом, са којим има и последичну везу као судбинска формула, док као тема-симбол остаје статичан са непроменљивим изразом и значењем кроз оперу. Музичка природа лајтмотива судбине пре свега је хармонског обележја и дејства, са психолошко-перцептивним смислом акорда-удара. Ради се о акордској структури тврдоумањеног четворозвука на II ступњу, „симетричног” по склопу. Овакав утисак произилази услед специфичности ритма и уливања шеснаестинског тона, двозвука или прекомерног трозвука у дисонантни акорд дужег трајања, најчешће тврдоумањене симетричне структуре. Функција трагичног предзнака у симболизовању несрећне судбине хероине остварује се индивидуализмом звучности дисонантног акорда који својом појавом реактивира експресивни моменат, а управо његова изолованост од музичког окружења динамизира описано значење и драмски ефекат. Будући да је мелодијска компонента секундарног значења у односу на хармонску, са наглашеним дисонантним акордима који подвлаче карактер пропасти и безизлазности, постулирано фатумско зрно добија значење лајтхармоније судбине.

Неизбежност трагичне судбине овде се намеће као резултат социјалне неједнакости и судбинска казна за ону која се дрзнула да буде „човек, а не чочек” и наруши строге друштвене конвенције врањанске средине тог доба. Немогућност остварења среће и трагичан крај Коњовићеве хероине блиски су Вагнеровој концепцији драме, међутим, друштвена неправда и неправда која из ње проистиче, те оперска компонента теме-фатума сродни су концепцији Чајковског и његовим оперским судбинским темама, чиме се може успоставити паралела са словенским узорима. Овде је заправо судбина, фатум из словенских опера као једна од основних идеја Коњовићеве опере, спроведена и драмски и музички врло доследно, симболично увек сигнализирајући прогон и будућу казну несрећне Циганке.

Коштанина судбина наговештена је већ при завршетку прве слике, у разговору Циганке Заде, која у зору треба Коштани да направи враџбину, и Кате која је куне („њу да Бог да, сунце више не видело, и не огрејало!”). Хроматика у оркестру и пасаж који „илуструје обртање сита” (Mosusova, 1971: 158) уливају се у ембрионални вид лајтмотива судбине са силазно секундном задржицом у највишем оркестарском гласу (тон а у гис) на задржичном акорду тонике са додатом секундом и разрешењем у дисонантни прекомерни четворозвук III ступња. Тонална нестабилност проузрокована претходним брзим смењивањем тоналитета, хроматика и контуре малог дурског четворозвука на II ступњу, као да припремају наговештај лајтмотива судбине, који се на аналогном месту наредног такта понавља на тоничном акорду. Описане хармонизације „прототипа” лајтмотива судбине су апсолутно дијатонске у односу на остале његове појаве у опери, јер ће са развојем драмског тока, симболична „најава” судбине попримати разноврсне дисонантне нијансе. Услед оргелпункта, али и потцртане двослојности фактуре долази до интересантних хармонских ситуација, где нпр. прво сазвучје у т. 1 можемо условно тумачити као бикорд састављен из тонике у доњем и II₇⁷ у горњем слоју, док прво сазвучје у т. 2, узимајући у обзир и педални тон на III ступњу (тоничној терци, односно I ступњу дурске паралеле), може представљати нонакорд доминантине доминанте са ноном у басу као неklasичним видом акордске форме (видети следећи пример). С друге стране, колебање терце у горњем слоју аис–а–аис није без последица на укупну звучност, посебно ако се узме у обзир дисонанца прекомерне октаве тона аис у односу на педални тон а, што појачава експресивност и драматичност тренутка пред бацање сита и лајтмотивску симболику трагичне судбине.

Andante non troppo

pp
tranquillo

fis: t D⁷ DD⁷ III ⁷ t⁶ 7 9

Пример 50 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 9/88)

Иако је можда било места да се пре прве појаве лајтмотива судбине, овај мотив најави у тренутку разговора Хаџи-Томе и Арсе о Коштани („Што се не уда?! Силом!“), наговештавајући њену судбину, Коњовић, као врсан драматург то не чини, одлажући његову примену за симболички битнији драмски моменат. Међутим, неће пропустити да у идиличној, веселој атмосфери са почетка *Собине*, након излагања лајтмотива животне радости, дискретно уметне далеко асоцијативну судбинску једногласну пунктирану мелодијску интонацију (видети т. 6 у примеру 62), са семантичком поруком да и у тим срећним тренуцима весеља, пулсације енергије и живота, за Коштану нема спаса. Као судбинска асоцијација, наговештај лајтмотива судбине јавља се такође на консонантном тоничном трозвуку у виду двогласног мелодијско-ритмичког судбинског предзнака у паралелним секстама (т. 6–8/98) у тренутку Катиног страха за синовљеву судбину (в. т. 13–15 у примеру 816).

Прва појава лајтмотива судбине и симболична порука Коштанине фаталне судбине наступају као израз злослутног одговора оркестра на Коштанине резигниране речи („Нек се мрси“) (друга слика, т. 4/106). Целостепеност води до губитка тоналне оријентације из које искрсава лајтмотив судбине целостепеног типа тврдоумањеног трозвука у који уводи велика терца на полустепеном растојању. Прелив жестине трагичне семантике још је изразитији у понављању лајтмотива са прекомерним трозвуком који хроматски уводи у исти тврдоумањени четворозвук, сада нижег регистра, чиме композитор у свеукупном контексту остварује нову нијансу судбинске симболике.

Пред сам завршетак треће слике, у сценском тренутку високе психолошке тензије када Хаџи-Тома тражи пушку да убије сина, Коњовић не пропушта да лајтмотивом судбине потцрта моменат Катиног изрицања клетве. Доминирајући целостепени принцип изградње описане епизоде појачава се лајтмотивом судбине у виду привидно доминантног обрта два тврдо умањена четворозвука који се сукцесивно понавља управо на тексту („Проклета циганка“). Лајтмотивска целостепеност, као препознатљиви код фаталне судбине, сугерише да је Коштана заиста проклета и да само треба сачекати испуњење клетве и реализацију њене трагичне судбине (четврта слика, т. 5–6/193).

Тематско језгро фатума у функцији музичко-психолошког удара фаталне судбине има важну градивну улогу у четвртој слици. Лајтхармонска формула судбине прати Коштанину исповест рушећи све снове и могућности за срећу. Као јасна пресуда и асоцијативна представа судбинске неизбежности, лајтмотив судбине ће се јавити са драматски упечатљивим акцентима у тренутку неизмерне Коштанине туге и излива емоционалности. Брза модулациона фреквенца са тоналитетима без потврде, лајтмотив туге у оркестру и емоционални таласи, преображени лајтмотив туге у солистичкој деоници („А хоћу своја да сам!“) и вокални израз у великим интервалима сведоче о тешком душевном преживљавању јунакиње. Секвентна излагања лајтмотива туге од почетка примера (скоро у сваком такту) нијансирају елегичну емоционалност водећи у осветљење це-тоналитета дорском бојом. Тонални план по силазним секундним целостепеним корацима: це – бе – ас – е (са прескоченим тоналним „кораком“ фис-мола) експресивни је чинилац емоционалног динамизма. Развој води до Коштаниног крика са кулминацијом на тону це₃ када пожели да буде „сама“, али као оркестарски одговор долази лајтхармонија судбине. Ради се о тренутку промене тоналног центра у ес-мол који наилази неприпремљено, управо кроз дисонантност хармонског обрта мотива судбине

$^{+}III^6 - II^7$ на маркираном педалу доминанте. То појачава његову изолованост од околног ткива и поред неразрешености дисонанци чини јаснијом спону са симболизовањем судбине. Узастопни наступи лајтхармоније судбине у нижем, и одмах затим у вишем регистру, попримају израз готово смртне неумољивости и хладноће. Дисонантност прекомерног секстакорда слива се хроматски наниже, а затим и навише у нову дисонантност тврдоумањеног четворозвука као непотпуну целостепеност, симболишући неумитан удар судбине. Лајтхармонија је сада још изражајнија са дужиим трајањем другог акорда – пропаст је неминовна, узалуд су све жеље и борба.

L'istesso tempo
Koštana

f A ho-ću svoja da sam! Svo - ja! Slobodna!

sfz piu agitato

fz

XXIV

mf Sla sti,

p

II $b: VI^6_{\vee}$ VII t^4 D $as: s$ Ds^7 s Ds^2

The image displays a musical score for the opera 'Koštana' by Peter Konjović. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line for Koštana and a piano accompaniment. The vocal line begins with the tempo marking 'L'istesso tempo' and the character name 'Koštana'. The lyrics are 'A ho-ću svoja da sam! Svo - ja! Slobodna!'. The piano part is marked 'sfz piu agitato' and 'fz'. The second system continues the vocal line with 'Sla sti,' and the piano part is marked 'p'. Below the piano part, there is a detailed harmonic analysis showing the progression of chords: II, $b: VI^6_{\vee}$, VII, t^4 , D, $as: s$, Ds^7 , s , and Ds^2 . The analysis includes various musical notations such as d^6 , t^4 , and $as: s$.

Koštana

stra *stil* *Sa* *ma!*

t *D* *7* *t* *6* *3* *4* *9* *6* *D* *7* (h: s *d* *e* *t* *II* *7* *4*)

Koštana *fff* *Sa* *ma!* *Sa* *ma ho-ću da sam!* *Ko je to?* (osetiv Asanovu ruku, trgne se prestrašena.)

ff *sfz* *sfz*

DD *es: III II⁷ DD⁷*

Koštana (mračno, s užasom) *A ti—si!* *Ti!* *Ne!* *Od-la - zi!* *Il ne ti!*

Cor. e. sord. *ff* *cresc.*

III DD⁷ *III DD⁷* *42* *t* *II_{LDM}⁷*

Koštana (pobegne iz kuće) (Kao za nečim otetim, Asan ispružio ruke za njom, drhtavim usnama - kao da bi da progovori...)

Ja ću!

Molto sostenuto

ff > Corni unis.

ZASTOR

2

Пример 51 (У кућерку Коштанином, т. 7/XXIV)

На самом крају опере тремоло шкртог, редукованог оркестарског педалног унисона прати Миткетове суштинске речи као општи закључак опере („Човек је само за жал и муку здаден!“). Тешка психолошка стања протагониста приликом растанка и израз снажне судбинске неумољивости доноси упечатљива лајтхармонија судбине реске боје целостепеног петозвука на II ступњу. Концентрација још једног тона целостепене лествице – сексте судбинског акорда, појачава естетско негативни семантички смисао лајтхармоније. Фаталистичко безнађе и очај додатно су потцртани тоналним преокретом у сферу апсолутног хроматског односа силазног полустепена (ес-де). У де-дорском модусу (т. 9/308–10/309) душевно страдање и бол несрећне јунакиње преносе трагични акценти лајтмотива туге у динамичким контрастима (т. 5/309) и интонације туге из *Кестенове горе* на којима композитор изграђује умирући закључак опере. А затим као тачка, испуњење проклетства и свих досадашњих наговештаја зле судбине – злокобан звук лајтхармоније судбине, истакнут ниском регистром, означава коначни фатални исход. Музичка драма завршава смањивањем инструмената оркестра, диференцирањем инструменталних група, у изражајном декрешенду, импресији туге, резигнације, безнађа и благе неисказаности, недоречености.

Музички примерак 52 (Циганска махала, т. 5/308) приказује фрагмент из опере. Вокална линија садржи српске текстове: "Policaja Po-la - zi! Salče (dotrčala) Če-do! Če-do mo-je!". Пјано акомпанимент је енергичан, са динамичким напонима *ff* и *fp*. У другом систему појављују се наредбе *p* и *pp*, а бројка "310" указује на специфичан музички елемент. Делови су одвојени линијама са "t" и римским бројевима (II, III, IV) који означавају промене такта.

Пример 52 (Циганска махала, т. 5/308)

Петар Коњовић је логиком и вештином искусног драматурга одредио довољну меру и оквир естетске примене лајтхармоније судбине. Кондензација музичке симболике са судбинским подтекстом и смислом подсећа слушаоца на неминовност, са интенцијом да дугимдисонантнимзвучањемпроизведеперцептивнурефлексијупропасти,безизлазности, чак језиве злослутности. Зато као језгро изражајности мотива фатума композитор користи углавном тврдоумањену четворозвучну интонацију, са акцентом на карактеристичној целостепености типа акорда, што је, дакле, у служби истицања непроменљивог усуда. Куриозитет своје врсте представља чињеница да се судбинска тврдоумањена интонација гради на II ступњу, те да је лајтхармонија, без обзира на специфични хармонско-акустички ефекат, увек јасно препознатљива, мада у функционалном смислу релативизована.

3. 5. Лајтмотив туге

Идејно-емоционалну срж опере чини преплет осећања туге, патње и чежње; стога лајтмотив туге има веома значајну драматуршку функцију у преношењу стања несрећних protagonista. Његов развој указује на широку амплитуду тужних емоција, које иду од тихе туге до потресне жалости, бола, трагизма и резигнације. Излагањем лајтмотива композитор кристалише емотивна стања кроз психолошко и дескриптивно нијансирање, док у четвртој, а посебно шестој слици, путем симфонијске разраде у оркестарском парту исказује много више од изговорених речи актера на сцени. И овде заправо долазимо до семантичко-симболичког мелодијског цртежа две узлазне кварте са силазним великосекундним „уздахом“ у симболизовању тужног, жалобног, у неким моментима потресног осећања трагичности.⁴² Трагање за извором води нас до песме *Црни горо* из Мокрањчеве *XI руковети* и лајтмотива туге у Христићевој опери *Сутон*. Извршимо ли компарацију тематизма сопранске деонице Мокрањчеве песме *Црни горо* (Пример 53а) са изразитим тематизмом с почетка друге слике (Пример 53б), а пре свега тематизма првог одсека интерлудијума *Кестенова гора* (Пример 53в), долазимо до закључка о чврстој мелодијској сродности тематских материјала. Мокрањчеву мелодију као архетип туге Коњовић прерађује *grosso modo*, „упрошћава, своди на основне мелодијске елементе, да би тиме постигао дубоку трагичну ноту“ (Mosusova, 1971: 157). Истицање Мокрањчевог примордијалног квартног мотива у контексту туге Коњовић продубљује у другом одсеку *Кестенове горе* (Пример 73г) и тако добија емфатичну арабеску у облику претходно поменути две кварте са силазном секундом, парадигматично изражавајући тугу. Идентични лајтмотивски линеарни образац туге употребљава у својој музичкој драми *Сутон*, насталој шест година раније – Стеван Христић (Пример 53д). Међутим, принцип рада са лајтмотивом и свеукупна атмосфера нормирају дијаметрално супротни принцип музичко-драматуршке обраде и значења осећања туге и свеукупне атмосфере: код Христића је туга приказана и фино нијансирана у виду сетног осећања у пролећно предвечерје, а код Коњовића пак у снажним развојним градацијама од сете до судбински потресног бола, патње, незнања.



Пример 53а (*XI руковети*)

*Andante tranquillo,
ma un poco con molto*

The image shows a piano and vocal part in 3/4 time. The piano part is in the right hand, featuring a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The vocal part is in the left hand, featuring a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The notation includes various dynamic markings such as *mf* and *espr.*, and articulation marks like slurs and accents. At the bottom, there is a tempo marking *a: t* and a measure number *42*.

Пример 536 (Воденица у селу Собина, 13/Р)

Пример 53в (Кестенова гора, т. 3/А)

Пример 53г (Кестенова гора, т. 3/Б)

The image shows a musical score for a vocal part (Pavle) and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Piu largo'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The vocal line has the lyrics: 'Te mi - le tvo - je ru - ke ne pre - du vi - še zla - to'. The piano part starts at measure 48, marked with a piano 'p' dynamic. It features a complex harmonic structure with triplets and a final measure with a 't' marking. Below the piano part, there are harmonic markings: 'cis: III', 'II⁶', and 't'.

Пример 53д (Сутон, т. 1/48)

Експресивне вокалне интонације лајтмотива туге налазимо већ у Станином речитативу са почетка прве слике, у моменту када, забринута за брата, говори о Коштани („у њеном грлу чудна је снага“) (Пример 54а). Овај вокални образац туге има директне сличности са вокалним лајтмотивом туге у Павлиној деоници (Сутон), приказаним у примеру 53д. Ритмичко варирање у смислу пунктуализације вероватно произилази из Станиног конфликтног немира који прожима осећање туге.

Вокални лајтмотивски структурални звучни израз туге осликава Катино осећање због синовљевог стања („Зашто синко толико мајку...“) (Пример 74б). У сценском тренутку Коштаниног раздраживања Миткета песмом, несрећни протагониста ће бесан сагледати тугу живота којим живи. У соло деоници најпре се истиче изразита квартна интонација туге између I и IV ступња, а затим се формира ритмизовани лајтмотив туге као рефлексија повишеног степена емоционално-психолошког набоја, који ће довести до помисли о самоубиству. Иако педална фигура баса пре упућује на ес-мол који као да благо провејава, описана епизода, коју окружује тонална основа ас-мола, доноси модално ас-дорско бојење. Тиме се постиже архаични израз сете несрећног јунака (Пример 74в). Дискретну вокалну интонацију активног квартног интервала у изражавању туге налазимо и у Хаџи-Томиног речитативној деоници у тренутку испољавања његовог „жала за младост“ (Пример 74г), док у наредној епизоди интонација туге убедљиво доминира и у вокалној деоници и у оркестру. Тако ће симболичка асоцијација „големе, пусте, тамне горе“ у Коштанином речитативу изазвати тугу са извесном дозом страха, који ће током речитатива вокалну интонацију Коштанине туге модификовати из чисте у прекомерну кварту. Скривена симболика „тамне горе“ ће и у Магдиној деоници „произвести“ две тритонусне интонације као изванредан пример композиторовог вокалног драматуршког нијансирања. Потенцирање квартног интервала у квазиостинатном мотиву у линији баса са почетка примера доноси пентатонску звучну асоцијацију, коју након балканског мола (т. 4/107) замењује дорска модална основа, што указује на битну улогу хармонског нијансирања у осликавању све сложенијих психолошких превирања и атмосфере (Пример 74д).

Stana

p

sfz

ča - ri! U nje - nom gr - lu ču - dna je sna - ga!

fis: D² III t⁽⁶⁾ d⁶ II^{BM}

Пример 54а (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 9/33)

Kata

Poco piu

Za - što sin - ko, što to - li - ko maj - ku... šta je maj - ka

p *sf*

fis: II⁶ III⁽⁵⁾ t⁵ II⁶⁻⁵ t⁷ II III⁶

Пример 54б (У кући Хаџи-Томе, 3/194)

(Koštana posmatra Mitka zažarenih očiju, zadovoljna što ga je razbesnila)

Mitke

sempre poco *a poco*

I - sti - na je! Mi - to, cr - ni Mitke, da si be - kri - ja, sa - mo se po me - ha - ne lu - njaš

as - dorski: t

Пример 54в (Пијано јутро, т. 7-10/228)

Hadži Toma

ni dra — go da ne će-kam, i ne mi-lujem, da mladost za-ko - pam, i za-ko-pah je.

mf *ppp* *mf* *ppp* *fpp* *fpp*

Corn

A: T d: DS^9 D^9 t Π^7 D^4

Пример 54г (У кући Хаџи-Томе, т. 5/175)

Koštana(uzbuđena)

Je li to ta go - le - ma pu - - sta, ta - mna go - ra? Da,

Magda

Je li to ta go - le - ma pu - - sta, ta - mna go - ra? Da,

Ob.

107

3

c: t (s⁷) 9 Π^7 d t 6

Magda Koštana

kće - ri! A - la mi - ri - še go - ra! A je li to — ta, tetka, go-ra,

espress.

pp

3 Tr. c. sord. Fl.

Π^7_{BM} DS^9 S^9 (III — t — II) t⁶ Π^3 t⁴ (Π^6) 6 (Π^6)

g-dorski:

Пример 54д (Воденица у селу Собина, т. 10/106)

На крају четврте слике пораст емоционалности, скоро до екстрема, остварен је тоналним супстратом тешко одредиве припадности. У порасту таласа психолошке

напетости, динамизирани испрекиданим „говорним” паузама, Коштанин потресни речитатив изграђен од тритонусних и полустепених интонација („Јер док су сви око мене, ја сам им роб”) постепено осваја звучни дијапазон доносећи лајтмотив туге (четврта слика, т. 9/XXIII). Испољавање туге појачава се секвентним развојем и етапама од чак десет оркестарских појава лајтмотива у наредних седам тактова. Наглашавање интимног израза хероине у музичком току манифестује се брзим променама тоналитета са наглашеним тоновима лајтмотивског језгра у динамичком нијансирању и чежњивим вапајима („Сласти, страсти! Сама!”), који у највишем солистичком регистру воде у експресионистички крик (тон ce_3 о којем је већ било речи) и кулминацију слике (в. пример 51).

Текстура шесте слике опере, која представља „спремање за свадбу” – како сведочи сам композитор, „сва у штимунгу резигнације, одрицања” (Коњовић, 1947: 116), проткана је управо лајтмотивом туге као снажним чиниоцем музичке драматургије.⁴³ Прожимајући оркестарско ткиво вокалним говором хероине, лајтмотив туге континуирано обележава нијансе Коштанине емоционалности, а нарочито избија у први план у сценском тренутку Коштаниног изласка из колибе у којој је чувају „да не побегне”. Сам Коштанин излазак доноси тонални прелом из ха-мола у дубоко тамну боју ес-мола, са излагањем лајтмотива туге (прве виолине) уз „вештачки” имитативни одјек друге квартне интонације (хорне). По завршетку лајтмотивског излагања у виолинама (тонови бе-ес-ас-гес), лајтмотив се проширује додавањем новог материјала у т. 1–2/283 (тонови гес-ас-бе-гес-ас-ес) који произилази из експресивне сфере Мокрањчевог мотива „Црни горо”. Континуираном секвенцом лајтмотива туге и описаног принципа за кварту навише, Коњовић конкретизује и појачава изражајни смисао бола и патње, док варирањем описаног проширења лајтмотива као да осликава различите емоционалне нијансе. Величанствени оркестарски филигрански вез на материјалу лајтмотива туге приказује Коњовића као мајстора оркестрације и префињеног укуса за инструменталне боје у улози музичке драматургије. Сложена противречност душевних преживљавања јунакиње доводи до глисандног уздаха и вокалних модификација интонација туге услед Коштаниног протеста и ужаса због намењене судбине. Размишљање о Асану као мужу, у музици праћено је хармонско-тоналним бојењем у виду акорда d^7 и модулације у бе-мол, док експоноване лајтмотива туге, сада у квазиполифонизираним дијалогизирању флаута и виолина, потцртава нова етапа туге и очаја, са истицањем мотива у Коштаниној деоници које води до болног уздаха („Ох!”). Одблесци истог лајтмотива дати су у оркестру као изванредном музичком партнеру Коштаниног психолошког стања очаја („гризе руке”) и немоћи, чиме композитор истиче доминацију туге пред трагичним крајем.

⁴³ Н. Мосусова пише да током слике „доминира тема Црни горо”, која са осталом музиком симболизује „идеју пролазности, жала за младост... и чежњу за идеалом, никад достижним” (Mosusova, 1971: 166), док Б. Буловић у односу на драмски ток диференцира „варијанте почетног мотива песме Црни горо” (Bulović, 1988: 302).

Andante piu largo, ma non troppo Koštana (izlazi iz kolibe, s mukom se drži za dovrat) *molto espr.*

dim. *pp* *Cor. sfp* *Cello Cb.* *Viol.* *fz* *div.* *p*

h: t es: d III D¹⁴ t

283 *Cor. espr.* t III t t t s

Cor. *Oh!* *Zar ja?*

Koštana (izlazi iz kolibe)

as: [S] t (VII⁷ t) VII⁷ t II⁴

Koštana ta - mo? Za A-sa-na?! U se - lo? U Ba - nju?

dim. b: [II⁷ t⁷] s⁷ D⁷ II⁷

Koštana

Ta-mo? Zar ja nje-go-va? A-sa-no-va? A on moj muž?—

Fl. *espr.* [284] Viol. *espress.*

sempre pp

D⁷ t D⁷ t D⁷ t

Koštana (Kmetu)

Oh! (grize ruke; kad smotri kmeta, prilazi mu besno) Šta ćeš tu? Ko-ga će-kaš?

mf

Π⁷ s Π 7

Пример 55 (Циганска махала, т. 11/282).

Лајтмотив туге суверено доминира оркестарским звуком и у тренутку опраштања Коштана и Миткета, преносећи својом трагичном снагом обострано осећање туге. Класичарски осмишљен тонални план модулирања кататами, по једнаким квинтама наниже (де–ге–це–еф), композитор реализује двоструким појавама лајтмотива. Препознатљиве силазне „јецајуће“ задржичне интонације сваким тоналним „померањем“ прерастају у широку представу неизмерне жалости. У уобличавању душевних конфликта протагониста, лајтмотив ће се још једном у континуитету (седми пут!) јавити секвентно за кварту навише, али сада са измењеним принципом хармонизације у Ес-дуру, где тонални однос не прати интервал секвенцирања. Пратећи Миткетове резигниране и сурово реалистичке речи о црној судбини која Коштану очекује, лајтмотив боји тугом оркестарско ткиво до самог краја опере.

Mitke
(mahnua rukom)

Go-re je vi-so-ko, a do-le, tvr - do! To je, Koštana, pi - sa - no, su -

- de - ni - ce ti do-su - di-le, E-to, do - šli su da te vo-de, da se venčas,

i i - či ćeš, venčaćeš se! Svir - ke će da ti svi - ra-ju, pesme će da ti pe-va-ju.

pp p

d: VI 7 II² s 6 g: t II s (<s>)

s d c: III⁶_s III⁶ t 2

303 sostenuto

t 5 VI⁶_s II⁶ g: II t f: II (t) 9

Пример 56 (Циганска махала, т. 5/302–5/303)

Широком разрадом лајтмотива туге у шестој слици боји се целокупна завршна атмосфера опере, чиме овај мотив у драматуршком смислу постаје симбол Коштаниног бола, несрећне судбине, резигнације и разочарења условљених строгим и неправедним друштвеним догмама.

3. 6. Лајтмотив Хаџи-Томе

Појава новог, изразитог тематског материјала прилично убедљиво приказује лик „импозантне патријархалне фигуре” (Коњовић, 1947: 110), срдитог Хаџи-Томе – имућног, патријархалног, строгог и сујетног човека, заслепљеног од беса, бојећи музичко ткиво прве слике. Прва експозиција Хаџи-Томиног лика остварује се помоћу упечатљивог једнотактног мотива који добија значење новог лајтмотива љутитог хаџије. За дочаравање Хаџи-Томиног лика, његовог гнева и срџбе због синовљеве опијености Коштаном и одсуствовања од куће, композитор посеже за избором дисонантних акорада без разрешења, који остварују карактеризацију неуравнотежености и звучну напетост. Дисонантне интонације делују претећи, симболизујући музички портрет узбуђеног трговца и његов експлозивни карактер. Хармонски избор пао је у првом реду на тврдоумањени четворозвук, као изражајно средство вишег реда, и прекомерни трозвук који, у интеракцији са строгим, одсечним, наглашеним осминско-четвртинским покретом у фортисимо динамици, остварују израз оштрине, озбиљности. Нагла тонална промена, директно повезана са почетком излагања мотива, појачава суморно расположење, уз тоналну оријентацију која ће уследити завршетком на доминанти д-мола. Узастопно следе још две појаве лајтмотива, сада са израженијим инсистирањем на неразрешеним алтерованим акордима доминантне сфере ($^{-DD}$, $^{-VII}_D$, II_D). Хаџи-Томин бес нараста и његово стање карактерише једнотактни лајтмотив у тек наговештеном ге-молу. Изразу беса „придружују” се дисонанце његовог вокалног говора што доводи до кулминације сценског одломка и појаве целостепености, која у том тренутку ефектно дочарава агресивну слику психолошког стања протагонисте. Њена дисонантна звучност преводи музички ток у бе-мол, где се психолошко сенчење Хаџи-Томиног карактера продубљује кроз тематски развој лајтмотива на новој тоналној равни еф-мола. Секвентне тоналне контуре лајтмотива у новом бе-молу, које указују на брзе промене нестабилних тоналних сфера, заокружују слику љутитог хаџије и његову прву појаву. Последње описани двотакт секвентно поновљеног лајтмотива у тоналној релацији еф-мол – бе-мол, са циљем сликања расположења протагонисте, јавиће се у наставку речитатива, са измењеним интервалом секвенцирања у тоналном односу еф-мол – це-мол (т. 2–3/43).

Gradanin I *Agitato e risoluto assai*

Sve će to da br - zo pro - de!

Gradanin III *(Hadži Toma ulazi s tri građanina, srdit i ljut.)*

Da pro - de, da bogme!

Picc. Cl. Fag.

Archi *ff* *marcato* *to*

C: T

d: $^{-DD}$ III^6 III^6 $^{-DD}$ 2 4 6 $^{-III}$ $^{-DD}$ $^{-VII}_D$ II^2 $^{-DD}$ 6 D ($^{-DD}$)

Hadži Toma

Ja! Da — ja! I on — to?!

Gradanin I

Ne-moj to-li-ko! Mladost, lu-dost!

Gradanin II

Ma nemoj hadžija! To-li-ko!

Gradanin III

Znaš da ni - kom mesta ne - ma dok o-vi da-ni ne produ!

sempre marcato
marcato
fp
sfc
marcato

Hadži Toma

I on, ko i dru - gi! Mla - dost, lu - dost.

Gradanin II

Sve - ti da - ni, o Bo - že o - pro - sti lu - di da - ni! Bo - ga mi

Gradanin III

A zar ja ne be - jah mlad? Bejah možda gluh? slep? sakat? Te me ni je - dna nepogleda, ni

jest!

mp rall.
a tempo deciso
sfc
f
Cor.

b: s. II⁴ VII⁴ D⁷ f: DD⁶ III⁶ DD⁷ DD⁴ D⁷ b: DD⁶ III⁶ DD⁷ DD⁴ D⁷

Пример 57 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 10–19/41)

Док прву појаву бесног хаџије на сцени најављује његов лајтмотив, приликом његовог доласка у Собину у другој слици, када се он обраћа Магди („резигнирано, као у сећању”: „Магда моја, воденица моја!”), Коњовић се драматуршки оправдано не опредељује за овај исти мотив. Међутим, када „опази Стојана кога су дотле скривали”, који се „отима да се сукоби с оцем”, развој драмске, психолошке напетости и срџбе нараста до размера гнева („Па кад је све то моје, шта ће ово овде?! Пушку!”), те у оркестру „проговора” бес и љутња, симболизовани лајтмотивом овог лика. Музички ток са појавом лајтмотива прелази из бе-мола у тамнији ес-мол, манифестован обртима DD – D, уз понављање лајтмотива. И док су у овим појавама преовладавали мали дурски и тврдоумањени четворозвук, у две наредне појаве, услед нијансирања суровости израза, доминира прекомерни трозвук, чиме се тежи асоцијацији на конфликтни сценско-психолошки лик („Пушку! Све да побијем, све да запалим!”). Може се уочити као правило да је свака појава Хаџи-Томиног лајтмотива уведена тоналном променом, чиме се истиче његов значај, а интензивира драмски ток у прелазу из тематике која није обележена овим мотивом.

Hadži Toma (malo resignirano, kao u sećanju) (Opazi Stojana koga su dotle sakrivali, mada se on otima da se sukobi s ocem.)

mf Ma - gda mo - ja, vo - de - ni - ca mo - ja! Pa kad je sve to mo - je,

Piu sostenuto martelato

calando *f*

b: II⁶ D² 7 es: DD⁷ III⁶ DD² 7 DD⁶ D III⁶

Hadži Toma

šta će o - vo ov - de?! Pu - šku! Pu - šku mi daj!

fp *ff* *Cor.*

DD⁷ D 7 d: VII⁶

Magda
Ga-zda! Ga - zda! Pušku! Sve da po-bi-jem, Sve da za-pa-lim!

Hadži Toma

139

mf

Cor

mf

III 6 DD² 4/3 III 6 II 2 III 6 II 4/3 III 6 II 4/3 III 6 II 4/3 III 6

Пример 58 (Воденица у селу Собина, т. 7/138)

Индивидуализација стања беса протагонисте, кроз лајтмотиву остварена тематском ћелијом са препознатљивим карактером и доминацијом, представља успешну слику психолошке карактеризације. У описаној сцени Хаџи-Томин лајтмотив се јавља последњи пут, јер ће дејство Коштанине песме утицати на еволуцију лика, па чак и до његовог укључивања у извођење песме (истина, невешто), што сведочи о префињеној детаљизацији Коњовићеве драматургије. Интересантно је да Мосусова претходно појашњени лајтмотив види као „прву појаву првог лајтмотива, али у измењеном виду” (Mosusova, 1971: 160). Нема сумње да је лајтмотив Хаџи-Томе у мелодијском смислу дериват лајтхармоније лепоте и животне радости, прецизније речено, горња линија акордског следа лајтмотива Хаџи-Томе проистиче из горње линије лајтхармонског склопа. Међутим, величина интервала није идентична, а нови, сасвим другачији ритмички израз, избор сазвучја, карактер, драматуршка функција и смисао дају му недвосмислени значај новог лајтмотива. Николајевић пак лајтмотив Хаџи-Томе означава као „музичко ткиво које даје лик Хаџи Томе” (Николајевић, 1997: 37), са илустративним циљем приказа његове „аутократске самовоље, строгости и тврдоће”. Треба истаћи да само порекло лајтмотива беса из језгра мотива животне радости (који се јавља касније) открива дубоку смисаону везу мотива и даје одговор на потенцијалне недоумице, јер разлог Хаџи-Томине љутње води до његовог сина који, уживајући у животној радости и младости која је прати, проводи дане са певачком дружином.

3. 7. Лајтмотив конфликта

Изражајно-смисаона суштина музичко-симболичког језгра лајтмотива конфликта, везаног искључиво за прву слику опере, односи се на спектар психолошких значења немира и узбуђења Стане и Кате због Стојановог начина живота и опчињености Коштаном. Музичке карактеристике овог инструменталног лајтмотива су „нервозни” шеснаестински атаки на једном тону. Мотив представља ентитет од четири шеснаестине, у коме је истакнут квартни или квинтни силазни скок на тон који се у стакато артикулацији понавља. Изражајна снага лајтмотива још је упечатљивија када се, уместо једногласних шеснаестина, мотив јавља хармонизован, а психолошка колебаљивост још ефектнија уколико се мотив понавља секвентно, после паузе, у временски блиском размаку.

Већ први разговор сестара праћен је појавама лајтмотива конфликта као Станиним трептајима душе због бриге о брату и његовом даривању Коштане. Услед пораста напетости, једногласан, шеснаестински лајтмотивски импулс бриге прераста у лајтмотив конфликта са великим терцама које у збиру чине дисонантну тврдоумањену четворозвучну интонацију. Понављање лајтмотива конфликта са новим тврдоумањеним четворозвуком указује на потпуну целостепеност, која се јавља и у деоници солисткиње, изражавајући стрепњу и отпор. Након два тврдоумањена четворозвука који граде условну функционалност, целостепеност вертикале, тритонусне вокалне конфликтне интонације и тритонусни лајтмотиви конфликта преносе сву тежину душевног преживљавања. Израстање а-мола из целостепености, са мелодијским лајтмотивом конфликта (а: V – I), води у хроматизоване силазне празне квинте које са прекомерним трозвучима и тврдоумањеним четворозвуком нарушавају тоналну гравитацију асоцирајући експресионистичку стилску сферу, док у ниском регистру лајтмотив конфликта симболизује високи психологизам сценског тренутка. Експресивности тренутка доприноси и скривени лествични низ умањене лествице у басу, који се отискује од VI ступња (е-де-цис-ха-бе-ас-ге), што у укупном збиру доводи до момента тренутне атоналности.

Stana *Pochissimo meno mosso*

to-li-ki novac, što ka-žu da joj da-o! A ni-je! Ni-je to - li - ko Va-ska!

Corn

Ob. *dolce* *espr.* *Tr. c. sord.* *mf* *Cor.*

stacc. *marc.* *Cor. c. sord.* *Fg.* *mf* *p*

a: D $\overset{\text{m}}{\text{VII}}$ CD

Stana

Otkud mu to - li - ki novac kad o - tac u - vek sav so - bom no - si?

fz *Animato* *mf* *fz* *cresc.* *ff* *Piano, Celesta*

molto marc. *f* *ff* *Ped.* *Ped.*

CD D (VI)

Stana
La - žu o - ni! La - žu!

Vaska
A on! Sto - jan! Brat naš da ne la - že!

Viol.
mp sf f

pp sfz sf f

VI ? (g: s⁶ III⁶ ?)

d: VI⁶ N⁶ D² DD² III⁶ DD² 2 Ped. 4 3

Пример 59 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 2/28)

Успелу слику и експресију Катиног немира, Коњовић остварује приликом њене прве појаве, кроз специфичност целостепеног акустичног колорита тврдоумањеног четворозвука и прекомерног трозвука као градивних елемената лајтмотива конфликта. Смисаона суштина понављања дисонантности наведених сазвучја као идејног језгра лежи у нагласку све сложености психолошког конфликта и емоционалности актера на сцени. У тоналној сфери цис-мола, вокалне интонације прекомерне кварте представљају нови чинилац Катиног конфликта због сина заљубљеног у Циганку („Ој Господе! Што ми оволико досуди...”), те у интеракцији са таласом лајтмотива конфликта који следе (чак шест) остварују изузетан сценско-психолошки тренутак. Пажњу привлачи Коњовићева брига о детаљима, садржана у чињеници да лајтмотив конфликта даје у оркестру искључиво пре и по завршетку солистичког парта, чиме заправо реалистичком изражајношћу дочарава немир у души несрећне протагонисткиње, који је прогони и бива покретачка снага у даљем току радње.

Kata (ulazi nemirno, uzdišući)
Šta se od mo-je

espress. pp espress. molto espress.

cis: VI DD⁴ III⁶ DD⁷ VII⁷ s DD⁷ (III⁶) VI D t II³ t

ku - će o - vo u - či - ni? Oj Go - spo - de! Što mi o - vo - li - ko do - su - di i pi - sa.

(ulazi Zada) Kata: *mf*
A - ma,

piu mosso
fz *fz p* *fp* *fz* *fz pp*

$\text{III}^6 \text{II}^4 \text{VI}^7 \text{II}^{7\leq} \text{t} \text{III}^6 \text{s}^2 \text{II}^{7\leq} \text{t} \text{DD}^2 \text{D II}^2$

Пример 60 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 5/82–8/83)

Лајтмотив конфликта доминира у сценским тренуцима Катиног монолога и клетве сина, када се она „стресе и зауставља”. У оркестру „проговара” лајтмотив конфликта – разложен молски тонични акорд – али на подлози VI чинећи VI_5^6 – затим је секвентно пренесен за квинту ниже на субодминантни плато (Пример 61a). Карактеризација Катиног лика наставља се кроз излагање лајтмотива конфликта у вокалној деоници (т. 1, 9 примера 61б), али и путем мелодијских интонација у оркестру (т. 3–5 примера 61б). У једноставној дијатонској оркестарској фактури овакав поступак на упечатљив начин илуструје Катино тешко душевно стање, које се продубљује целостепеним звучностима VII_b и DD и тренутним губитком тоналног центра на аналитички условном акорду Fd^7 , док вокална деоница сугерише ес-мол (Пример 61б). Управо на овом месту Коњовић даје наговештај лајтмотива судбине чији мелодијски дериват видимо у паралелним секстама (т. 5–6/98), потцртавајући на сугестиван начин сву сложеност психолошких превирања. Сам завршетак сцене обележен је хармонским колоризмом акорада слабије изражене функционалности, са релативизованим тоналним упориштем, које се пре назире у вокалној деоници него у акордском контексту. Контрапунктски спој лајтмотива туге и његовог одјека у паралелним секстама са лајтмотивом конфликта у осликавању трептаја немирне душе који „судбински куцају” (т. 4–6/99), као и модална површина дорске основе и дискретно „светлуцање” кварте (т. 9–10/99), функционализовани су у циљу дочаравања слике специфичне чежњиве атмосфере у којој Ката у самоћи плаче. Звучно поједностављење

и редукција броја тонова у лајтмотиву конфликта са краја слике може се тумачити као резултат драматуршке разrade lika Кате: њен договор са Циганком Задом, најстрашнија проклињања Коштане, врацање, те молитва Господу, умирују њену бригу која није више у тој мери конфликтна, екстремна, да би била озвучена тврдоумањеним структурама.

The image displays a musical score for a piece titled "Kata". It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 3/4 time and features the lyrics "te - be da Bog — da, da Bog — da... Oh,". The piano accompaniment is in 3/4 time and includes a bass line and a treble line. The second system also includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 3/4 time and features the lyrics "ne, Če - kaj, Bob da mu ba - cim, da vi - dim, šta mi ka - že?". The piano accompaniment is in 3/4 time and includes a bass line and a treble line. The score is written in G major and 3/4 time. The piano part includes various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamics like "ppp" and "Timp.". The vocal part includes lyrics in Slovenian and a final "Oh,".

Пример 61а (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 2/95)

Kata
(gleda u sito)

Ih, o-va me-se-či-na. Po-ste-lja mu pra - zna, put da - lek i

Fl. pp Timp. pp 3 3 3 3

F: D⁹ C: T VI_v⁷

Kata (odgurne sito i skoči užasnuta) *ff* 3 *Ne, Go-spo-de! Ne krv! —*

f sfz *fz* *fz* 98

Bcl. *Va.* *Timp.* *Ped.*

VII_D *6* *DD⁴* *es: II* *7* *III* *7*

Kata *velika pauza* 3 *Mo-lim ti se Gospode, ni - štanje-mu, već svena moju gla-vu! Ne na nje-go-vu!*

pp *Fl. Cl.* *pp* *pp* *Fg.*

t *DD⁴* *D^[7<]* (c: s (2) 6 f: t

Kata *espress.* 3 *tranquillo* *Sin — mi je, će-do! Što re - koh, da ne bude! U - sta mi*

pp *Cl.* *pp* *Cor.* *Ped.* 99 *Fl.*

(c: s DD_?) *t* *D_{II}* *D^{II}* *Fd⁷*

Kata 3 *ot-pa - la da Bog da! U - sta što to iz -*

p *LARGO*

Cl. *pp* *pp* *Tromboni* *Arpa Flag.*

Fd⁷ *g-dorski: t*

The musical score is for Example 616, titled 'Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 4/97'. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The vocal line is in 3/4 time and includes the lyrics 're - ko - še!' and 'per den do si'. The piano accompaniment consists of a right hand and a left hand, with a tuba part indicated by a 'Tuba' label. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A 'Zastor' (curtain) marking is present above the vocal line. The piano part includes a 'Tuba' section with a 'Tuba' label. The score is marked with a 't' and a '(s—)' below the piano part, and a '(f)' below the tuba part. The score is marked with a '100' below the vocal line.

Пример 616 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 4/97)

3. 8. Лајтмотив Полицаје

Појаву лика Полицаје на сцени, као и антиципацију његовог лајтмотива композитор најављује и остварује слојевитошћу фактуре у збиру наглашеног квартног начина изградње у вишем, и терцног у нижем регистру. Истовремено, у средњем оркестарском слоју одјекују интонације лајтмотива весела, као дела уличне атмосфере и узрочног подтекста Полицајиног психолошког стања, док бас доноси одлучне наглашене кораке који у свеукупној текстури доприносе прожимању паралелних тоналитета. Слика Полицаје каквим га грађани виде причајући о њему и очекујући га („Ето га! Полицаја!“), грађена поменутом оркестарском квартном усмереношћу акорада, доводи до уобличавања лајтмотива Полицаје (од т. 6 примера 62) са конструктивно-акустички снажно контрастном фактуром према основном току музичког ткива опере, аналогно његовом драмско-емотивном идентитету супротстављеном осталим ликовима. Примарну специфичност овог лајтмотива представљају хармонске везе квартних трозвука, у чијем се горњем мелодијском ходу јавља молски тетрахорд: ес-дес-це-бе, уведен квартним скоком (са интерполацијом истог скока у току самог низа), у доследним стакато осминским ударима поновљаних сазвучја. Драматуршки фиксирајући пажњу на моменат Полицајине појаве и бацања штапа у жељи да напусти службу, јер не може да обузда омладину и друге грађане који учествују у „лумповању“, описан тематски материјал добија значење лајтмотива Полицаје. Иако је функционалност секундарна, потиснута и условна због квартног принципа градње акорада у првом плану, контекст хармонских обрта је тоналан: Ас – (ф) – бе – Ас, пре свега због дијатонике која уз сугестивне кораке баса чини стабилан елемент тоналне гравитације.

(Sum se produžava, pa se stiša. Arsa i Hadži-Toma gledaju, u čudu, jedan drugog. Policaja utreči u sobu zaduvan i baca svoj štap pred noge Arsi.)

Gradanin I Policaja (baci štap)

Presto, ben marcato E - to ga! Po - li - ca - ja! E - vo ga - zdo,

Gradanin II Šta je bo - ga ti!

f: s d t s d t s d t s d t s d t II⁶ d t II⁶ d t

(As: II III VI)

E - vo ti štap, i slu - žbu i sve. Ja ti ne

mf *f*

II⁶ d t b: VI⁶ D² III⁶ II³ D² III⁴ s⁴ D² III⁶ VII¹⁰ t⁴ As: VI⁷ VII⁷ D VII⁷ D

mo - gu vi - še! I - dem

pp

VII⁷ D⁵ VII⁷ D⁹ Ds⁷ s⁴

Пример 62 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 4/67)

Спој супротних музичких елемената квартног и терцног начина градње са једнообразним осминским ритмом у благој полиметрији униформише лик актера другачијег од осталих, који се не уклапа у основну идеју драме жала за младости, туге и

чежње. Чини се да је композитор желео да га представи са ауром безосећајности, уводећи га у драму као елемент силе који ће извршити безобзирну пресуду друштва над Коштаном. Интересантно је да Коњовић само у мотиву Полицаје у целој *Коштани* користи очигледан квартни принцип изградње сазвучја, те се стиче утисак да и на тај начин жели да прикаже његову „раздвојеност” од света и главне линије драме. По својој унутарњој природи, он је једноставан лик, скоро нималог значаја у драмској концепцији, те је могуће да је композитор синтезом супротних принципа у начину изградње акордике имао намеру да ослика безизражајни карактер човека који извршава наређења, али је потцртаним контрастом ипак остварио његову музичко-психолошку индивидуализацију. Лајтмотив ће се као изразита интонација јавити у току Полицајиног речитатива још једном, у трајању од три такта, овде без средњег слоја. Квартни метод конструкције у дијатоници релативизованог Ас-дура производи петозвуке и акорде са додатим тоновима. Као компензација за недостатак средњег слоја, у континуитету ће уследити тематизам лајтмотива веселја, поново без препознатљивог језгра, чије ће вокалне интонације попримити Полицајин соло, каузално сугеришући корен проблема његовог стања.

Policaja *sempre f*

je-dva ga do - ve-doh ku - ci na - pi - o se iz - ne - o sto

f f f f p

As: VI $\frac{7}{4}$ II $\frac{9}{2}$ D $\frac{2}{6}$ II $\frac{7}{3}$ D $\frac{3}{2}$ T VII $\frac{6}{3}$ T D III VI D $\frac{7}{III}$

Пример 63 (*Ускрс у кући Хаџи-Томе*, т. 6–8/74)

Интересантно је да Коњовић неће искористити лајтмотив Полицаје као његов „идентификациони симбол” (Келдыш, 1947: 155) у шестој слици, у моменту извршења казне над Коштаном. Разлог за то налазимо у чињеници да, иако је он тај који треба да примени казну, драмски акценат је усмерен ка приказивању дубоко потресног жалобног Коштаниног стања, свеопште туге, трагизма и резигнације, те су и примењени лајтмотиви – туге и судбине – у драматуршко-психолошком смислу логично добили примат.

Оствареним увидом у примену и треман лајтмотивских образаца у *Коштани*, можемо закључити да Петар Коњовић спроводи лајтмотивски систем на високом ступњу композиционо-драматуршког професионализма. Његови лајтмотиви представљају пунктове, језгра на која се аутор ослања као на битне музичко-драмске ресурсе и музичко-психолошке сфере, али и импулсе развоја и битне карике драме, са прецизном улогом у семантичко-симболичком смислу. На основу семантичке диференцијације лајтмотива и њихове улоге кроз оперу, може се евидентирати

следећа систематизација лајтмотивског система⁴⁴:

1. лајтмотив атмосфере:

– лајтмотив лепоте и животне радости у којем је садржана основна идеја дела.

2. лајтмотиви стања:

– лајтмотив весеља – играчки мотив произашао директно из лајтмотива лепоте и животне радости,

– лајтмотив туге,

– лајтмотив конфликта.

3. лајтмотив судбине као знак, симбол трагичне судбине главне јунакиње.

4. лајтмотиви као идентификациони симболи неког лика:

– лајтмотив Хаџи-Томе,

– лајтмотив Полицаје.

Драматуршким преплитањем лајтмотива композитор у континуитету остварује музичку функцију креирања атмосфере која обавија драмски ток: тренуци играчког весеља, те животне радости и реминисценције на њу, смењују се са атмосфером туге коју генеришу стања несрећних јунака – Коштане у првом реду, понекад тек наговештенom злослутном судбином која предвиђа трагичан крај. Лајтмотиви у *Коштани* прате, али и покрећу и усмеравају главну линију драмске радње, откривајући осећања и мисли протагониста, и симболично наговештавају будућа драмска дешавања. У одражавању кључних момената опере и наглашавању емоционалних драмско-психолошких кулминација, Коњовић се не служи полифоним једињењима мотива или пак тзв. мотивским легурама, већ у првом реду комбинованим низом лајтмотива који сликају сложеност тренутка и преносе узрочно-последичне везе догађања. Добро промишљеном „ауторском интроспекцијом” композитор доследно реализује музичку драму, водећи рачуна о најмањим драматуршким моментима, уз трансформацију лајтмотива у зависности од сценске ситуације и тока драме. Коњовићева индивидуализација карактера ликова у првом реду креће од психологије протагонисте и његовог места у строгом патријархалном друштву и улоге у драми, у чему се може уочити директна веза са Мусоргским. Међутим, убедљиво профилисање његових протагониста не произилази само из „лајтмотивске драматургије” (Чернова, 1984: 7), већ и из убедљивих речитатива и ансамбала, затим хармоније као снажног изражајног средства у прокомпонованим деловима опере, те певачким одломцима који искључују лајтмотивске епитете. „Управо [та] разноврсност ‘аспеката’ доприноси откривању вишесложног унутрашњег света личности” (Друскин, 1952: 54).

Алтернацијом слика и сценских ситуација кроз оперу открива се снажан симфонијски таленат и мајсторство Петра Коњовића. Његови лајтмотиви углавном су експонирани у оркестру, и у великој мери их чине превасходно хармонски изразити обрти, али и тада са упечатљивим мелодијским акцентима највише акордске линије. Он је, попут осталих великих оперских композитора 19. и 20. века, увидео и уважио

⁴⁴ Подела лајтмотива може се извршити и на основу интонационих обележја: на лајтхармоније и мотиве мелодијско-ритмичког типа, затим на основу употребе мотива и релевантности кроз оперу: на главне („три изразита лајт-мотивска комплекса доминирају” (Томашевић Јовановић: 1983: 67)) и споредне (локалног типа и значаја), као и на основу њихове улоге у покретању драме: на драмски активне и драмски статичне лајтмотиве.

драматуршке вредности лајтмотива, и овладавши њиховим третманом, створио велику оперску форму са драмским јединством. Избегаваши потенцијални шематизам и прекомерну комплексност система који би довели до засићености музике, оптеретили и нарушили њену перцепцију, Коњовић трансформише музику и драму у реалистички емотивни доживљај. Такав музичко-драмски концепт у појашњавању специфичности природе ликова и драмског тока, та оригиналност и сложеност лајтмотивског система води нас управо до индивидуалног система овог композитора, са њему својственим принципима и стваралачком концепцијом.

Иако чине њен битан елемент, Коњовићеви лајтмотиви не представљају основу музичке драматургије као код Вагнера. Семантичка лајтмотивска језгра кроз оперу указују на његово избегавање сложене употребе лајтмотива и примене Вагнеровог екстремног система. Коњовићева суптилност и маштовитост у примени другачијег третмана лајтмотивске технике огледа се не толико у поступку лајтмотивске еволуције, колико у различитом концептуалном схватању музичко-поетске синтезе, али и идејно-естетском погледу према Истоку и композиторима националних школа, те садржајем дела битно различитим у односу на Вагнерове митолошке теме и антагонизам светла и таме. Због тога Коњовић, вероватно, употребљава лајтмотивски систем мање предвидиво од Вагнера, дискретно и мање техницистички, те самим тим и ефикасније у складу са Станковићевом темом. Попут других мајстора опере, и Коњовић је заузео одређен став према оперској уметности и естетским погледима Рихарда Вагнера. У „Звучној пластици текста”, кроз Коњовићеве ставове, можемо назрети „изразито принципијелан антивагнеријански став, односно правац у сфери музичке драме... [који чине] Даргомижски, Бородин, Мусоргски, а негде на средини стоји Корсаков,... [те] Јаначек (М. М.: Janáček, Leoš)... [и] Дебиси (М. М.: Debussy, Claude)” (Коњовић, б. г.: 32). Условну сличност са Јаначеком налазимо у израстању лајтмотива из претходног, као део универзалне музичко-драматуршке ризнице, уз Коњовићеву строгу логику драматуршко-смисаоних веза два мотива. Са Дебисијем га повезује примена лајтмотивске и интервалске симболике, оперски принцип да „треба певати само онда када је потребно” (Popović Mladenović, 1997: 55–56), али и предавање протагониста судбини, с том разликом што Коњовић својим ликовима кроз лајтмотивску, понекад болну емоционалност, удахњује живот.

Користећи лајтмотиве као ефикасно драматуршко средство, погодно његовој идејној замисли, и благо се ослањајући на вердијевске, а пре свега принципе композитора источне словенске школе – Коњовић исказује оригиналност у примени лајтмотивских образаца. Свесно избегавајући лајтмотивски систем Штраусове (Strauss, Richard) *Саломе*, од око тридесет лајтмотива, или Вагнеровог *Прстена Нубелунга*, од око сто лајтмотива, он богатим лајтмотивским нијансирањима и варирањем афирмише основну идеју дела и осликава сложена душевна стања, полазећи од драматуршке тезе да се кроз оперу једна иста сценска ситуација или идентично стање лика не може поновити. Коњовићев лајтмотивски систем од седам лајтмотива заснива се на једном језгру у чијој је лепоти и животној радости сконцентрисана основна идеја дела о пролазности живота и жала за младошћу, из којег, као интонационог комплекса, генерички израстају остали лајтмотиви. Коњовић је избегао потенцијалне замке система обимних размера на начин условно сличан Листовом (Liszt, Franz) монотематском принципу, обезбедивши снажно звучно јединство опере, упркос великом броју народних песама које би потенцијално могле

довести до мозаичности.

У служби драме и музичког развоја, Коњовић лајтмотиве схвата и третира као деликатна средства – главне теме, као битне карике музичко-драматуршког развоја, помоћу којих изражава идеју опере и локални драматуршки центар, кључне моменте драмске радње, користећи принцип крупног потеза, одакле се развијају нелајтмотивска симфонијска и вокално-симфонијска платна. Композитор ће тек у финалу, комбинацијом лајтмотива фатума и туге са експанзивном снагом симфонијског развијања, сигнализирати и нагласити сву тежину драмске ситуације и психолошких преживљавања, подигавши дубоким музичким изразом идеју трагичне судбине хероине скоро до бетовенских размера. На крају, скренимо пажњу и на то да од почетка опере Коштана никада неће бити у привиду среће попут оперских јунакиња Чајковског. Она ће се у тузи, резигнацији и страдању, попут многих других хероина, одрећи живота и прихватити судбину, не немо без протеста, али ипак без борбе која би донела нову интонираност музичке драматургије, а тиме и променила основну ноту Коњовићеве замисли.

4. ВОКАЛНИ ГОВОР – ЗВУЧНА ПЛАСТИКА ТЕКСТА

*Опера је стилска лабораторија људске интонације епохе,
у њој се обједињују, у константном поређењу и супарништву,
при узајамном „неповерењу” ка емоционално-изражајним квалитетима,
музичка и говорна интонација, као две супарничке ораторске школе.*
(Асафјев, 1976: 52)

4. 1. Теоријски постулат звучне пластике текста

Концепт интонације Асафјев образлаже као „’стање тонске напетости’, које условљава и ’вербални говор’, и ’музички говор’..., док су ’говорна и чисто музичка интонација – гране истог звучног потока’” (Холопов и др., 2006: 561–562). Други руски теоретичар Л. Мазељ наводи да је феномен интонације „добрио подробно осветљење и образложење... у радовима Б. В. Асафјева”, додајући у загради следећу опаску: „(мада не сасвим неспорно)” (Мазељ, 1952: 12). Исти аутор наводи да „мелодија садржи, као своју неопходну основу, логички повезан низ музичких интонација – малих музичко изражајних честица..., [те] да би схватили природу мелодије, потребно је, пре свега, схватити природу музичке интонације...” (Ibid., 12); додали бисмо овде – музичке интонације тако блиске вербалној! На сличним естетским позицијама, почев од музичке драме *Кнез од Зете*, гради свој вокални израз и Петар Коњовић. У српској музици доследно репрезентујући концепт музичког реализма, Коњовић свој вокални говор у опери *Коштана* обликује с јасном намером да вербални говор претопи у музички, и то пре свега у стилском маниру словенских националних школа – руске и чешке.

Говорећи о органској вези песничког текста са тоном као основним елементом музике, Коњовић указује на значај текста у композиционом концепту и процесу, тј. материји садржаној у њему, неопходној за развијање у „звучну пластику текста”. Појам „звучне пластике текста” композитор дефинише као „процес којим се немо, пасивно стање, у коме се песнички текст налази у својој правој (прим. М. М.: првој) фази кад се песнички текст немо чита, претвара у другој фази, када га говором оживљава, у стање живе, активне речи тако да мисаона садржина, као и сва друга уметничка својства тога текста, делује много снажније на слушаоца него што је случај са читаоцем у првој фази” (Коњовић, б. г.: 3–4). У говорној речи и тексту Коњовић осећа „безброј звучних нијанса” и препознаје садржане музичко-изражајне елементе ритма, мелодије, латентне хармоније и динамике. Даљи стваралачки поступак композитор описује у смислу диференцијације на акцензоване и неакцензоване делове текста који се „сливају у извесне... ритмичке шеме чије је комбиновање један од најважнијих послова композитора”. У даљој изградњи звучног рељефа текста следи, према аутору – мелодијско обликовање. Поставка композиторовог естетског канона о мелодијској висини полази од „средње линије говорне реченице чији је први тон интонативан; ту звучној пластици доминанте у скали одговара једна средња линија коју [Коњовић назива] доминантом или константом”. Спуштање те линије од константе наниже „ка релативној медијанти, а понекад... тоници”, у ретким случајевима „испод тонике” – Коњовић наводи као „пластику – логику говорне линије” (Ibid., 2–5), остајући пак неодређен према потенцијалном узлазном кретању исте линије.

Креирање вокалног говора диктирано је самом процедуром уметничке рецитације песничког текста или либрета. Начин на који то композитор остварује је следећи: након правилне дикције – „правилног фиксирања граматичких акцената”, приступа се процесу „интонације”, где „наглашене и ненаглашене речи постају наглашени и ненаглашени делови такта”. Композитором навођењем значаја „логичког, психолошког, емоционалног и колоритног акцента”, постаје јасан утицај експресивних интенција текста на мелодијску пластику текста. „Не форма” – наводи Коњовић – „него садржина песничког текста... мора да буде главни изајајни смер” у његовој обради, док „ритмичка линија добија идентичан вид са ритмичком основом (М. М.: песничког текста) коју и композитор мора да изрази...” (Ibid., 5–27). Коњовић сматра „вокални став примарним”. За њега је вокални став „носилац фиксираних музичких елемената које смо добили звучном реализацијом самог текста”, на основу којих композитор гради „и инструменталну пратњу” (Ibid., 19). Из овако прецизно образложеног стваралачког поступка није тешко увидети композиторово изванредно познавање граматичких закона нашег језика: како књижевног, тако и народног. Интелектуалца ерудитског образовања, израженог афинитета и дара за књижевност и драмске форме, Петра Коњовића је красило и огромно позоришно знање и искуство, те његово мајсторство у либретистичком поступку и снажно развијен осећај за сценска збивања директно израстају на темељима које је још у младости почео да поставља са својим оперским првенцем – народном опером *Женидба Милошева*, а значајно надоградио током година студија у Прагу, где је имао прилике да се упозна и са најмодернијим тековинама театарске и оперске естетике.

Постулате Мусоргског и Јаначека о реалистичком психолошком изразу Коњовић прихвата у начелу као узор и путоказ, развивши до танчина теоријску поставку вокалног говора. Из заједничке уметничке базе успостављених музичко-изражајних средстава и техника, он предлаже реалистички принцип као „алат” за обраду текста у вокалним и вокално-инструменталним делима. Из тог разлога се Коњовић не може сматрати пуким подражаваоцем вокалног стила Мусоргског и Јаначека, већ као индивидуални, оригинални стваралац, следбеник сродних теоријских гледишта, али у његовом случају остварених на новом нивоу лингвистичких специфичности и правила српског језика. Ту реалистичку линију композитор сагледава и као „изразито принципијелни антивагнеријански став, односно правац у музичкој драми” (Ibid., 32). Чување националних говорних карактеристика у вокалном изразу он ће разрадити до детаља – као словенску, истовремено и националну вредност стила и оперске естетике. Коначно, не можемо се а не запитати зар Коњовићева сублимација вербалног у оперски говор не представља управо онај „минимум стилизовања” који је Милоје Милојевић препознао као „основну карактеристику реалистичке уметности” Модеста Мусоргског (Milojević, 1953: 102–103)?

Руковођен унутрашњом, дубоко увреженом тежњом ка досезању аутентично националног, Коњовић временом темељно и минуциозно успоставља сопствена правила обликовања вокалног израза, као врло упечатљивог система вокалног говора, као особену, индивидуализовану и препознатљиву стилску одредницу свог укупног музичког језика. Скрипта *Звучна пластика текста* представља текст са „тридесет лекција” намењених студентима Композиционог одељења Музичке академије у Београду” (Коњовић, б. г.: 1), тако да можемо претпоставити да је Коњовић претендовао да такав вокални језик буде битан елемент или једна од опција, обележја националног уметничког стила и будућих

композиторских генерација. Транспоноване говора у музику у свим емоционалним нијансама наравно не може бити у потпуности верно и фиксирано. Јасно је да ту постоји извесна произвољност која повлачи за собом слободу уметничког доживљаја речи, реченице, емоције, афекта, конфликта, смисла и значења, као и различитог схватања тонске „висине средње линије говорне реченице“, те интервалског спуштања исте „ка релативној медијанти или тоници“. Тако би један композитор реченицу започео нпр. од тона ге, а други од тона ха, један би „спуштање“ ка релативној медијанти представио силазном квартом, а други, рецимо – силазном терцом. У сваком случају, изложени принцип представља, могуће је, и данас инспиративан, један од путоказа ка новим развојним етапама и преображају српске музике националног усмерења. На основу изложене теоријске платформе и следећи свој реалистички импулс у одређивању акцената и одмеравању тонских висина – Коњовић формира вокални израз на основу лингвистичко-музичке граматике и емоционално-психолошког набоја вербалног говора, нудећи студентима и наслеђу својеврсни интонациони речник вокалног говора. Описаним естетско-стваралачким начелима и вокалном формулом, у преношењу нијанси људског говора директно повезаних са најинтимнијим осећањима, Коњовић изражава живот у свим његовим психолошким импулсима и нијансама. Резултат је слушаочева непосредна перцепција и идентификација вокалних гласова, те не чуди недавна констатација Рашка В. Јовановића, приликом слушања опере *Сељаци*, и његово довођење у везу „доследне примене... реалистички експресивне декламације... [са] „разумевањем сваке поједине отпеване речи, тако да се радња опере могла пратити без икаквих напора“ (Јовановић, 2018: 35).

4. 2. Вокални говор Петра Коњовића

Речитативна декламација – као кредо Коњовићевог стваралаштва и доминантни означитељ његовог стила, завређује да јој се и овде посвети заслужена пажња. С обзиром на то да многи аутори истичу Коњовићев реалистички принцип произилажења вокалног говора из вербалног (Милојевић, 1933: 77; Цветко, 1963: 349; Перичић, 1969: 177; Мосусова, 1971: 153; Херцигоња, 1972: 7; Томашевић, 1991: 67; Николајевић, 1997: 36; Буловић, 1998: 153; Јовановић, 2018: 35), чинило нам се потребним да у неколико наредних примера потцртамо обликовање солистичких вокалних линија из флексија говорених речи, а у зависности од емоционално-психолошког статуса ликова. У својим монографијама посвећеним мелодији, Дејан Деспић и Лео Мазељ наводе поступно, секундно кретање као најчешћи вид мелодијског обликовања и један од најстаријих интервалских корака у историји музике; у њему се, према Деспићу, „одражавају норме и идеали одређеног доба и средине“ (Деспић, 1986: 2). И Властимир Перичић у уџбенику строгог ренесансног контрапункта секунду назива „краљицом мелодије“ (Перичић, 1997: 16), док Риман у свом речнику наводи поступно кретање као основну форму мелодијског кретања (Мазељ, 1952: 27). Природно је да се став и однос према мелодији мењао кроз историјске стилове, али у контексту Коњовићевог мелодијског фиксирања говорних интонација, секунда у складу са интонацијама обичне разговорне речи има значајну улогу.

У наредном примеру, почетне уздржане вокалне интонације секунде и терце на, рекли бисмо, средњем нивоу висине (тон a_1), порастом психолошке напетости хероине,

композитор замењује болно лирским скоковима малих сексти у оба смера. Двосложне речи са говорним акцентом на првом слогу вокално су оживљене силазним скоковима чију величину интервала одређује тренутни емотивни набој (реч „видиш” – терца; текст „носе” – мала секста) или репетицијом тона. Овде, а нарочито у континуираној реплици циганског кмета, можемо видети начин Коњовићевог коришћења триолске ритмичке групе као носиоца тросложних фразно-говорних јединица. У наведеном Коштанином речитативу који се развија на конфликтном акорду прекомерног трозвука мрачног колорита бе-мола, композитор од двосложне речи „како” и једносложне „ме” формира једну фразу коју ће ритмички, емоционално носити триола. Слично је са кметовљевом фразом „не чекам”, а нарочито са тросложном речју „убије” или „Коштана”. Кмет, који је у незавидном положају, под претњом да ће га „преседник убити”, одговара конфликтном интонационом формулом умањене квинте, припремљене тонално-емоционалном модулацијом у субмедијантни тоналитет (бе – фис~гес). Целостепени звук прекомерног трозвука појачава се додавањем нових дисонанци, постајући истовремено и моменат енхармонског преокрета. Интензивирајући напетост, овај акорд има симболичну улогу безнађа са разрешењем у квинтни акорд на тоници. Над њим се развија вокална реплика чији обим од велике ноне сам по себи казује о степену емоционалног набоја који Коњовић исказује. Ритмичка група квинтоле носилац је петосложне говорне фразе у мелодијско-емоционалном успону праћеном лиричношћу велике сексте, сада на новој емоционално-тоналној сфери еф-дорског модуса. На хармонском обрту великог доминантног нонакорда и тонике с додатом секстом Коњовић користи синкопу у вокалном говору као средство динамизма израза. На подлози тонике са додатом секстом вокална интонација тоничног тритонуса на речи „чувам” открива неугодни кметовљев осећај због насилне Коштанине удаје, коју делом и он мора да спроведе.

Piu agitato *C.Kmet*

K. *če-kaš zar da vidiš kako me no - se! Ne, Koštana, ne čekam*

f *mp*

C.K. *ne-go presednik čeda me u-bi - je mo — ram da te čuvam!*

mf

Пример 64 (Циганска махала, т. 6/284)

Већ сам почетак наредног примера након асоцираног затамњења тоналне основе пролазном асоцијацијом мутације, на варљивом хармонском обрту доноси текст „певате и играте”. Два глагола идентичне акценатске структуре композитор, међутим, третира метрички различито: у речи „певате” музички акценат је на првом слогу, док у другој речи синкопом и артикулационим нагласком преноси акценат на други слог и прави граматичку диференцијацију која доводи у питање тачност превођења говорне у музичку интонацију. Но, могуће је и да овај „искривљени интонациони превод” долази као симбол Станиног конфликтног стања, посебно ако узмемо у обзир наредни текст „а ја сама”, који открива њену различиту позицију у односу на другарице. Меланхолична вокална интонација мале сексте, те сукцесивна негација терце тонског рода на подлози молске тонике са „погрешно” додатом секстом у басу наглашавају реч „сама”, затамњујући звучно-психолошки колорит. У вишем оркестарском регистру израста инструментална антиципација будућег лајтмотива фатума, мелодијско-ритмички суштинска за његово формирање. Триолски ритам вокалних интонација (т. 5 примера) не представља само техничко решење тросложне речи („никога”) или фразе („у кући”), већ изражајно

омогућава слободан музички развој, без шематских конструкција, изнад свега, близак вербалном говору. Психолошки и емоционални акценат вокалне интонације на текст „сама” потцртавају силазна чиста квинта као „тонику”, а можда и тон „испод тонику” у односу на „средњу линију” звучне пластике – „доминанту или константу”. Истовремено, вокални амбитус досеже до интервала ноне, а музички дијатонски ток лако прелази у паралелни де-мол као нову емоционалну сферу, на Коњовићу типичан начин, модулацијом кроз тонику циљног тоналитета. Текст „мајка” Коњовић ће нагласити конфликтном тритонусном вокалном интонацијом која означава брижност, док ће реч „бата” нагласити хармонским изражајним средством вишег степена – тврдоумањеним четворозвуком доминантине доминанте, интерполираним између два акорда молске доминанте, као асоцијација на иступање у доминантну сферу. Пример завршава ритмичким групама квинтоле и триоле као драгоценим средствима реалистичке вокалне декламације и музичким акцентом на првим слоговима, чак са његовим пунктирањем у триоли као средством динамизације израза. Ради се о речи „долази” где би према врањанском дијалекту опет акценат био на средњем слогу. Хармонска вертикала читава акорд DD^7 у изражајно-динамичком крешенду, који добија гудачки тремоло као додатни елемент драматике и акордску нону као колористичко обележје, налазећи функционално разрешење у наредни акорд D^7 .

The musical score consists of two systems. The first system is for the vocal part 'Stana' and the piano accompaniment. The vocal line is in 3/4 time, starting with a half rest followed by a quarter note 'vi', then a half note 'sve', and a quarter note 'pe - va - te i i - gra - te,'. The piano accompaniment is in 3/4 time, starting with a half note 'vi', then a half note 'sve', and a quarter note 'pe - va - te i i - gra - te,'. The piano part features a tremolo on the dominant chord DD^7 . The second system is for the vocal part 'St.' and the piano accompaniment. The vocal line is in 3/4 time, starting with a half rest followed by a quarter note 'a', then a half note 'ja', and a quarter note 'sa - ma,'. The piano accompaniment is in 3/4 time, starting with a half note 'a', then a half note 'ja', and a quarter note 'sa - ma,'. The piano part features a tremolo on the dominant chord DD^7 . The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *molto espress.* and *pp*.

St. *ni - gde ni - ko - ga u ku - ci ne - ma! Ni*

St. *o - ca ni maj - ke. O - tac be - san a Ba -*

St. *ta, on ni-ka-ko i ne do - ta-zi.*

Chord symbols: II, 6, D⁷, d: VI t, D, 2, D², II, t, VI⁷, d, II_{LDM}, d⁷—6—5 s⁶, II⁷, DD⁷ 9

Пример 65 (Ускрс у кући Хаџи-Томе, т. 3/21)

Коњовићев вокални говор у музичкој драми Коштана одликује доследно примењена силабичност, са мелодијском репетицијом последња два слога речи, или

пак силазним интервалским покретом последњег слога речи, што је опет у складу са акцентима вербалног говора. С друге стране, интервалски покрет прекомерне кварте или умањене квинте садржи конфликтни музички потенцијал који симболично изражава драмско-психолошки конфликт протагониста на сцени, као и негативни социјални однос према Циганима у старом Врању с краја XIX века, док интервалске покрете речитативних деоница одређују логички, психолошки, емоционални и колоритни акценти говорене речи. У наведеним принципима мелодизовања говорене речи огледа се реалистички принцип обликовања вокалног говора, тзв. звучна пластика текста, у првом реду у „зависности мелодије од линије текста“, „мелодијских интервала од садржине радње или текста“ (Вучковић, 1955: 135). Генерално, „Коњовићев однос према мелодији и њена стилска еволуција у Коштани поклапа се са савременим тенденцијама 20. века, али не због модернистичке новине у негацији традиционалне мелодије и мелодијског мишљења, већ због композиторовог афинитета и тежње за стварањем логичног мелодијског писма, блиског вербалном говору, у циљу реалистичности израза, где у појединим моментима досеже и елементе експресионистичког говора. У сваком случају, Коњовићева Коштана представља почетак новог, самосталног пута у српској оперској музици са оправданим циљем и задатком стварања велике народне опере, те сугестивним вокалним писмом у којем се огледају природност декламације, јасноћа и разговетност изговореног и проо-сећаног текста“ (Миленковић, 2020: 26–27).

5. ЗАКЉУЧАК

На основу сценске радње садржане у тексту либрета, дубоко промишљене драматургије интонације и тоналног плана (у складу са инструментацијом) као једним од ослонаца музичког развоја и обликотворних принципа помоћу којих се откривају и уопштавају главне „карике” и „чворишта” композиције, израста опера као уметничка целина.
(Друскин, 1952: 330)

Завршна разматрања у монографији посвећеној специфичностима хармонског језика и његовој улози у музичкој драматургији опере *Коштана* Петра Коњовића донеће сажету, али кондензовану рекапитулацију аналитичких закључака изложених у претходним поглављима. Увид у комплексност мреже тих закључака обезбедиће, верујемо, свеже и нове погледе како на специфичне, индивидуалне одлике Коњовићевог зрелог музичког говора, тако и на особености његовог зналачког музичко-драматуршког поступка.

*
* *

Будући, могуће је, најпрепознатљивија стилска одредница музичког говора Петра Коњовића, вокални говор се у музичкој драми *Коштана* манифестује у два своја, међусобно контрастна вида: први је изразито речитативни, поникао на интонацијама народног говора, док је други мелодиозан, непосредно везан за епизоде базиране на фолклорној песми и игри. Тиме је Коњовић, чини се, вешто избегао „замку” речитативне униформности и засићења, остваривши дело пуно живота, контраста и смене музичког говора са песмом и игром; својом мелодиозношћу, фолклорни слој опере осваја и плени, природно се кроз музичку драму преплићући са речитативним сегментима. Изврстан познавалац музичке сцене и њених закона, композитор је с истанчаним инстинктом проценио, као својевремено и Сезар Кјуи (Кюи, Цезарь Антонович), да је од речитатива „немогуће... направити целу оперу,... [те да су] неопходни лирски моменти, који омогућавају ширу мелодичност” (ред. Гордеева, 1985: 44–45). Интеграцијом песме у драмску радњу као дела сижејне линије, у чему је имао и узор у изворном, полазном комаду Борисава Станковића, Коњовић је постигао изванредан драматуршки баланс у духу решења модерне музичке драме. Тиме се приближио и изразу музичко-драмских остварења Леоша Јаначека, кога је, како је то већ било истакнуто, необично много ценио. Занимљиво је овде подсетити на Јаначекове речи када каже: „’ако је римски корал у току векова показао тако одлучујући утицај на развој западне музике, онда сам ја уверен да ће словенска песма на сличан начин доминирати у делима будуће музике”” (Фогел, 1982: 73–74). Чини се да је и Коњовић имао пред собом ову идеју, верујући, као и многи други представници његове генерације, у инспиративну моћ музичког југа Балкана као још увек непознате и неосвојене територије у корпусу уметничке музике Европе и света. Стога се, верујемо, Коњовић већ самим избором песама за *Коштану* определио за оне напеве који су, према идеологији његовог времена, најверније рефлектовали „суштину народног духа и осећања”, и то на географском простору Врање–Велес–Штип, као локацији порекла самих песама. Композиторов избор био је у пуној мери оправдан, јер је

проистекао из тежње да се у драми оствари јединствена атмосфера локалног колорита, у потпуности компатибилног месту збивања драме.

Будући да се директно надовезује на чврсто успостављене Мокрањчеве темеље, Коњовић представља настављача националног правца у националној уметности и музици 20. века. Повећана улога споредних ступњева и плагалност, посебно хармонских обрта VI – II (и обрнуто), d – t, као и јасна функционалност уз задржавање снажне улоге доминантне сфере, указују на Коњовићево недвосмислено израстање из Мокрањчевих позиција, хармонских норми и образаца. Наглашавање VI ступња у дуру и његове тоналне сфере, блиске словенској школи руске провенијенције, код Коњовића се креће на широкој скали (у монографији детаљно описаних! М. М.) хармонских видова, уз повећан значај и улогу акорда III ступња дура.

Значајна новина коју доноси хармонски третман народних мелодија или оригиналних Коњовићевих, написаних у народном духу, јесте спорадична функционална еманципација од доминантног утицаја акорда на II ступњу по структури једнаком доминантној доминанти. Реч је о акорду лидијског дурског трозвука на II ступњу, пре свега II_{LDM} и II_{BM} који хармонским везама са тоником (секунда ниже) или прекомерним III ступњем (секунда више) дискретно рефлектује тонске низове фолклорних лествица. Такође, повишена субдоминанта као четворозвук ($s<^7$), или пак умањени четворозвук недовинантне функције на повишеном II ступњу, третирају се класичним разрешењем у тонику. Насупрот Мокрањчевим каденцама DD – D, завршетке мелодија на II ступњу, као обележју националног фолклорног наслеђа, Коњовић хармонизује дијатонски једноставно – као D (четворозвук и петозвук), трозвучима и четворозвучима VII и II ступња, или сложеније, са претходно поменутих дурским акордом „позајмљеним” из лидијског модуса: VI – II_L (*Море, на сред село*) или T – $s<_3^4$ – II_L^7 (*Ева кауркиња*). Блистав утисак који Коњовић остварује овим каденцама очигледно има сврху интензивирања напетости у ишчекивању разрешења у доминанту која очито долази „закаснило”, са следећим тактом и „сувише кратко”, те изостаје очекивано, акустичко, према мишљењу већине, „стереотипно” решење. „Једноставно преузимање” Мокрањчевог претпоследњег акорда каденце – DD – за последњи, углавном без органске зависности од доминанте која би га потчинила сфери утицаја, сведочи о једноставности израза који композитор у складу са реинтонирањем народне музике не жели да напусти.

Поред тога, новине у националном изразу огледају се и у употреби импресионистичког акорда D^9 у основном облику и обртајима, као и у виду „продора” акорада тонике са додатом секстом, а посебно, у складу са новим путевима хармонског мишљења 20. века – у поменутих „неутралним акордима” квартног порекла. Незаобилазна је и улога педала као конструктивног, али пре свега колористичко-експресивног фона песама, који у „судару” са другим гласовима доводи до случајних бикордалних ситуација, посебно у градацији оствареној ка крају распламсале *Велике чочечке игре*. Оваквим третманом, с недвосмисленом тенденцијом избегавања класичног формалног заокружења у каденционим моментима песме и игре, Коњовић обезбеђује чвршћу повезаност лирских и драмских епизода.

Поред оваквог стваралачког поступка, у модерном профилу савремене музичке драме, кроз анализу свих њених песама и игара, утврдили смо да потенцијалну мозаичност композитор избегава и не дозвољава, а главна драматуршка средства у том

смеру налази управо у описаним каденцама и упоредном току прокомпоноване радње која се не прекида, већ се чак избором и начином извођења песама снажно подстиче и усмерава ка сукобу и трагичном расплету. У том смислу, употреба хора је драматуршки строго функционализована на богатој палети његове улоге од обједињујућег фолклорног фактора разнородних народних песама, где сваки тон израста из локалног колорита, до снажне подређености драмском фактору као учесника у драми, као још једног модерног елемента очувања интегралне целине музичког дела.

У целини гледано, музички језик *Коштана* заснован је на сложеном хармонском систему, заснованом на синтези универзалних образаца дурско-молске тоналне основе, са националним, модалним и фолклорно-оријенталним обележјима. Комплетна музичка драма протиче у прожимању, смењивању и допуњавању тоналног и модалног начина мишљења, наизглед супротстављеног, но изузетно погодног и ефектног за реализацију широке, динамичне експресивне скале и глобалне архитектонике. У том смислу, модална дијатоника чини врло значајан део мелодијско-хармонско-тоналног садржаја Коњовићевог дела, са особеним тонским и акордским релацијама.

Занимљив је крајњи резултат овог поступка: употребом модалних лествичних и акордских особености као обележја националног фолклора, у непосредном смењивању са тоналним обележјима музичког језика, кроз стваралачко комбиновање и симбиозу, умањују се разлике између супротних тонално-модалних принципа. Тим поступком је хармонска природа појединих епизода двосмислена, односно гранична између тоналног и модалног начина мишљења. У *Коштани* је неупоредиво већи обим и значај модуса молског карактера: дорског и еолског, од модуса дурског карактера – миксолидијског и јонског. Фригијски и лидијски модус тек су асоцирани фригијским трозвуком, односно II₁, који, постављен на молској основи, представља део акордског фонда специфичних фолклорних лествица.

Поред фолклора као природног извора модалности погодног за дочаравање локалног амбијента и атмосфере, модални елементи у музичкој драми иницирани су и тежњом ка разноврсношћу израза и остваривањем драгоцених контраста као чинилаца музичког развоја. Модални звук у ширем смислу доприноси експресивној лирској атмосфери и чини погодан фон за осликавање сетних, меланхоличних душевних стања протагониста. Са друге стране, уз примену специфичних лествица, модалност игра кључну улогу и у обликовању специфичности локалног колорита.

Музичка драма *Коштана* опера је снажних и непрекидних контраста. У не-фолклорним епизодама, посвећеним развоју драмског тока, што је и прилика за тананију карактеризацију ликова на сцени, као музичко-драматуршки резултат и еквивалент унутарњег конфликта, Коњовић употребљава прекомерни трозвук III ступња и тврдоумањени четворозвук II ступња, а нарочито њихов обрт као хармонску формулу акумулиране дисонантне напетости. Музичка емоционално-смисаоно конфликтна ћелија несумњиво носи звучно-емоционални набој погодан за тумачење пораста драматике, тј. израза недвосмислено конфликтног стања, указујући на најмање нијансе у промени емоционалног тонуса, унутарњих психолошких противречности и сукоба. Коњовићева склоност ка овим акордима, као изражајним средствима вишег реда, у *Коштани* произилази неспорно из њихове структурне латентне дисонантне целостепености, погодне за драмско тумачење конфликтних мисли и стања. Њихова

кинетичка енергија, посебно у хармонском контексту без разрешења њихове дисонантне напетости у стабилност тоничног елемента – доводи до слабљења кохезије тоналног система и поруке слушаоцу о недвосмислено конфликтној експресивности сценског тренутка. Постигнувши непосредне музичко-драматуршке ефекте везане за конфликт, наведени акорди недвосмислено представљају снажан конфликтни покретач музичко-драмског кретања. Осим тога, хармонски обрт на који смо указали, најфреквентнији и најважнији у целој опери (!), поред експресивно конфликтне, има и недвосмислену колористичку улогу сликања локалног колорита, будући да садржи препознатљиву циганску лествицу са израженим прекомерним секундама као градивним елементом – типичним означитељем фолклорног музичког идентитета старог Враћа.

Будући да у реалистичкој стваралачкој поетици Петра Коњовића од хармоније очекујемо да пренесе „истиниту” слику психолошких стања, сценских ситуација и догађаја, посебно драмско-психолошких кулминација, низ приказаних примера потврдио је наведене акорде као једно од најважнијих средстава музичке, односно хармонске драматургије дела. Композиторово преферирање акордских структура прекомерног трозвука и тврдоумањеног четворозвука у сложеној психолошкој драми, повишењем конфликтног психолошко-емоционалног тонуса до екстрема, логично води до појаве целостепених акорада и лествице, као највиших ступњева музичко-драматуршке напетости, у виду негације тоналитета и тоналних односа. Коњовићева идентификација целостепености са „моћним ефектом” израза и пораста психолошке напетости, у хијерархији унутрашње организације надвисује сва хармонска, али и остала (!) изражајна средства, омогућавајући јој – управо због карактеристичне звучности – улогу препознатљивог колорита, са последично потенцијалном тоналном дезоријентацијом. Целостепена лествична основа, као релевантан звучни амбијент опере, практично израста из акордских дисонанци целостепене грађе – тврдоумањеног четворозвука и прекомерног трозвука, наслојавањем нових секундних дисонанци или пак јукстапозицијом сазвучја ове врсте. „Одлазак” из сфере стабилног тоналитета у сферу звучно флуидне целостепености нужно за последицу има ослабљену функционалност, чиме се тонална централизација нарушава, али се ипак не губи у потпуности. Степен тоналне одређености заправо зависи од динамике унутрашњих конфликтних импулса, те акцената и контраста које композитор жели да постигне у драматуршкој обради садржаја драме. Чврсто функционализована у драмској повезаности са унутрашњим конфликтом протагониста, целостепеност у осветљавању психологије сцене представља активно средство музичке драматургије. За многе композиторе националних школа, још од Глинке и Римског-Корсакова, преко Дебисија и Скрјабина, целостепеност представља драгоцен извор који се на различите начине прелама у композиционим методима. Међутим, у Коњовићевој *Коштани*, кроз удахњивање живота јунацима на сцени и реалистичност њихових осећања, третман употребе је другачији, контролисан у форми, у функцији је конфликта, са потцртаном асоцијативно-експресивном улогом хармоније у откривању дубљег смисла изговореног текста.

Прожимање тонских родова на релацији истоимених тоналитета такође носи са собом информацију очигледног драматуршког карактера. Смисао супротстављања и смењивања тонских родова уско је повезан са психологијом ликова, чинећи ефектно средство музичке драматургије у дочаравању светлих и тамних емоционалних импулса и психолошких стања. Конфликт произишао из контрастних ресурса истоимених

тоналитета композитор користи са циљем психолошке прогресије; тај контраст је носилац колористичког кода светлости и таме, неретко са латентном симболиком. Контрастност израза, боје и карактера без промене тоналног центра, носи хармонску динамику, док она, црпећи снагу из јединства супротности, постаје и изванредно уверљиво средство музичке драматургије. Могло би се рећи да је Коњовић у контрастном колористичко-емоционалном нијансирању на релацији дур – паралелни мол и обратно нашао индивидуални одговор за своја музичко-драматуршка трагања у правцу постизања суптилних и „меких“ експресивних опозиција.

Експресивност хармоније у садејству са осталим компонентама музичког израза – мелодијом, ритмом, динамиком, артикулацијом, али и оркестарским ефектима, посебно су били предмет наше аналитичке пажње у модулационим моментима опере. Специфичном динамиком хармонско-тоналног набоја све самих „суморних“ молских тоналитета, Коњовић је постигао интонационо јединство доминантно преовлађујуће суморне, па и трагичне емоционалне обојености и конфликтних психолошких стања централних карактера. Избор тоналитета молског тонског рода у *Коштани* неспорно је стајао у зависности од композиторове перцепције „меког“ молског рода као тамног колорита са изражајним могућностима на елегичној, мрачнијој страни емоционалног тонуса. Молска „колоризација“ *Коштане*, као активно изражајно средство комплексне психолошке драме, нијансирана је различитим акордским структурама, осим у секвентним, градационим експресивно-колористичким тоналним етапама планског модулирања које воде до кулминација. Слажући се један поред другог као каменчићи мозаика, молски тоналитети одражавају емоционална стања истог афективног језгра туге, које укључује широк спектар различитих нијанси овог афекта на скали од бриге и сете, до очаја и безнађа. У остварењу психолошко-емоционалних акцената, када композитор наглашава одређену реч, динамизацију или промену емоционалног стања, „искидана“, целостепена или еманципована мелодијска компонента, заједно са „нервозним“ ритмом, динамичким и артикулационим ефектима, те врло упечатљивим тремолом оркестра, осликава сву сложеност емотивно-психолошког статуса главних ликова на сцени. У складу са логиком линије драмске радње, зарад реалистичке убедљивости, Коњовић покреће, заједно са хармонском компонентом, и остале компоненте музичког израза, знајући добро да се један тренутак емоционалности у апсолутно истом виду не може два пута поновити у току опере.

У овим закључним разматрањима посебно истичемо аналитички допринос према коме је тонална сфера ес-мола идентификована као специфична семантичка раван, најуже повезана са максимумом концентрације жалобне афективности – као симбол неспокојства, очаја и безнађа. Коњовићево виђење ес-мола, са тенденцијом значења безнадежности и потпуне резигнације, слично је Римановом гледишту који тоналитет ес-мола сматра „много жалоснијим“ од еф-мола, и Нојхаусовом (Нейгауз, Генрих Густавович) доживљају као тоналитета „жалосних, елегичних расположења, погребних мисли, дубоке туге“ (Према: Вашкевич, 2006: 29). Појава и драматуршки третман ес-мола у Коњовићевој музичкој драми указују да је збиља реч о семантичкој улози ес-мола, погодној за најпродубљеније тумачење емоционално-психолошког статуса ликова у трагичном нотом обојеном драматуршком плану опере. Тако, на пример, тоналитет ес-мола обележава читаву слику *У кућерку Коштанином*, дефинишући кључну емоцио-

налну сферу психолошке карактеризације Коштаниног очаја и трагичне судбине. Семантичко значење ес-мола послужиће композитору за завршетак ове слике као подлога неутешном изразу напетости, страха, језе и неизрециве туге.

Као израз неспокојства и предосећаја трагичног исхода, тоналитет ес-мола учествује и у карактеризацији Хаџи-Томиног лика у првој слици, потом – у тренутку кад угледа сина у Собини у другој слици, те (након скретања у нижу полустепену сферу де-мола) поново у тренутку првог сукоба оца и сина (в. пример 25). Молска обојеност ес-дорског модуса нијансира Хаџи-Томин монолог у трећој (стр. 206 клавирског извода) и Миткетов у петој слици (стр. 270 клавирског извода), и то као носилац симбола „жала за младост“, док се иста ес-дорска модалност са лествичним мутацијама појављује и као једна од три тоналне основе за жалобну песму *Була млада у слици Воденица у селу Собина*. Заступљен у свим драматуршки кључним моментима музичке драме, тоналитет ес-мола прати и Коштанин излазак из колибе у очекивању сватова у слици *Циганска махала*, као што и у наставку сцене подржава смисаоно-симболички акценат судбинског текста (Коштана: „да се сушим, да гинем, венем!“). Коначно, пред сам крај опере, педал на тону ес као модалној сугестији ес-дорске основе, у тремолу гудача, чини подлогу за Миткетову опроштајну поруку која симболизује својеврсну животну филозофију и једну од централних идеја овог дела: „човек је само за жал и муку здаден!“

Да су хармонски процеси у Коњовићевој композиторској поетици били чврсто утемељени у пољу његовог поимања појма музичке драматургије, показано је и приликом анализе уводних сегмената слика и прелудија опере. Резултати наше анализе показали су да је композитор хармонску и друге компоненте израза овде ставио у службу креирања уводних атмосфера и колорита сцена. У стилском и хармонском погледу, композитор у овим сегментима прожима и комбинује позноромантичарски и импресионистички принцип избегавања јасних функционалних асоцијација које би водиле ка јасно одређеним тоналним сферама и центрима гравитације. У том смислу, он уверљива хармонска решења проналази у изразито колористичко-експресивном дејству судара фигуративних дисонанци унутар хармонске подлоге и педалним колористичким фоном, али и акордима са додатим дисонанцама, ефекту узастопних кварта у линеарном плану, тритонусном и целостепеном звуку, паралелним квинтама – све самим хармонским средствима карактеристичним за импресионистички начин музичког мишљења. Истакнуту заступљеност доминантне и субдоминантне функционалне сфере Коњовић остварује дугим трајањем два изразито функционална акорда: D^7 и II^7 којима спорадично, због драмског нијансирања и импресионистичких утицаја, додаје велику нону. Комбиновањем ових акорада са педалним, некад и бикордалним ситуацијама и наслојавањем нових терци, или пак фигуративних тонова дужег трајања у вертикали, дијатонска звучност се значајно обогаћује, усложњава, неретко упућујући на импресионистичку палету. Колористичко-емоционалним епизодама овог типа Коњовић решава многа питања везана за проблематику концепције саме опере. Тако акорди $D^{7(9)}$ и $II^{7(9)}$, због описаних структурно-енергетских и звучно-напетих карактеристика, постају важни фактори развоја у драмским тренуцима без јачих психолошких тензија. Сам избор хармонских средстава, врсте и начина њиховог коришћења, ритма и фреквенце у музичкој текстури код Коњовића су чврсто повезани са „музичком реализацијом драме“. У крајњој инстанци, контрапунктско, удружено садејство свих наведених елемената

генерише композиторов индивидуални музички говор и језик као еманацију његовог личног стила. Коњовићев хармонски вокабулар, обогаћен акордима са осамостаљеним дисонанцама које саме по себи или у смењивању са другим структурама речито говоре о колористичком третману хармоније, залази, како је напоменуто, у импресионистичке сфере. Веома чести, посебно на молској хармонској основи, јесу „неутрални” акорди, у којима је садржан квартни начин изградње. Иако се споменути акорди најчешће јављају на тоници и доминанти (t^5_2 , t^5_4 , $t^7 5_4$, d^5_2 , $d^5 4_2$, $d^6 5_2$, $d^7 5_4$, d^7_4), налазимо их и на субдоминанти, али и на споредним ступњевима (II и VI), где такође, на основу темељног басовог тона, добијају хармонско одређење. Међутим, њихово квартно порекло, иако једноставнијег дијатонског типа, представља тек драгоцено драматуршко, експресивно-колористичко освежење преовлађујућој терцној изградњи сазвучја. Драматуршким преплитањем лајт-мотива са важном хармонском улогом, поред мелодије и ритма, композитор у континуитету остварује музичку функцију кројења атмосфере која обавија драмски ток: тренуци играчког весеља, те животне радости и реминисценције на њу, смењују се са атмосфером туге коју генеришу стања несрећних јунака.

*
* *

Компонујући *Коштану*, музичку драму која је била у фокусу пажње ове студије, можемо закључити да се Петар Коњовић, упркос томе што је слободно, следећи свој музичко-драматуршки инстинкт, посегнуо за модерним елементима музичког израза 20. века, није повео за радикалним струјама свога доба, већ је према личним афинитетима компоновао музику на основи национално усмереног, позноромантичног стила, обојеног импресионистичком ауром и повремено засићеног експресионистичким елементима, чиме се прикључио струјама њему савременог доба раног модернизма. Притом је вешто и зналачки рачунао на снажно изражајно дејство хармоније онда када то захтева драмски ток; границе су, међутим, биле постављене на експресији целостепене звучности, која је такође нашла своје место међу изразитим средствима импресионистичког стила. За Коњовићев хармонски стил у функцији музичке драматургије свакако су од значаја и хроматски интервали и алтеровани акорди хроматског типа, или акорди квартног принципа изградње вертикале и хоризонтале. Експресионизму је стилски најближи вокални говор саме Коштане *У кућерку Коштанином*, који на моменте досеже интензитет екстремне узнемирености, те вокална деоница трагичне хероине – фрагментисана и испрекидана психолошким паузама, обележена великим интервалским скоковима у оба смера и с моментима напуштања речитатива и преласка у говорни језик, сасвим добија експресионистичке контуре. Нема, међутим, сумње, да су специфичности композиторовог мелодијског говора биле формиране под утицајем вокалног израза Коњовићевих великих узора – Модеста Мусоргског и Леоша Јаначека. Њихове реалистичке принципе требало је, међутим, прилагодити српском језику, путем примене сродних поступака, за шта је Коњовић поседовао не само врхунско знање већ и дар. Компарацијом говорних и музичких акцената, утврдили смо начине Коњовићевог доследног формирања вокалног говора из „звучне пластике текста”, који композитор спроводи у циљу постизања реалистичности сцене као бескомпромисног средства реалистичке драме. Такође, утврдили смо да, поред прилагођавања

лексичким законима, примарну улогу у формирању интервалских покрета носе психолошке рефлексије, односно садржај и смисао текста, нарочито драмског конфликта који Коњовић у првом реду тумачи вокалним тритонусним интонацијама.

Коначно, сваки појединачни остварени резултат нашег истраживања води ка једном заједничком закључку, а то је да је Петар Коњовић, мајстор у домену знања о драми и људској психологији, реализацију своје најуспелије музичке драме – *Коштане* остварио с посвећеном пажњом врсног музичког драматурга, остварујући суштинско јединство речи и музике, опере и драме, комплексне музичко-драматуршке форме, где све компоненте удружено доприносе остварењу музичког израза без преседана у историјским токовима националне и европске музике 20. века.

6. ПРИЛОГ – ИСПРАВКЕ КЛАВИРСКОГ ИЗВОДА

- на страни 11 клавирског извода, у т. 1/22, на месту треће четвртине треба обрисати снизилицу на тону дес₃ јер се ради о тону де₃.
- на страни 18 у т. 7/28 у доњој деоници оркестра, на последњој осмини није тон еф, већ треба додати повисилицу јер се ради о тону фис; у горњој деоници оркестра, на претпоследњој шеснаестини није тон ге, већ треба додати повисилицу јер се ради о тону гис.
- на страни 18, у т. 1/29, у деоници труба, на првој осмини у оркестру, изостављена је снизилица на тону ха, јер се ради о тону бе.
- на стр. 25 клавирског извода, у т. 6/39, на месту прве половине у оркестру изостављена је снизилица на тону е₁ јер се заправо ради о тону ес₁.
- на стр. 26 клавирског извода, у т. 8/40, на месту друге осмине у оркестру изостављена је снизилица на тону а₁ јер се заправо ради о тону ас₁.
- на страни 27 у т. 11/41, прва осмина није тон це већ треба додати повисилицу јер се ради о тону цис; у пасажу истог такта клавирског извода не пише да се ради о ритмичкој групи десетоле јер је у клавирском изводу као претпоследњи тон поменуте ритмичке групе додат тон ге₂ који у партитури не постоји; у клавирском изводу у истој ритмичкој групи десетоле на трећем тону написана је разрешилица тона ге₁ док је у партитури тон гис – односно нема разрешилице.
- на страни 34 клавирског извода, у т. 5/45, у горњем линијском систему оркестра, на месту четврте четвртине изостављена је снизилица за тон цес₁ који се понавља на наредној осмини.
- на страни 40 клавирског извода, у т. 2/54, у вокалној деоници Хаџи-Томе, на месту друге четвртине на првој осмини ноте ге у триолској групи треба додати тачку.
- на страни 69, у т. 7/93, на другој четвртини пре тона ге половине и ге осмине треба додати снизилицу јер се заправо ради о тону гес.
- на страни 73 у т. 2/98 у Катином солу низ од четири шеснаестине није тон е, већ треба додати снизилицу зато што се ради о тону ес.
- на петом делу истог такта у клавирском изводу на половини тона ха из клавирског извода изостаје снизилица јер се заправо ради о тону б који у партитури изводе хорне.
- на страни 76, ред 5, т. 3 треба додати као партитурну ознаку слово В.
- на страни 78, ред 1, т. 1 треба додати као партитурну оунаку слово С.
- на страни 78, ред 5, т. 2 треба додати као партитурну ознаку слово D.
- на страни 88 у т. 7/65, на другом делу такта у средњем гласу није тон ге већ гис, већ треба додати повисилицу јер се ради о тону гис.
- на стр. 105 клавирског извода, у т. 1/114 на месту осме шеснаестине у оркестру изостављена је разрешилица на тону фис₂ јер се заправо ради о тону еф₂.
- на страни 115 клавирског извода, у т. 1/126, на месту последње четвртине у оркестру изостављена је снизилица на тону цис₂ јер се заправо ради о тону це₂.
- на страни 118 клавирског извода, на почетку т. 3 ове стране, изостављена је партитурна ознака бр. 128.
- на страни 127 у т. 1/139 последње две четвртине су означене као триола а у триолској

групи треба да припадне и претходна четвртина паузе; овако као да су те две четвртине у триолској ритмичкој групи што је немогуће.

– на страни 150 у т. 4/157С у виолинском кључу на тону a_1 потребно је додати разрешилицу.

– на страни 156 клавирског извода, т. 5–8/Q изостављена је њихова репетиција.

– на страни 156, у т. 9–12/Q изостављена је њихова репетиција, с тим што је т. 12/Q у партитури секунда волта и изостављени су на првој осмини такта: тон e_3 у флаути и тон a_3 у пиколу који су у нашем примеру додати јер су због високог регистра изузетно чујни.

– на страни 187 клавирског извода, у т. 3/163, у оркестру, на месту прве четвртине, на половини са тачком ноте ce_1 треба додати повисилицу, јер се ради о тону cis_1 .

– на страни 193, у т. 5/167 и т. 6/167, у нижем оркестарском регистру, најдубљи тон Дис на трећој четвртини повезан је луком трајања са целом нотом Де на првом тактовом делу следећег такта, тако да се ради о тону Дис и у т. 6/167.

– на страни 201 клавирског извода, у т. 9/173, на месту прве четвртине тону ha_2 треба додати снизилицу јер се ради о тону be_2 .

– на страни 222, у т. 4/193 у доњем линијском систему оркестарске деонице, на последњем тактовом делу, након осмине, уместо групе од три тридесетдругине са тоновима бе-дис-е, треба да стоје четири тридесетдругине са тоновима бе-це-де-е.

– на страни 222, у т. 5–6/193 у средњем линијском систем клавирске деонице, на последњим осминама оба наведена такта, треба додати повисилицу аис и избрисати повисилицу фис, која је очигледно погрешно спуштена уместо на тон а за терцу ниже на тон еф.

– на страни 237 у т. 2/V, у вишем линијском систему оркестра на месту последње осмине: на првој шеснаестини додати повисилицу тону fis_1 , на другој шеснаестини уместо тона a_1 треба написати тон ge_1 , а уместо тона ef_2 треба написати тон es_2 .

– на страни 237 у т. 3/V, у нижем линијском систему оркестра на месту друге осмине треба избрисати тонове ас и бе јер у партитури стоје само тонови ес–еф. Тонове ас и бе, који би са постојећим ес и еф чинили квартни четворозвук у обртају: еф-бе-ес-ас – заправо у партитури не постоје.

– на страни 238, у т. 5/V, у солистичкој деоници на месту треће четвртине треба додати снизилицу на тону де јер се ради о тону дес.

– на страни 238, у т. 5/V, у нижем систему оркестра на месту седме осмине, на четвртини тона треба додати снизилицу јер се ради о тону ас.

– на страни 259, у т. 7/XVIII, у нижем линијском систему оркестра на месту пете осмине треба избрисати тон ге мало јер не постоји у клавирском изводу; у истом такту на месту једанаесте осмине треба додати разрешилицу за тон це мало.

– на страни 259, у т. 8/XVIII, у нижем линијском систему оркестра на месту пете осмине треба додати повисилицу за тон дис.

– на страни 262 клавирског извода, у т. 1/206, у оркестру, на месту шесте осмине удвојен у горњој октави тон de_1 треба му додати снизилицу тако да буде des_1 .

– на страни 325 клавирског извода, на почетку т. 4 ове стране изостављена је партитурна ознака бр. 285.

РЕГИСТАР ПОЈМОВА

Акорд конфликта – 34, 65
Акорд-удар – 126
Апсолутни хроматски однос – 22, 38, 83, 88, 131
Ауторска интроспекција – 73, 100, 154
Афункционалне акордске структуре – 67
Балкански мол – 4, 40, 49, 52, 68, 135
Бикорд – 27, 54, 84, 116, 127
Бикордална ситуација – 53, 60, 118, 171, 175
Бифункционална ситуација – 19
Бифункционалност – 84
Вокални говор – 2, 5, 9, 15, 30, 67, 138, 142, 157, 159–162, 165–166, 170, 176
Говорна интонација – 65, 157, 162, 166, 168,
Двоструки (квинтни) педал – 24–25, 30, 96, 114, 122,
Дорска секста – 30, 38, 57, 103
Дорски обрт – 30, 36, 118
Еманципација дисонанце – 105
Звучна пластика текста – 2, 5, 157–160, 166, 168, 176, 192
Звучни симбол – 52
Идентификациони симбол – 153–154
Изражајна средства вишег реда – 53, 55, 57, 67, 91, 142, 172
Интонација туге – 83, 131, 135, 138,
Интонационо-емоционални конфликт – 34
Квартни трозвук – 63, 151
Квартно-секундни акорд – 28
Колебање тонског рода – 40–41
Конфликтна тритонусна вокална интонација – 146
Конфликтна формула – 55, 67
Лајтмотив – 1, 4, 6, 8–9, 14–15, 17, 28, 32, 49, 57, 63, 70, 74, 76–77, 82–83, 88, 90, 102, 105,
108–113, 115, 118–119, 121–128, 131, 133, 135, 138, 140–142, 144–149, 151, 153–156, 166

Лајтмотивска драматургија – 111, 154

Лајт-тембр – 115, 119

Лајтхармонија – 110, 112–119, 121–122, 126, 128, 131–132, 145, 154

Лидијски дурмол – 4, 49, 51–52, 55, 63, 68

Миксолидијски призвук – 27

Миксолидијско затамњење – 40

Модуляторна фреквенца – 76–77, 92, 128

Модулација кроз посредни тон – 77

Модулација кроз тонику – 76–77, 95, 100, 166

Мокрањчева каденца – 51, 171

Молски генерички елемент – 52

Музичка драматургија – 1, 3, 5–6, 8, 10–16, 34, 60, 70, 73–74, 84, 95, 100, 110, 138, 155–156, 170, 173–176

Неутрални акорд – 8, 17, 36, 47, 57, 70, 76, 88, 171, 176

Остинатни бас – 108

Паралелна променљивост лествичне организације – 42, 46

Паралелно-перемениј лад – 33, 41–42, 44–45, 49

Парландо – 67, 95

Пасус дуриускулус – 118

Пентатоника – 4, 27, 88, 135

Плутајућа тоналност – 77

Празне квинте – 106, 146

Примордијални квартни мотив – 133

Променљиве функције – 36, 42–43, 46, 124

Психолошка пауза – 54, 65, 67, 77, 87, 95, 166, 176

Рахмањиновљев акорд – 46, 88

Релативизована функционалност – 46, 88, 112, 132, 148

Речитативна декламација – 162

Силабичност – 168

Скрјабинов акорд – 19

Тема фатума – 70, 111–112, 127, 128

Тонална боја – 93, 95, 100

Тонална гравитација – 8, 95, 124, 146, 151
Тонална двосмисленост – 36
Тонална дезоријентација – 4, 76, 173
Тонална драматургија – 87
Тонална конфронтација – 83
Тонални колорит – 33–34, 37, 114
Тонални план – 8, 68, 70, 76, 83, 90, 92, 119, 128, 140, 170
Тонални феномен – 33, 42
Тонално профилисање – 67, 82
Тонално-емоционално-психолошка сфера – 70, 83
Тонско сликање – 19, 84, 102
Тритонус – 4, 19, 22, 30, 46, 63, 67, 74, 77, 82, 84, 123, 135, 138, 163, 165, 175, 177
Тритонусна карика – 74,
Тритонусна ћелија напетости – 21, 83, 88, 104
Тритонусни вокални конфликт – 46, 65, 83, 146, 166,
Уклоњена тоналност – 77
Умањена доминанта – 30, 59, 63, 163
Фатумска интонација – 70
Фригијски молдур – 51
Хармонска динамика – 19, 53, 57, 59–60, 65, 73, 88, 105, 174
Хармонска прогресија – 36, 40, 42–43, 101, 118
Хептахордална лествична структура – 45
Хоморитмија – 51
Хроматско-тонални прелом – 21, 30, 77, 123
Целостепена звучност – 63, 77, 103, 105, 176
Целостепени акорд – 19
Черноморова лествица – 66
Шпрехгезанг – 67

РЕГИСТАР АУТОРА

Акулов, Евгениј Алексејевич (1905–1996)
Асафјев, Борис Владимирович (1884–1949)
Атанасовски, Срђан (1983)
Бах, Јохан Себастијан (1685–1750)
Берков, Виктор Осипович (1907–1975)
Бизе, Жорж (1838-1875)
Бингулац, Петар (1897–1990)
Бинички, Станислав (1872–1942)
Бобровски, Виктор Петрович (1906–1979)
Бородин, Александар Порфирјевич (1833–1887)
Буловић–Марић, Биљана (1963)
Вагнер, Рихард (1813–1883)
Вашкевич, Николај Љвович (1941)
Вучковић, Војислав (1910–1942)
Геварт, Франсоа-Огист (1828-1908)
Глинка, Михаил Иванович (1804–1857)
Глук, Кристоф Вилибалд (1714–1787)
Гозенпуд, Абрам Акимович (1908–2004)
Далхаус, Карл (1928–1989)
Даргомижски, Александар Сергејевич (1813–1869)
Дебиси, Клод (1862–1918)
Деспић, Дејан (1930)
Дин, Роберт (1974)
Друскин, Михаил Семјонович (1905–1991)
Ђачкова, Људмила Сергејевна (1937–2016)
Ђорђевић, Владимир (1869–1938)
Живковић, Мирјана (1935–2020)
Јаначек, Леош (1854–1928)
Јарустовски, Борис Михајлович (1911–1978)
Јовановић, Рашко В. (1932–2022)

Кабалевски, Дмитриј Борисович (1904–1987)
Казанцева, Људмила Павловна (1952)
Келдиш, Георгиј (Јуриј) Всеволодович (1907–1995)
Кјуи, Сезар Антонович (1836-1918)
Конен, Валентина Џозефовна (1909–1991)
Коњовић, Петар (1883–1970)
Кулешова, Галина Григорјевна (1928–2005)
Курт, Ернст (1886–1946)
Ливанова, Тамара Николаевна (1909–1986)
Лист, Франц (1811–1886)
Мазељ, Лео Абрамович (1907–2000)
Маринковић, Соња (1954)
Марковић, Татјана (1967)
Милојевић, Милоје (1884–1946)
Михајловић Марковић, Јелена (1959)
Мокрањац, Стеван Стојановић (1856–1914)
Мосусова, Надежда (1928)
Мусоргски, Модест Петрович (1839–1881)
Николајевић, Снежана (1948)
Нојхаус, Хајнрих Густавович (1888–1964)
Огољевец, Алексеј Степанович (1891–1967)
Орлова, Елена Михајловна (1908–1985)
Очеретовскаја, Неонила Леонидовна (1947)
Плотников, Борис (1949–2020)
Пољакова, Људмила Викторовна (1921–1994)
Попова, Татјана Васиљевна (1907–1981)
Привано, Николај Георгијевич (1905-1972)
Рахмањинов, Сергеј Васиљевич (1873–1943)
Риман, Хуго (1849-1919)
Римски-Корсаков, Николај Андрејевич (1844–1908)
Розанова, Јулија Андрејевна (1961–2018)
Ручевскаја, Екатерина Александровна (1922–2009)

Серов, Александар Николајевич (1820–1871)
Скерлић, Јован (1877–1914)
Скребков, Сергеј Сергејевич (1905–1967)
Скрјабин, Александар Николајевич (1872–1915)
Станковић, Борисав (1876–1927)
Степанов, Алексеј Алексејевич (1914–1987)
Стефановић, Павле (1901–1985)
Томашевић, Катарина (1960)
Трембовељски, Евгениј Борисович (1939)
Ђјуљин, Јуриј Николајевич (1893–1978)
Ферман, Валентин Едуардович (1896–1948)
Халабала, Здењек (1899–1962)
Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (1770–1831)
Херцигоња, Никола (1911–2000)
Хиндемит, Пол (1895–1963)
Холопов, Јуриј Николајевич (1932–2003)
Христић, Стеван (1885–1958)
Чајковски, Петар Иљич (1840–1893)
Чернова, Татјана Јуревна (1967)
Шак, Татјана Федоровна (1955)
Штокхаузен, Карлхајнц (1928–2007)
Штраус, Рихард (1864–1949)

ЛИТЕРАТУРА

- Abbate, Carolyn. (1996). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.
- Adorno, Theodor W. (1989). O problemu glazbene analize (prevod s engleskog i komentar Nikša Gligo). *Zvuk* 3, 29–40.
- Agawu, Kofi. (2009). *Music as Discours: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Arnesen, Iris J. (2009). *The Romantic World of Puccini: A New Critical Appraisal of the Operas*. Jefferson: McFarland & Company.
- Baragwanath, Nicholas. (2011). *The Italian traditions and Puccini: compositional theory and practice in nineteenth-century opera*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bent, Ian (ed.). (1994). *Music Analysis in the Nineteenth Century: Volume 2. Hermeneutic Approaches*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bingulac, Petar. (1988). *Napisi o muzici*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Božanić, Zoran. (2007). *Muzička fraza*. Beograd: Clio.
- Bulović, Biljana. (1988). *Odnos harmonskog jezika i folklorne materije u delu Petra Konjovića*. Magistarski rad. Rukopis.
- Cvetko, Dragotin. (1989). Stvaralačke koncepcije Petra Konjovića, u Dimitrije Stefanović (urednik), *Život i delo Petra Konjovića*, Beograd: SANU, 11–17.
- Christensen, Thomas (ed.). (2008). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crocker, Richard L. (1986). *A History of Musical Style*. New York: Dover Publications, Inc.
- Dahlhaus, Carl. (2005). *Drammaturgia dell'opera italiana*. Torino: EDT.
- Dalhaus, Karl. (1992). *Estetika muzike* (prevela s nemačkog Vera Stojić). Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Damschroder, David. (2008). *Thinking About Harmony: Historical Perspectives on Analysis*. New York: Cambridge University Press.
- Day-O'Connell, Jeremy. (2007). *Pentatonicism from the Eighteenth Century to Debussy*. Rochester: University of Rochester Press.
- Dean, Robert. (2010). *Musical Dramaturgy in Late Nineteenth and Early Twentieth-Century Theatre on the British Stage*. PhD diss., Aberystwyth University.
- Despić, Dejan. (1971). *Teorija tonaliteta*. Beograd: Umetnička akademija.
- Despić, Dejan. (1981). *Opažanje tonaliteta*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Despić, Dejan. (1986). *Melodika: Tonski slog – prvi deo*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1986.
- Despić, Dejan. (1987). *Harmonska analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Despić, Dejan. (1989). *Kontrast tonaliteta*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Despić, Dejan. (2002). *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Despić, Dejan. (2004). *Muzički stilovi*. Srpsko Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Đokić, Ljubiša (priredio). (1989). *Osnovi dramaturgije*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Donelan, James H. (2008). *Poetry and the Romantic Musical Aesthetic*. New York: Cambridge

- University Press.
- Đurić Klajn, Stana (glavni urednik). (1963). Posvećeno 80-godišnjici života Petra Konjovića. *Zvuk* 58, 317–378.
- Giger, Andreas. (2008). *Verdi and the French Aesthetic: Verse, stanza, and melody in nineteenth-century opera*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grey, Thomas S. (1995). *Wagner's musical prose: Texts and contexts (New perspectives in music history and criticism)*. New York: Cambridge University Press.
- Hanslik, Eduard. (1977). *O muzički lijepom* (predgovor i prevod Ivan Foht). Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Hercigonja, Nikola. (1972). *Napisi o muzici*. Beograd: Umetnička akademija.
- Ilić, Ivana. (2007). *Fatalna žena. Reprezentacije roda na operskoj sceni*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Jeremić, Dragana. (2001). Psihološki aspekti lika Borisa Godunova u operi Musorgskog. U Sonja Marinković (ured.). *Opera od obreda do umetničke forme*. Zbornik tekstova. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 133–142.
- Kerman, Joseph. (1956). *Opera as drama*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Kivy, Peter. (2007). *Music, Language, and Cognition: and other essays in the aesthetics of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Konjović, Petar. (1920). *Ličnosti*. Zagreb: Izdanje Knjižare Čelap i Popovac.
- Kostka, Stefan. (2006). *Materials and techniques of twentieth-century music*. New Jersey: Pearson prentice hall.
- Kralj, Vladimir. (1966). *Uvod u dramaturgiju* (sa slovenačkog prevela Roksanda Njeguš). Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Kulundžić, Josip. (1965). *Fragmenti o teatru*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Lewin, David. (2006). *Studies in Music with Text*. Oxford: Oxford University Press.
- Lindenberger, Herbert. (2010). *Situating Opera: Period, Genre, Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Malaev, Garun. (2004). Svrha analitičke tehnike. U Mirjana Živković, Ana Stefanović i Miloš Zatkalić (redakcija). Zbornik katedre za teorijske predmete: *Muzička teorija i analiza 1*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 136–153.
- Marinković, Sonja. (2001). Žanr u operi romantičara. U Sonja Marinković (ured.). *Opera od obreda do umetničke forme*. Zbornik tekstova. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 116–121.
- Marinković, Sonja. (2007). Pojam dramaturgija forme u analitičkoj praksi. U Mirjana Živković et al. (redakcija). Zbornik katedre za muzičku teoriju: *Muzička teorija i analiza 4*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 36–47.
- Marković, Tatjana. (2001). Uloga narativnih scena u dramaturgiji opere. U Veselinović Hofman, Mirjana, Perković, Ivana (recenzenti). *Opera od obreda do umetničke forme*. Zbornik tekstova. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 122–132.
- Marković, Tatjana. (2005). *Transfiguracije srpskog romantizma – muzika u kontekstu studija kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Mauerhofer, Alois. (1995). О композиторском усвајању народне музике од доба Хердера: покушај типологије. У Властимир Перичић (уредник). Симпозијум Фолклор – музика – дело. Београд: Факултет музичке уметности, 13–26.
- Maus, Fred Everett. (1991). *Music As Narrative*. Bloomington: Indiana University Press.

- McClatchie, Stephen. (1998). *Analyzing Wagner's Operas: Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*. Rochester: University of Rochester.
- Mejer, Leonard B. (1986). *Emocija i značenje u muzici* (prevodilac Simo Vulinović Zlatan). Beograd: Nolit.
- Milošević, Predrag. (1933). Petar Konjović: jedna nezapažena pedesetogodišnjica, *Zvuk* (2), 41–48.
- Mihajlović Marković, Jelena. (2018). *Vidovi organizacije tonalnog sistema Sergeja Prokofjeva*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Mootz III, Francis J., Taylor, George H. (ed.). (2011). *Gadamer and Ricoeur: Critical Horizons for Contemporary Hermeneutics*. New York: Continuum International Publishing Group.
- Mosusova, Nadežda. (1968), P. Konjović: umetnički lik kompozitora kroz opersko stvaranje, *Pro musica* (37), 4–6.
- Mosusova, Nadežda. (1971). O Koštani Petra Konjovića. U Tuksar, Stanislav (urednik). *Arti musices* 2. Zagreb: Muzikološki zavod Muzičke akademije, 153–166.
- Mosusova, Nadežda. (2002). Korespodencija između Petra Konjovića (1883–1970) i Zdenjeka Halabale (1899–1962). *Muzikologija. Časopis muzikološkog instituta Srpske akademije nauka i umetnosti* 2, 57–105.
- Nattiez, Jean-Jacques. (1990). *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Oda, Tomoo Thomas. (2006). *Many Spheres of Music: Hermeneutic interpretation of musical signification*. Warwick: University of Warwick.
- Pavličić, Filip. (2012). Harmonija na raskršću – teorija i stilistika susreću hermeneutiku i esejistiku: Harmonija sa harmonskom analizom Dejana Despića. U Miloš Zatkalik (urednik). *Zbornik katedre za muzičku teoriju: Muzička teorija i analiza 2010*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 27–41.
- Peričić, Vlastimir. (1968). *Razvoj tonalnog sistema*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Peričić, Vlastimir. (1969). *Muzički stvaraoci u Srbiji*. Beograd: Prosveta.
- Plotnikov, Boris. (2007). *Notes on Musical Dramaturgy in Chopin's Second Piano Sonata: an analytic sketch*. <http://www.eunomios.org/contrib/plotnikov2/plotnikov2.pdf>
- Popović Mladenović, Tijana. (1997). Peleas i Melisanda K. Debisija, opera ili antiopera?. *Muzički talas br. 3–4*. 54–73.
- Riding, Alan, Dunton-Downer, Leslie. (2006). *Opera*. London: Jonathan Metcalf.
- Rings, Steven. (2006). *Tonality and Transformation*. Oxford: Oxford University Press.
- Stamatović, Ivana. (2002). Dramaturška funkcija Koštaninog pevanja u operi Petra Konjovića. *TkH 3. Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*. Beograd: TkH centar za teoriju izvođačkih umetnosti, 78–87.
- Stefanović, Ana. (1989). Muzika kao hermeneutika poezije: Skica za tipologiju vokalne lirike. U Marija Bergamo et al. (uredništvo). *Zvuk* 3, 67–79.
- Supićić, Ivan. (1978). *Estetika evropske glazbe: povijesno-tematski aspekti*. Zagreb: Jugoslovenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Tatarkjevič, Vladislav. (1980). *Istorija šest pojmova* (preveo Petar Vujičić). Beograd: Nolit.
- Tomašević Jovanović, Katarina. (1983). Muzička dramaturgija Petra Konjovića. *Zvuk*, 3, 59–68.
- Tomašević, Katarina. (2014). Imagining the Homeland: The Shifting Borders of Petar Konjović's Yugoslavisms", in: *Serbian Music: Yugoslav Contexts*. Eds. Melita Milin and Jim Samson, Institute of Musicology SASA, Belgrade.
- Ulehla, Ludmila. (1966). *Contemporary harmony: Romanticism through the Twelve-Tone Row*.

- New York: Free press.
- Vagner, Rihard. (2003). *Opera i drama* (prevod s nemačkog Olivera Durbaba). Beograd: Madlenianum.
- Volkenštajn, Vladimir Mihajlovič. (1966). *Dramaturgija* (preveo Ranko Simić). Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Wilson, Alexandra. (2007). *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wingfield, Paul. (1992). Janáček's Speech-Melody Theory in Concept and Practice. *Cambridge Opera Journal*, Vol. 4, No. 3 (Nov., 1992). Cambridge University Press: 281–301.
- Wingfield, Paul. (1999). *Janáček Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Živković, Mirjana. (1978). *Harmonija u okviru muzičkih stilova (skripta)*. Beograd: izdanje autora.
- Živković, Mirjana. (1986). Stilsko-stvaralačka krivulja Miloja Milojevića u ogledalu njegovih kompozicija za klavir. U Nadežda Mosusova et al. (ured.). *Miloje Milojević. Kompozitor i muzikolog: zbornik radova*. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 61–81.
- Živković, Mirjana. (1987). *Harmonski jezik Josipa Slavenskog (rukopis)*. Beograd: Biblioteka FMU.
- Zečević, Ana. (2008). *Veza dramaturške uloge i muzičkog oblika horova u operama Petra Konjovića*. Magistarski rad.
- Акулов, Евгений Алексеевич. (1978). Оперная музыка и сценическое действие. Москва: Музыка.
- Альшванг, Арнольд Александрович. (1970). П. И. Чайковский. Москва: Музыка.
- Арановский, Марк Генрихович (составитель и редактор). (1974). Проблемы музыкального мышления. Сборник статей. Москва: Музыка.
- Арановский, Марк Генрихович. (1991). Синтаксическа структура мелодии: Исследование. Москва: Музыка.
- Асафьев, Борис Владимирович. (1952). Избранные труды: Том I. Москва: Издательство академии наук СССР.
- Асафьев, Борис Владимирович. (1954a). Избранные труды: Том II. Москва: Издательство академии наук СССР.
- Асафьев, Борис Владимирович. (1954b). Избранные труды: Том III. Москва: Издательство академии наук СССР.
- Асафьев, Борис Владимирович. (1971). Музыкальная форма как процес. Ленинград: Государственное музыкальное издательство.
- Асафьев, Борис Владимирович. (1976). Об опере. Избранные статьи. Ленинград: Музыка.
- Асафьев, Борис Владимирович. (1979). Русская музыка XIX и начало XX века. Ленинград: Музыка.
- Атанасовски, Срђан. (2014). Од напева до руковети: Мокрањац као композитор. Зборник Матице српске за сценске уметности и музику 51, 135–152.
- Беляев, Виктор Михайлович. (1972). Мусоргский – Скрябин – Стравинский: Сборник статей. Москва: Музыка.
- Бергамо, Марија. (1980). Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године. Београд: Српска академија наука и уметности.
- Берков, Виктор Осипович. (1977). Избранные статьи и исследования. Москва: Советский композитор.
- Берков, Виктор Осипович. (1948). Гармония Глинки. Москва: Музгиз.
- Берков, Виктор Осипович. (1970). Гармония. Москва: Музыка.
- Берков, Виктор Осипович. (1971). Формообразующие средства гармонии. Москва: Советский композитор.

- Бингулац, Петар. (1988). Написи о музици: студије и есеји, Београд: Универзитет уметности у Београду.
- Бобровский, Виктор Петрович. (1978). Функциональные основы музыкальной формы: Исследование. Москва: Музыка.
- Бобровский, Виктор Петрович. (2010). Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки. Москва: КомКнига.
- Бобровский, Виктор Петрович. (1970). О переменности функций музыкальной формы. Москва: Музыка.
- Божидаревић, Саша. (2010). Фолклорни цитат у српској соло песми од њеног настанка до почетка другог светског рата. Косовска Митровица: Факултет уметности Звечан.
- Бонфельд, Морис Шлемович. (1998). Проблемы анализа тональной музыки. In *Hermeneutics in Russia: Volume 2*.
<http://www.tversu.ru/Science/Hermeneutics/1998-2/1998-2-15.pdf>
- Бонфельд, Морис Шлемович. (2006). Музыкальная герменевтика и проблема понимания музыки, In *Harmony: международный музыкальный культурологический журнал*. No. 5.
<http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=180>
- Буловић, Биљана. (1998). Хармонски језик и фолклор у делу Петра Коњовића. Зборник Матице српске за сценске уметности и музику 22–23, 145–162.
- Бычков, Юрий Николаевич. (1997). О диалектике становления и развертывания лада. Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных.
- Ванслов, Виктор Владимирович. (1953). Об отражении действительности в музыке. Очерки. Москва: Государственное музыкальное издательство.
- Ванслов, Виктор Владимирович. (1963). Опера и ее сценическое воплощение. Москва: Всероссийское театральное общество.
- Васильев, Юрий Андреевич. (2007). Сценическая речь: восприятие – воображение – воздействие: Вариации для творчества. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства.
- Васиљевић, Зорислава М. (приредила) (1996). Српско музичко благо: цветник српских народних песама, Београд: Просвета.
- Васиљевић, Миодраг А. (1950). Југословенски музички фолклор I: народне мелодије које се певају на Космету, Београд: Просвета.
- Васина–Гроссман, Вера Андреевна. (1972). Музыка и поэтическое слово 1. Ритмика. Москва: Музыка.
- Васина–Гроссман, Вера Андреевна. (1978). Музыка и поэтическое слово, Часть 2. Интонация. Часть 3. Композиция. Москва: Музыка.
- Вашкевич, Николай Львович. (2006). Семантика музыкальной речи. Тверь: Тверской областной учебно-методический центр учебных заведений культуры и искусства.
- Веселиновић Хофман, Мирјана... [и др.]. (2007). Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе. Београд: Завод за уџбенике.
- Веселиновић Хофман, Мирјана. (2007). Пред музичким делом. Београд: Завод за уџбенике.
- Виеру, Нина Ивановна. (1972). Опера Р. Вагнера «Нюрнбергские мастерзингеры»: музыкальные формы и драматургия. Москва: Музыка.
- Маринковић, Соња. (2014). Актуелна питања у проучавању Мокрањчевих руковети. У Зоран Т. Јовановић и др. (уред.). Зборник Матице српске за сценске уметности и

музику 51, 115–134.

Вучковић, Војислав. (1955). Избор есеја, Београд: Српска академија наука.

Гозенпуд, Абрам Акимович. (1984). Леош Яначек и русская культура: исследование. Ленинград: Советский композитор.

Головинский, Григорий Львович, Сабина, Марина Дмитриевна. (1998). Модест Петрович Мусоргский. Москва: Музыка.

Головинский, Григорий Львович. (1994). Мусоргский и фольклор. Москва: Музыка.

Гордеева, Евгения Михайловна (ред.). (1955). *Композиторы могучей кучки об опере: избранные отрывки из писем, воспоминаний и критических статей*. Москва: Государственное музыкальное издательство.

Гордеева, Евгения Михайловна. (1985). Композиторы «Могучей кучки». Москва: Музыка.

Гордеева, Евгения Михайловна... [и др.] (редколлегия). (2003). Музыка Австрии и Германии XIX века: книга третья. Москва: Композитор.

Григорьева, Галина Владимировна. (2005). Теория современной композиции. Москва: Музыка.

Гуляницкая, Наталия Сергеевна. (1984). Введение в современную гармонию. Москва: Музыка.

Гуляницкая, Наталия Сергеевна. (2002). Поэтика музыкальной композиции. Москва: Языки славянской культуры.

Данилевич, Лев Васильевич. (1969). Джакомо Пуччини. Москва: Музыка.

Дмитриев, Георгий Петрович. (1981). О драматургической выразительности оркестрового письма. Москва: Советский композитор.

Друскин, Михаил Семёнович. (1952). Вопросы музыкальной драматургии оперы. Ленинград: Государственное музыкальное издательство.

Друскин, Михаил Семёнович. (1973). О западно-европейской музыке XX века. Москва: Советский композитор.

Дыс, Леонид Иванович (составитель). (1989). Музыкальное мышление: Сущность. Категории. Аспекты исследования (сборник статей). Киев: Музична украина.

Дьячкова, Людмила Сергеевна. (2003). Гармония в музыке XX века. Москва: Пробел–2000.

Егорова, Белла Федоровна. (1998). Опера и драма. Некоторые параллели. Нижний Новгород.

Ђорђевић, Р. Владимир (скупно). (1928). Српске народне мелодије (Јужна Србија). Скопље.

Живковић, Миленко. (1957). Руковети Ст. Ст. Мокрањца: аналитичка студија, Београд: САНУ.

Житомирский, Даниэль Владимирович (редактор). (1977). Музыка XX века: Очерки в двух частях: Часть I, книга 2. Москва: Музыка.

Житомирский, Даниэль Владимирович. (1981). Избранные статьи. Москва: Советский композитор.

Земцовский, Изалий Иосифович. (1971). Фольклор и композитор. У Музыка и современность. Вып. 7, 211–220.

Јовановић, В. Рашко. (2018). Опера Селџаци Петра Коњовића. ТВ Ревизија (од 26. маја до 1. јуна). Београд: 35.

Келдыш, Георгий (Юрий) Всеволодович. (1974). Музыкальная энциклопедия. Москва: Советский композитор.

Кокорева, Людмила Михайловна. (2010). Клод Дебюсси: Исследование. Москва: Музыка.

Коловский, Олег Павлович (ред.). (1988). Анализ вокальных произведений: учебное пособие. Ленинград: Музыка.

Кон, Юзеф Гейманович. (1982). Вопросы анализа современной музыки: статьи и исследования. Ленинград: Советский композитор.

- Конен, Валентина Джозефовна. (1975). Театр и симфония. Москва: Музыка.
- Консон, Григорий Рафаэлевич. (2010). Целостный анализ в контексте научной методологии. Музыкальная академия, 2.
http://ikompozitor.ru/links/MA_2010-2_p140-150.pdf
- Консон, Григорий Рафаэлевич. (2011). Целостный анализ как универсальный метод научного познания музыкальных произведений (к постановке проблемы). In *Harmony: международный музыкальный культурологический журнал*. No. 10.
<http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/reader.asp?txtid=468&s=1>
- Коњовић, Петар. (1947). Књига о музици: српској и славенској. Нови Сад: Издање Матице српске.
- Коњовић, Петар. (1954). Милоје Милојевић: композитор и музички писац. Београд: Српска академија наука.
- Коњовић, Петар. (1965). Огледи о музици. Београд: Српска књижевна задруга.
- Коњовић, Петар. (б. г.). Звучна пластика текста: тридесет лекција студентима Композиционог одељења Музичке академије у Београду. Рукопис.
- Красинская, Лия Еммануиловна. (1986). Оперная мелодика П. И. Чайковского: исследование. Ленинград: Музыка.
- Краузе, Эрнст. (1961). Рихард Штраус. Москва: Государственное музыкальное издательство.
- Крауклис, Георгий Вильгельмович. (1964). Оперные увертюры Р. Вагнера. Москва: Музыка.
- Кремлев, Юлий Анатольевич. (1953). Вопросы музыкальной эстетики. Москва: Музгиз.
- Кудряшов, Андрей Юрьевич. (2010). Теория музыкального содержания. Санкт-Петербург: Планета музыки.
- Кулешова, Галина Григорьевна. (1979). Вопросы драматургии оперы. Минск: Наука и техника.
- Кулешова, Галина Григорьевна. (1983). Композиция оперы. Минск: Наука и техника.
- Курт, Эрнст. (1975). Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера (перевод с немецкого Г. Балтер). Москва: Музыка.
- Лаврентьева, Ирэна Владимировна. (1978). Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва: Музыка.
- Левая, Тамара Николаевна. (1991). Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва: Музыка.
- Левик, Борис Вениаминович. (2011). Рихард Вагнер. Москва: Либроком.
- Ливанова, Тамара Николаевна. (1948). Музыкальная драматургия Й. С. Баха и ее исторические связи. Симфонизм. Москва: Музгиз.
- Ливанова, Тамара Николаевна. (1957). Стасов и русская классическая опера. Ленинград: Государственное музыкальное издательство.
- Ливанова, Тамара Николаевна. (1980). Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. Часть II. *Вокальные формы и проблемы большой композиции*. Москва: Музыка.
- Лобанова, Марина Николаевна. (1990). Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Советский композитор.
- Лотман, Юрий Михайлович. (1970). Структура художественного текста. Москва: Искусство.
- Лотман, Юрий Михайлович. (1996). О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. Москва: Искусство.
- Мазель Лео Абрамович. (1982). Статьи по теории и анализу музыки. Москва: Советский композитор.

- Мазель, Лео Абрамович, Рыжкин, Иосиф Яковлевич. (1939). Очерки по истории теоретического музыкознания: Выпуск II. Ленинград: Государственное музыкальное издательство.
- Мазель, Лео Абрамович, Цуккерман Виктор Абрамович. (1972). Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва: Музыка.
- Мазель, Лео Абрамович. (1952). О мелодии. Москва: Государственное музыкальное издательство.
- Мазель, Лео Абрамович. (1972). Проблемы классической гармонии. Москва: Музыка.
- Мазель, Лео Абрамович. (1978). Вопросы анализа музыки. Москва: Советский композитор.
- Мазель, Лео Абрамович. (1979). Строение музыкальных произведений. Москва: Музыка.
- Мазель, Лео Абрамович. (1991). О природе и средствах музыки: Теоретический очерк. Москва: Музыка.
- Манојловић, Коста. (1923). Споменица Стевану Ст. Мокрањцу, Београд: Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца.
- Маринковић, Соња. (1985). Аутентични и имагинарни фолклор у Христићевој „Охридској легенди“. У Стефановић, Димитрије (уредник). Живот и дело Стевана Христића. Зборник радова са научног скупа одржаног 19. и 20. Новембра 1985, поводом 100-годишњице композиторовог рођења. Београд: Српска академија наука и уметности, 7–24.
- Маринковић, Соња. (1997). Романтичарски национални стил – вид ексклузивитета или коегзистенције?. У Мишко Шуваковић (уред.). Изузетност и сапостојање. Београд: Факултет музичке уметности, 87–93.
- Маринковић, Соња. (1998). Питања периодизације српске музике. У Зборник Матице српске за сценске уметности и музику 22–23, 27–50.
- Маринковић, Соња. (1989). „Руслан и Људмила“ Глинке: ка установљавању критеријума за дефиницију романтичарског националног стила. У Властимир Перичић. Фолклор и његова уметничка транспозиција. Београд: Факултет музичке уметности, 119–128.
- Маринковић, Соња. (1999). Однос фолклорног записа и обраде као путоказ у аналитичком промишљању Руковети. У Веселиновић Хофман Мирјана и др. (уред.), Нови звук: интернационални часопис за музику, Београд: Савез организација композитора Југославије, 61–73.
- Маринковић, Соња. (2004). Методолошке основе аналитичког приступа композицијама базираним на фолклору. У Димитрије О. Големовић (уред.) Дани Владе С. Милошевића, Зборник радова. Бања Лука: Академија уметности, 136–149.
- Маринковић, Соња (главни и одговорни уредник). (2006). Вагнеров спис Опера и драма данас. Зборник радова са научног скупа одржаног у Матици српској 4. и 5. децембра 2004. године. Нови Сад: Матица српска.
- Маринковић, Соња. (2014). Актуелна питања у проучавању Мокрањчевих руковети. У Зоран Т. Јовановић и др. (уред.). Зборник Матице српске за сценске уметности и музику 51, Нови Сад: Матица српска, 115–134.
- Маринковић, Соња, Цветковић, Соња. (2014). Споменица С. С. Мокрањцу, Ниш: Нишки културни центар.
- Мартинов, Иван Иванович. (1958). Стеван Мокрањцац и сербска музика, Москва: Государственное музыкальное издательство.

- Медведева, Юлия Петровна. (2002). Оркестровые жанры в западноевропейской опере начала XX века. Диссертация. Нижний Новгород.
- Медушевский, Вячеслав Вячеславович. (1993). Интонационная форма музыки. Москва: Композитор.
- Медушевский, Вячеслав Вячеславович. (2010). О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка.
- Миленковић, С. Марко. (2020). Вокални говор – звучна пластика текста у музичкој драми *Коштана* Петра Коњовића. *Мокрањац бр. 22*, 17–28.
- Милин, Мелита. (1989). Сељаци Петра Коњовића – народна опера у неокласицистичком руху. У Властимир Перичић. Фолклор и његова уметничка транспозиција. Београд: Факултет музичке уметности, 165–176.
- Милин, Мелита. (2006). Етапе модернизма у српској музици. Музикологија. Часопис музиколошког института Српске академије наука и уметности 6, 93–115.
- Милојевић, Милоје. (1933). Три опере Петра Коњовића. *Музичке студије и чланци: друга књига*. Београд: Издавачка књижница Геце Кона, 56–78.
- Михайлов, Михаил Кесаревич. (1990). Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты. Ленинград: Музыка.
- Мокрањац, Стеван Стојановић, Бушетић, Тодор. (1902). Српске народне песме и игре: с мелодијама из Левча, Београд: Српска краљевска академија.
- Мокрањац, Стеван Стојановић. (1966). Записи народних мелодија, Београд: Научно дело.
- Мосусова, Надежда. (1969). Улога Стевана Мокрањца у стваралаштву Петра Коњовића. У Томислав Мијовић (уредник). Зборник радова: Мокрањчеви дани 1967. Неготин: Мокрањчеви дани, 37–57.
- Мосусова, Надежда (главни и одговорни уредник). (1995). Српска музичка сцена: Зборник радова са научног скупа одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године поводом 125. годишњице Народног позоришта. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности.
- Назайкинский, Евгений Владимирович. (1972). О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка.
- Назайкинский, Евгений Владимирович. (1982). Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка.
- Назайкинский, Евгений Владимирович. (1988). Звуковой мир музыки. Москва: Музыка.
- Назайкинский, Евгений Владимирович. (2003). Стиль и жанр в музыке. Москва: Владос.
- Нестьев, Израиль Владимирович (редакция, составление и комментарии). (1975). Зарубежная музыка XX века: материалы и документы. Москва: Музыка.
- Нестьев, Израиль Владимирович. (1952). О выразительности музыкального образа. В Советская музыка 11, 24–39.
- Николајевић, Снежана. (1997). Однос између Станковићеве и Коњовићеве Коштане. Музички талас 1–2, 34–43.
- Николина, Наталия Анатольевна. (2003). Филологический анализ текста. Москва: Академия.
- Николић, Милоје. (2016). Примена гештALT аналитичког метода у проучавању форме Мокрањчевих руковети. Докторска дисертација. http://www.arts.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2016/07/Miloje-Nikolic_doktorska-disertacija.pdf
- Овсянников, Михаил Федотович (редакционная коллегия: председатель). (1978). Рихард

- Вагнер: избранные работы. Москва: Искусство.
- Оголевец, Алексей Степанович. (1946). Введение в современное музыкальное мышление. Москва: Государственное музыкальное издательство.
- Оголевец, Алексей Степанович. (1960). Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. Москва: Музыка.
- Оголевец, Алексей Степанович. (1966). Вокальная драматургия Мусоргского. Москва: Музыка.
- Оголевец, Алексей Степанович. (1969). Специфика выразительных средств музыки: эстетико-теоретические статьи и исследования. Москва: Советский композитор.
- Орлов, Генрих Александрович. (1992). Древо музыки. Санкт-Петербург: Советский композитор.
- Орлова, Елена Михайловна. (1980). Петр Ильич Чайковский. Москва: Музыка.
- Орлова, Елена Михайловна. (1984). Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История – Становление – Сущность. Москва: Музыка.
- Очеретовская, Неонила Леонидовна. (1985). Содержание и форма в музыке. Ленинград: Музыка.
- Полякова, Людмила Викторовна. (1978). *Чешская и словацкая опера XX века* (кн. 1). Москва: Советский композитор.
- Попова, Татьяна Васильевна. (1954). Музыкальные жанры и формы. Москва: Государственное музыкальное издательство.
- Попова, Татьяна Васильевна. (1981). О музыкальных жанрах. Москва: Знание.
- Протопопов, Владимир Васильевич, Туманина, Надежда Васильевна. (1957). Оперное творчество Чайковского. Москва: Издательство академии наук СССР.
- Римский-Корсаков, Андрей Николаевич. (1936). *Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Выпуск IV.* Москва: Государственное музыкальное издательство.
- Розанова, Юлия Андреевна. (1981). История русской музыки. Москва: Музыка
- Ройтерштейн, Михаэль Иосифович. (1962). Выразительные средства музыки. Москва: Советский композитор.
- Ройтерштейн, Михаэль Иосифович. (2001). Основы музыкального анализа. Москва: Владос.
- Ручьевская, Екатерина Александровна. (1960). Слово и музыка. Ленинград: Музгиз.
- Ручьевская, Екатерина Александровна. (1977). Функции музыкальной темы. Ленинград: Музыка.
- Ручьевская, Екатерина Александровна. (2002). Тристан, Руслан, Снегурочка. Стиль. Драматургия. Слово и музыка. Санкт-Петербург: Композитор.
- Сабо, Аница. (1997). Процес обликовања Мокрањчевих руковети (приступ формалној анализи). У Драгослав Девић и др. (редакциони одбор). Симпозијум Мокрањчеви дани 1994–1996. Неготин: Мокрањчеви дани, 39–54.
- Серов, Александр Николаевич. (1953). Русалка, опера А. С. Даргомижского. Москва: Государственное музыкальное издательство.
- Скворцова, Ирина Арнольдовна. (2009). Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков. Москва: Композитор.
- Скребков, Сергей Сергеевич. (1973). Художественные принципы музыкальных стилей. Москва: Музыка.
- Скребкова, Ольга Леонидовна, Скребков Сергей Сергеевич. (1978). Хрестоматия по

- гармоническому анализу. Москва: Музыка.
- Соколов, Александр Сергеевич. (2004). Введение в музыкальную композицию XX века. Москва: Владос.
- Соллертинский, Иван Иванович. (1956). Музыкально-исторические этюды. Ленинград: Государственное музыкальное издательство.
- Сохор, Арнольд Наумович. (1965). Александр Порфиревич Бородин: жизнь, деятельность, музыкальное творчество. Ленинград: Музыка.
- Стевановић, Ксенија. (1999). Текстурално-музичка драматургија руковети. Нови звук. Интернационални часопис за музику 14, 101–114.
- Степанов, Алексей Алексеевич. (1971). Гармония. Москва: Музыка.
- Стефановић, Ана. (1997). Фолклор и његова уметничка транспозиција у композицијама за глас и клавир Милоја Милојевића. У Властимир Перичић (уредник). Симпозијум Фолклор – музика – дело. Београд: Факултет музичке уметности, 349–376.
- Стефановић, Димитрије (уредник). (1989). Живот и дело Петра Коњовића. Зборник радова са научног скупа одржаног од 25. до 27. октобра 1983, поводом 100-годишњице композиторовог рођења. Београд: Српска академија наука и уметности.
- Таршис, Надежда Александровна. (2010). Музыка драматического спектакля. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская академия театрального искусства.
- Тиц, Михаил Дмитриевич. (1972). О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. Киев: Музична Украина.
- Томашевић, Катарина. (1991). Заступљеност европских музичких праваца код Христића и Коњовића. У Стефановић, Димитрије (уредник). Живот и дело Стевана Христића. Зборник радова са научног скупа одржаног 19. и 20. новембра 1985, поводом 100-годишњице композиторовог рођења. Београд: Српска академија наука и уметности, 15–27.
- Томашевић, Катарина. (2009). На раскршћу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941). Београд: Српска академија наука и уметности.
- Трембовельский, Евгений Борисович. (2010). Стил Мусоргског. Лад, гармония, склад. Москва: Композитор.
- Туманина, Надежда Васильевна. (1968). П. И. Чайковский: великий мастер. Москва: Наука.
- Тюлин, Юрий Николаевич. (1962). Строение музыкальной речи, Ленинград: Музыка.
- Тюлин, Юрий Николаевич (ред). (1975). Вопросы оперной драматургии. Москва: Музыка.
- Тюлин, Юрий Николаевич (редактор-составитель). (1967). Теоретические проблемы музыки XX века. Москва: Музыка.
- Фогель, Ярослав. (1982). Леош Яначек (перевод с чешского и примечания Ю. И. Ритчика и Ю. А. Шкариной). Москва: Музыка.
- Холопов, Юрий Николаевич... [и др.]. (2006). Музыкально-теоретические системы. Москва: Композитор.
- Холопов, Юрий Николаевич. (1978). Функциональный метод анализа современной гармонии. В Тюлин, Юрий Николаевич (ред). Теоретические проблемы музыки, Сборник статей. Москва: Музыка. 169–199.
- Холопов, Юрий Николаевич. (2003). Гармония: теоретический курс. Москва: Лань.
- Холопов, Юрий Николаевич. (2005). Гармония. Практический курс. Часть 2: Гармония XX века. Москва: Композитор.

- Холопова, Валентина Николаевна. (2012). Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы. In *Harmony: международный музыкальный культурологический журнал*. No. 11.
<http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/archivereader.asp?txtid=501&s=1&iss=23>
- Хохловкина, Анна Абрамовна. (1954). Жорж Бизе. Москва: Государственное музыкальное издательство.
- Храмов, Денис Юрьевич. (2008). Хор в музыкальных драмах Рихарда Вагнера. Москва: Композитор.
- Христов, Димитр. (1980). Теоретические основы мелодики. Москва: Музыка.
- Хубов, Георгий Никитич. (1969). Мусоргский. Москва: Музыка.
- Цуккерман, Виктор Абрамович. (1971). Выразительные средства лирики Чайковского. Москва: Музыка.
- Цуккерман, Виктор Абрамович. (1975). Музыкально-теоретические этюды. Москва: Советский композитор.
- Черкашина-Губаренко, Марина Романовна (редактор-составитель). (2010). Современный оперный театр и проблемы опероведения: сборник статей. Киев: Национальная музыкальная академия Украины.
- Черная, Елена Семеновна. (1960). Евгений Онегин П. И. Чайковского. Москва: Государственное музыкальное издательство.
- Черная, Марина Радославовна. (2010). Анализ музыкальных произведений. Тверь: Тверской государственный университет.
- Чернова, Татьяна Юрьевна. (1984). Драматургия в инструментальной музыке. Москва: Музыка.
- Чистюхин, Игорь Николаевич. (2002). О драме и драматургии. Орел: Орловский государственный институт искусств и культуры.
- Шак, Татьяна Федоровна. (2003). Гармоническая система в драматургии опер Н. А. Римского-Корсакова. Краснодар: Эолы струны.
- Ширинян, Рузанна Карповна. (1981). Оперная драматургия Мусоргского. Москва: Музыка.
- Шольп, Александра Евгеньевна. (1982). «Евгений Онегин» П. И. Чайковского: Очерки. Ленинград: Музыка.
- Штейнпресс, Борис Соломонович, Ямпольский, Израиль Маркович. (1966). Энциклопедический музыкальный словарь. Москва: Советская энциклопедия.
- Шульгин, Дмитрий Иосифович. (1994). Теоретические основы современной гармонии. Москва: Эфинтех.
- Шюрэ, Эдуард. (2007). Рихард Вагнер и его музыкальная драма. Москва: Энигма.
- Яворский, Болеслав Леопольдович. (1987). Избранные труды: часть первая. Москва: Советский композитор.
- Яроцинский, Стефан (перевод с польского С. С. Попковой). (1978). Дебюсси, импрессионизм и символизм. Москва: Прогресс.
- Ярустовский, Борис Михайлович. (1947). Оперная драматургия Чайковского. Ленинград: Государственное музыкальное издательство.
- Ярустовский, Борис Михайлович. (1953). Образ положительного героя в советской опере, у Советская опера: сборник критических статей, Москва: Музыкальное издательство.
- Ярустовский, Борис Михайлович. (1971). Очерки по драматургии оперы XX века: книга

первая. Москва: Музыка.

Ярустовский, Борис Михайлович. (1978). Очерки по драматургии оперы XX века: книга
вторая. Москва: Музыка.

SUMMARY

Specific harmonic language and its role in the musical dramaturgy of the opera *Koštana* by Petar Konjović

The subject of this monograph is the study of the specific harmonic language and its role in the musical dramaturgy of the opera *Koštana* by Petar Konjović. Not only being one of his most important achievements, but also the representative work of the Serbian musical heritage, despite the numerous musicological discussions, this opera has not been, until now, integrally subjected to the all-encompassing theoretical and analytical work. It emerged that a detailed analysis of the *harmonic* aspect and the perception of its effect and role in the construction of the musical dramaturgy of this work is still not fully explored, and that it represents a serious analytical challenge. On the other hand, the musical language in *Koštana*, complex in itself, showing the pervasion of the romantic stylistic features with the elements of the Impressionism and Expressionism, as well as the traditional with modern, national, autochthonous and international, also demanded an analytical re-interpretation of the stylistic coordinates of *Koštana*. The specifics of Konjović's harmony are reviewed in this work through a close connection with the analysis of the musical and dramatic characteristics of the work, through the interaction with other features of Konjović's musical language, as a contribution to the research of the musical speech of the composer of the national orientation, his technique and creative ideas. A wide range of expressiveness of the various harmonic means has been identified, in whose palette the incomplete whole-tone constructions with the emphasis on tritonus, the quartal-type chords and the dissonant verticals derived from chromatically saturated tonality are distinguished, and together play a significant role in the design of the dramatic flow. On the other hand, diatonic tertian chords and the specific refraction of the tonal and modal concept bear the role of the contrast enhancing the archaic tone, again in conjunction with the dramatic demands. The richness of the chords and the diversity in the free functionality of the harmonic turnovers, on the one hand, actualize a gradation from the traditional tonal gravity to the moment of almost complete deviation from functionality, but on the other hand, it is noticed that their application is derived from the modal as well as the specific scales of the oriental construction. The contrast of the applied harmonic means was studied

through the prism of refraction of the folklore-sound episodes, whether they came from authentic or imaginary folklore, with the non-folklore parts of the opera, where their musical-dramatic function was always accompanied simultaneously. It was the composer's attitude towards folklore that was shown as a special research challenge. The individual author's approach to the harmonization of the entire musical material of unequivocal folkloric provenance was a special subject of study in the work, also seen from the aspect of Konjović's attitude towards his predecessors - above all, Mokranjac. One of the very recognizable elements of the specific expression in *Koštana* is the vocal style itself, both melodious and lingual, which is studied through the prism of relation of the text, melodic-rhythmic design and linear harmonic flow in collaboration with the total vertical. As an important segment in the harmonic language of *Koštana*, we would emphasize Konjović's principle of creating a melody from a spoken word, studied in conjunction with the articulation of vocal speech and harmonic solutions as essential elements in profiling the evolving dynamics of the personalities of the key characters of the drama.

A special chapter of the research refers to the study of the dramatic role of the leitmotif as the thematic nucleus of crucial importance for the processes of developing of the the music-dramatic flow, and their key associative-psychological role in the perception of the work. The research of the developing impulses of the leitmotifs with the symbolic role of the important links of the drama, led to the discovery of new leitmotifs, their systematization, that is, semantic and intonational differentiation. It was exactly the results of the harmonic analysis that were the main guideline for suggestions for the new names of the leitmotifs, as well as for the explanations through which the modifications were illuminated, depending on the dramatic opera plan.

The exploration of the connection between the harmonic processes by Petar Konjović and the role of harmony in the music dramaturgy of *Koštana* was studied in close interaction with all other features of the musical language: a highly vivid metro-rhythmic structure, specific melodiousness, careful articulation and skillful orchestration. The complexity of the harmonic system in *Koštana* - the connection of the diatonic/modal and chromatic/tonal system with specific folklore scale basics, a distinctive combination of archaic and modern - makes this work not only the climax of Konjović's opus, but also a representative example of the development in harmonic thinking in the streams of the Serbian music of the modern age.

О аутору

Марко Миленковић (1974) основне студије завршио је на Факултету уметности у Приштини, на одсеку опште музичке педагогије (1998). Диплому магистра наука стекао је на Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду (2002), успешно одбранивши магистарску тезу Хармонски садржај и лајтмотиви у остварењу драмског израза опере *Сутон* Стевана Христића, под менторством редовног професора Мирјане Живковић. Докторирао је на истом факултету одбранивши докторску дисертацију Специфичности хармонског језика и његова улога у музичкој драматургији опере *Коштана* Петра Коњовића (2018), под менторством доцента др Јелене Михајловић Марковић. Након хонорарног ангажовања на Факултету уметности у Нишу (2002), бива примљен у радни однос као асистент (2004), а затим наставник стручног предмета (2014). Ради као доцент за ужу стручну област – Теоријски предмети, Хармонија са хармонском анализом (2019). Шеф је Катедре за теоријске предмете Факултета уметности у Нишу и председник Организационог одбора националног скупа са међународним учешћем *Balkan Art Forum*, у организацији Факултета уметности Универзитета у Нишу. Члан је Центра за црквене студије у Нишу, као и Међународног центра за православне студије у Нишу. Учесник је у заједничком пројекту Центра Српске академије наука и уметности и Факултета уметности у Нишу: Музичко наслеђе, савремено стваралаштво и образовање укуса. Учесник је научних скупова у земљи и иностранству. Објављује радове у националним и страним часописима.



ISBN 978-86-7500-044-0



9 788675 000440

2024. година