

Милица ГАЈИЋ*

ОПЕРА ЦРНОГОРЦИ КАРЕЛА БЕНДЛА – ПОИМАЊЕ И ТРАНСПОЗИЦИЈА ЕЛЕМЕНАТА МУЗИЧКОГ ФОЛКЛОРА

Према досадашњим сазнањима музичке историографије опера *Црногорци* Карела Бендла јесте други примјер транспоновања црногорског живота и херојско-историјске прошлости на европску музичку сцену XIX вијека.¹

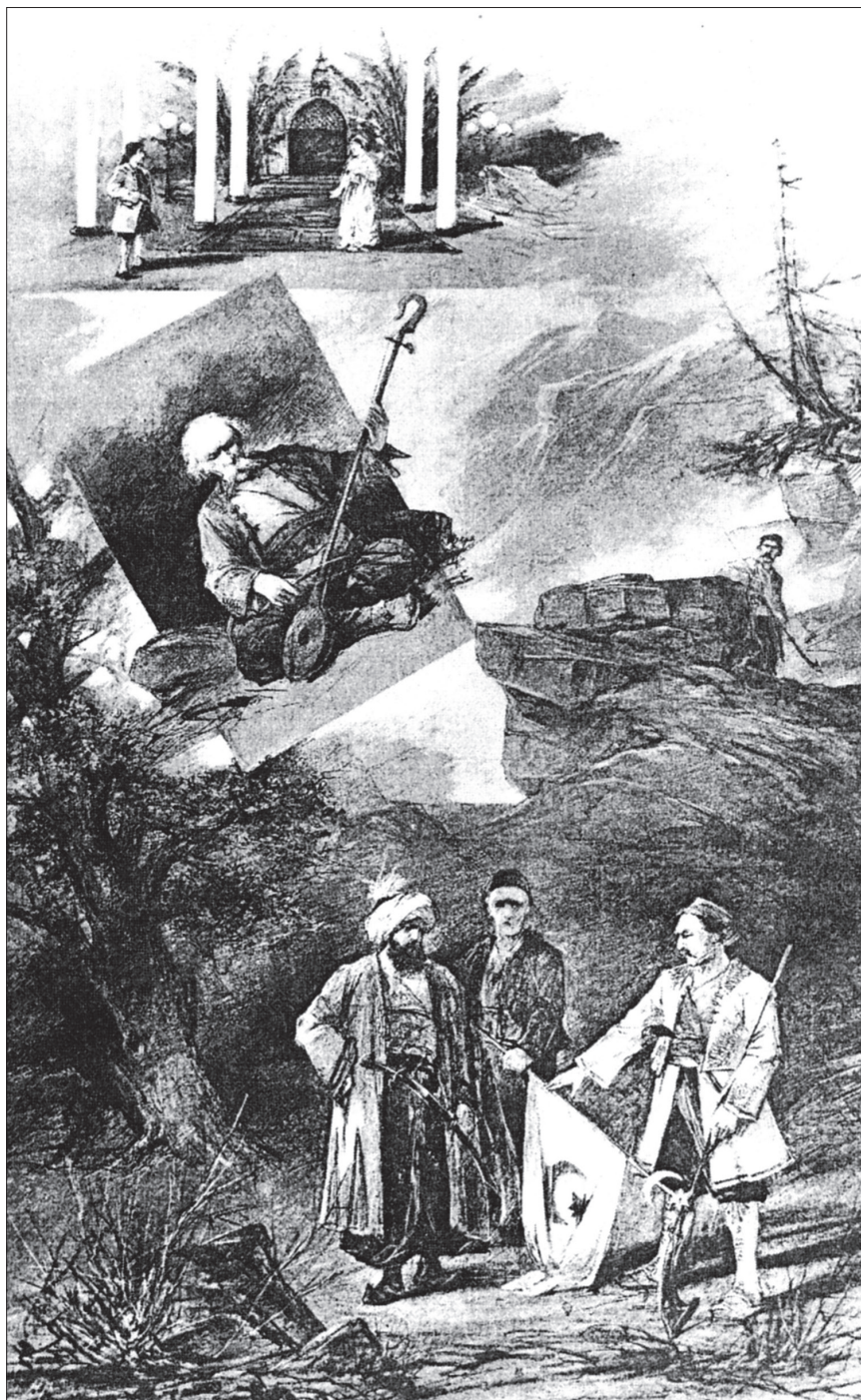
До премијере своје опере, на позорници Новог чешког позоришта (Nove České divadlo – привремено позориште) у Прагу 11. септембра 1881. године,² Карел Бендл (1838–1897), данас мање познати чешки композитор, већ је прошао периоде лутања и сазријевања. Осврнимо се на основне биографске податке аутора кога је супротстављање пангерманизму и чврсто опредјељење за панславистичке идеје креативно покренуло да и на оперску сцену пренесе елементе нашег музичког фолклора.

Студирао је на оргуљској школи (у Прагу од 1855. до 1858), и последице студијских боравака у Бриселу, Амстердаму и Паризу од 1865. до 1877. године је дјеловао као диригент прослављеног прашког хора *Hlahol* који је, под његовим вођством, прерастао у мјешовити. Истовремено је био и други капелник у Привременом позоришту, као и хоровођа Руске православне цркве Светог Николе у Прагу. Од октобра 1878. године постаје директор приватне капеле руског мецене, барона Дервиеше-а (Derviese), која је дјеловала у Ници и Лугану и на том мјесту остаје до 1881. године када је кратко боравио и у Милану. Крајем исте, 1881. године вратио

* Музиколог, виши библиотекар Факултета музичких уметности у Београду

¹ Прва је француска опера Армана Лимандера (Armand Limmander) *Les Monténégrins* (1849).

² На премијери диригент је био Адолф Чех (Adolf Čech), дјело је режирао Франтишек Хинек (Frantisek Hynek), а кореограф је била Каролина Хефлихова (Karolina Hoflichova).



Виктор Олива: плакат за оперу „Црногорци”

се и стално настанио у Прагу. Дакле, оперу *Црногорци* компоновао је ван чешке престонице и вјероватно је да је њен успјех био пресудан за његов повратак у домовину.

Потом Карел Бендл (који се потписивао и псеудонимом Podskalsky) поново постаје хоровађа православне цркве Светог Николе, а у периоду 1894–1896. дјелује као професор композиције на Прашком конзерваторијуму, – најприје као замјеник Антоњина Дворжака (Antonin Dvořak), за вријеме његовог боравка у Америци, а затим и паралелно са њим. Карел Бендл је 1890. године постао

и члан Чешке академије наука и умјетности. Поред тога, успјешно је дјеловао и као редактор музичких издања а био је и добар диригент и спретан организатор музичког живота.

Иако је био веома талентован и свестрано плодан композитор, Бендл је био аутор мање изражене индивидуалности али знатне локалне вриједности. Није се отворено и декларативно борио за нове идеале чешке музике. То су чинили његови пријатељи Сметана и Дворжак, а он се приклонио приступачнијем и донекле површнијем смјеру музичког сентиментализма по угледу на француске композиторе, нарочито Феликса Менделсона (Felix Mendelssohn). Несумњиво је да се оваквим стваралачким опрједелењем повлађивало актуелном укусу времена и седамдесетих и осамдесетих година прошлог вијека, био је у најбољем смислу те ријечи, један од најпопуларнијих чешких композитора. Временом, Бендлова популарност је опала. Његова оркестарска и оперска дјела данас су готово потпуно заборављена и на музичким сценама живе само понеке соло-пјесме и хорови.

У вријеме извођења Бендлове опере *Црногорци*, он је за собом већ имао низ оперских дјела оријентално усмјерених – *Лејла* и *Индијска принцеза*. До тада се чешки национални оперски репертоар већ био чврсто усталио по угледу на националне школе сусједних европских земаља, али и руске националне школе, још од 1866. године када је изведена Сметанина *Продана невјеста*. Тај репертоар се суштински супротста-



KAREL BENDL.
Puvodní rytina dle fotografie.
Ryl J. F. Patočka.

вљао ономе у њемачким позориштима. А 1881. година је и година када је отворено Народно позориште у Прагу извођењем Сметанине *Либуше* 11. маја. Али, оно је изгорјело већ послје дванаесте представе. Стога се чешки национални театар, до потпуне реконструкције 1883. године, враћа тамо где је и започео. И упркос томе што је ова сцена била нужно уточиште у овом кратком периоду, била је свједок многих значајних оперских премијера. Поред *Црногораца* Карела Бендла, тамо су се могле чути и Дворжакове *Тврде палице* и *Димитрије*, затим *Блањик* Здењека Фибиha (Zdenek Fibich), Сметанина *Ђаволова стијена*, као и опера Петра Иљича Чајковског *Орлеанска дева*. Већ и ови подаци сами по себи говоре о схватању значаја и уважавању савременика Карела Бендла као композитора.

Његова опера *Црногорци* је послје премијере била веома запажена и третирана као значајан допринос на подручју чешког националног оперског репертоара и самосвојног коришћења оријенталне, за њих егзотичне тематике.³ Међутим, временом је готово потпуно заборављена и до данас још увијек није пронађен манускрипт овог дјела у цјелини. Стога ће указивање на фолклорне елементе у њој бити индиректно и без могућности сагледавања њихових развојних и трансформационих појавних облика. Ипак, данас нам о овој композицији свједоче штампани либрето и смјеса најупечатљивијих сегмената из опере коју је сачинио сам аутор, као и серија од четири написа из 1881. године у чешком музичком недјељнику „Dalibor” из пера Вацлава Јуде Новотног.⁴ Уз, то у најновијој *on line* верзији чешког лексикона *Česky hudební slovník osoba*, у јединици о Карелу Бендлу, о овој опери у три чина читамо да је премијера била 11. 9. 1881. године и да је на репертоару била још и 1883. Тек 1886.

³ Alexanderer Buchner, *Opera v Praze*, Praha 1985, 112.

⁴ Libreto J. O. Vesely: *Černohorci, Romantická opera v 3 jednanich, v Praze 1881.*

V. J. Novotny, *Černohorci, Dalibor*, Praha III, 1881., 27, 211–213; 28, 219–220; 29, 229–230, 30, 245–248.

О либрету за оперу *Црногорци* писао је и Душан Михајловић, *Његошев сценски лик*, Научни састанак слависта у Вукове дане, Реферати и саопштења, Београд 1990, 517–525.

Овог аутора либрето опере интересује превасходно због тога што у њему владика и владар Црне Горе Петар II Петровић Његош први пут излази на позорницу. Осим што погрешно наводи податке о мјесту и датуму првог извођења (1881. а не 1886. година), под сумњом је и Михајловићева констатација да је Његош главно лице ове опере. Јер, он се на сцени појављује само два пута, и то веома кратко. Нетачна је још и констатација о музичким компонентама приликом првог извођења опере. Најупечатљивија је, чини се, она гдје Михајловић наводи да је као увертира за оперу *Црногорци* извођена Бендлова *Јужнословенска рапсодија*. То је самостално, симфонијско дјело а опера има своју предигру.

године изведена је на сцени обновљеног Народног позоришта у Прагу, а да се, у архиву Народног позоришта, по свему судећи, чувају не само клавирски извод него и партитура и дионице пјевача из ове опере. Интересантно је да је у новосадском листу за забаву, поуку и књижевност још 1878. године, у броју 33, објављен садржај либрета опере *Црногорци*.

Настанак и реализација опере *Црногорци* само је још једна потврда о великом интересовању чешког јавног мњења „за словенску браћу на Југу” и за њихову праведну борбу за политичку независност. Истовремено и за дивљење храбрости и великим жртвама у тим борбама које су прихватане и као узор свим подјармљеним народима. Стога и предло-жак за ово дјело – либрето Јозефа Отокара Веселог (Josef Otokar Vesely), који је и сам, према наводима штампе, боравио међу Јужним Словени-ма и проучавао њихов живот и обичаје, обилује „херојским” али и сце-нама из свакодневног црногорског народног живота. Оне су, у општем контексту дјела, потенциране у супротстављању са вишевијековним тур-ским непријатељем. Либрето опере *Црногорци* настао је за недјељу дана, и упркос многобројним драматуршким пропустима, композитору пру-жа велике могућности да због „реалистичности” радње у дјело уведе од-говарајуће елементе музичког фолклора. Чињеница је да Бендл у реали-зацији дјела користи сваку, па и најмању могућност коју му пружа ли-брето да у оперу укључи још понеки „јужнословенски мотив”.⁵

Овај поступак није неуобичајен, јер су народним напјевима – са ма-ње или више успјеха – баратали готово сви композитори националних школа у XIX вијеку, па и касније. Чак су и сами биљежили и издавали зборнике. Познајући ситуацију на том подручју у оно вријеме код нас, највећи изазов у припреми овог рада било је изналажење поријекла за-писа наших народних мелодија које је Карел Бендл користио и умјет-нички транспоновано у оперу *Црногорци*.

⁵ Ипак разумијевања ради, изнесимо кратак садржај опере. Поред владике, ту су још и његови поглавари Никола Кнежевић, Милош Мартиновић, тајни потурица Љубота, Милошева супруга Милица, Љуботин син Стине, стари гуслар Илија, Хусеин-паша и његова кћи Зајма, начелник турске граничне војске Јусуф, и народ – црногорски и турски. У средишту пажње ове опере је не баш занимљива љубавна мелодрама – Зајма је заљубљена у Милоша Мартиновића. Његоша (у опери Његуш) на почетку Турци доводе заробљеног и Црногорци га откупљују. Иако везан, бодри их говорећи о слободи свих Словена. У не баш јасан драматуршки ток уплиће се и отмица Николине мајке из турског заробљеништва, коју Милош избавља упркос Љуботиној издаји. Читава оперу заокружује црногорско народно славље на коме сви пјевају „Јесмо вјерни, православни...”.

Одмах се намеће питање како је чешки композитор, који никад није крочио на ово тле, компонујући дјело са тематиком из црногорске прошлости, а на привременом раду у Француској или Италији, могао да се упозна са јужнословенском музичком баштином. Наравно, само посредно. Његов земљак Лудвик Куба до премијере ове опере још није ни започео своје етнолошке походе у наше крајеве. Ипак, Бендл је о нашем фолклору могао да чита у часопису „Dalibor” серије написа Ромуалда Луке-а (Romuald Luke),⁶ али не и да у њима пронађе довољан број нотних записа које би евентуално могао да искористи. Зато су му биле неопходне штампане збирке напјева.

Подсјетимо се шта је све до осамдесетих година прошлог вијека могао да има на располагању.

Најприје *Српске мелодије* свог сународника Алојза Калауза (Alois Kalaus) из 1850. и 1855. године једноставно хармонизоване за клавир.

Српске народне песме Корнелија Станковића из 1858. и 1862. године, као и његово *Православно црквено појање у српскога народа* из 1862.

Јужно-slavjanske narodne porievke Фрање Кухача, чије су четири књиге (у 16 свезака) излазиле у Загребу од 1878 до 1881. године.

Вјерујемо да Карел Бендл, до завршетка опере *Црногорци*, није могао имати у рукама сва ова четири тома Кухачевих издања, али нам се чини да прва два вјероватно јесте, што ћемо у даљем току рада покушати и да документујемо. Друго питање је како је Бендл могао да сазна за овај значајни издавачки подухват који му је био добродошла помоћ када је одлучио да компонује ово дјело. Можда и од либретисте, али постоји могућност да је, добијајући чешку музичку периодику за вријеме боравка у служби руског мецене Дервиесеа (Dervieseа), добио и часопис „Hudebni listy” у коме су од 2. октобра 1878. године, у наставцима, објављивани текстови под заједничким називом *Двије хиљаде песама Јужних Словена*.⁷

Они садрже, поред кратког обавјештења, честитки и препорука поводом излазака из штампе Кухачевих збирки и комплетан превод његовог предговора. То је, по свему судећи, била сасвим довољна информација да се Бендл, определијеливши се за рад на опери *Црногорци*, заинтересује за њих, набави их, те да их, рекло би се, примјерно и плодносно искористи много прије него што је нешто слично учинио и Рихард

⁶ Милица Гајић, Написи о српском музичком фолклору у чешкој музичкој периодици Мокрањчевог доба, „Нови звук”, Београд, бр. 1, 1993, 139–146.

⁷ *Dva tisice pisni Jihoslavanu*. „Hudebni listy”, Praha, IV 1878, 40, 313–315; 41, 321–323; 42, 329–330; 43, 337–339; 44, 345–347; 45, 353–355; 46, 361–363.

Штраус у својој касној опери *Арабела*, чија је премијера била у Дрездену 1. јула 1933. године.⁸

Чудно је стога да писац Вацлав Новотни у приказу опере *Црногорци*, очигледно се у многим детаљима консултујући са аутором, и неријетко инсистирајући на јужнословенској музичкој аутентичности прецизно издвојених и наведених примјера, нигдје не спомиње њихово извориште. Да ли је Кухачев рад био толико познат сакупљач народних напјева да се сам по себи подразумијевао?

Ово извориште је неоспорно већ од предигре опере *Црногорци*. У овом контексту за нас је најинтересантнији њен трећи музички мотив за који Новотни каже да је „народни српски мотив *Многаја љета*”. Иако је, без сумње, ријеч о црквеном напјеву, – има, чини нам се – више разлога за ову и овакву његову класификацију. Подсјетимо се, још је Ромуалд Луке писао: „Срби посежу за својим црквеним песмама, које без икаквих скрупела користе за столом и чашом. Главне су *Многаја љета* и *Амин*, и још много других. Православна вера Србина тако дубоко сеже у његово домаћинство да се не устеже да за здравље друга и госта, и вином распаљен, запева песму коју иначе у великој покорности и захвалности пева Господу у стану Господњем.”⁹ А и код Кухача напјеви *Многаја љета* постоје у одјељку напјевнице и почашнице... као записи под бројевима 1279–1281. Једна је из Србије а два су записи и хармонизације преузете од Корнелија Станковића. Не искључујући могућност да је Карел Бендл запис Корнелија Станковића могао и раније да упозна, дјелујући као хоровађа православног храма Свети Никола у Прагу, ипак смо склонили да вјерујемо да је у овом конкретном случају, за рад на опери, као предложак искористио Кухачев запис број 1280, тачније дурску варијанту записа мелодије *Многаја љета*, преузету од Корнелија Станковића.

Упоређивањем (види примјер број 1) долазимо до закључка да је у овом сегменту опере мелодија транспонована у А – dur; да је извршена промјена метра са С на 3/2, што је наметао измијењен текст – *Јесмо вјерни, православни*, и што је условило смањен број тактова, али је генерално задржана аутентична мелодијска фактура. Стога овде није ријеч о директном цитирању, него о прилагођавању напјева потребама драмског тока радње у знатно слободнијој мотивској и хармонској разради,

⁸ Reinhold Schlotterer, *Јужнославнски народни напјеви* из збирке Фрање Кухача у опери *Arabela* Huga von Hofmannsthal-a i Richard-a Strauss-a. Зборник радова са знанственог скупа у поводу 150 – обљетнице рођења Фрање Ксавера Кухача (1834–1911), Загреб, 1984, 361–385.

⁹ Милица Гајић, *исто*, 141.

Пример 1
МНОГАЈА ЉЕТА



од оне из предлошка. Модификован Корнелијев запис – акордима споредних ступњева хармонски нијансира мелодију и модулира, а на самом крају опере је и проширује секвенцирајућим понављањима – најчешће се понавља у опери *Црногорци*, али му то Новотни, упркос аутентичности, замјера: „Композитор је ову мелодију... уздигао на раван главног мотива, јер се често понавља и поново израња или као молба или као народна химна црногорског народа. Чини се да је композитор, уводећи већ у предигру ову лако препознатљиву и памтљиву мелодију, ослабио њену снагу и дејство на различитим мјестима опере... Ова химна на крају предигре излаже се у свој снази, као и касније у опери на још два кључна мјеста (у средини I чина, и на самом крају опере, прим. М. Г.), гдје сви дувачи воде мелодију и хармонски слог, а гудачки корпус жестоким фигурама у унисону повећава утисак јачине. Тако се, у току исте вечери, три пута чује ова маркантна музичка слика.”¹⁰

Ако је за начин коришћења напјева *Многаја љета* имао превасходно драматуршке замјерке, Новотни пјесму народног пјевача Илије назива „бисер сценом”. Уз то биљежи: „Већ његова уводна фраза – *Слушај сада Никола, хоћу да певам о твојој мајци* – заснована на наконорду, дјелује веома снажно, као да је публику у том тренутку дотакло њежно анђеоско крило. Наредна балада је са читавом радњом органски спојена и заправо је полуга даљих дешавања – речима и музиком подсећа на оригиналну јужнословенску народну песму.”¹¹ Несумњиво садржајем асоцира на наше многобројне гусларске пјесме, дјелимично и на

¹⁰ Новотни, исто, 220.

¹¹ Исто, 229.

Игуманову у Његошевем *Горском вијенцу*. Приложени запис у пентакордалном низу прилично је аутентичан и у највећој мјери подсећа на мелодију из Кухачевог записа број 1494 (види примјер број 2).

Пример 2

II.
Плија. *forte*

Larghetto Ој

Bol - ně ste - na ku - ka - vi - ce si - vě

1494. Царица Милица и Владета Војвода

Из Биограда

Andante moderato ♩ = 76
Recitativo

Еј! еј!

mf

mf По - ше - та - ла ца - ри - ца Ми - ли - ца

из - под гра - да би - јо - ла Кру - шев - ца

сњо мо ше - ћу два - је ми - ле кће - ри:

Бу ко - са ва и

ли - је - па Ма - ра.

Додајмо да се и код Кухача пјесме уз пратњу гусала називају баладе, а још 1872. године Ромуалд Луке је писао: „Тон гусала личи на меланхолични звук алт виоле. Користе их Срби искључиво за пратњу певања сличног баладама, у којима се опевају јуначка дела или посебни моменти из српске народне историје. Ко год изводи песму уз гусле поприма тада лик слепца... Гусле уживају међу Србима велико поштовање и уважавање јер су као проналазак чисто српске. Свирање на гуслама, као пратња песме и песма сама ограничава се на 4–5 суседних лежећих тонова. Веома је монотона, јер се више декламује него што се пева, и не може се сврстати ни у какав тоналитет или такт.”¹²

Карел Бендл је знао значај гусала у српском народу и овој сцени је посветио посебну пажњу. Као што се види, готово је у потпуности ис-

¹² М. Гајић, *исто*, 143.

Пример 3



поштовао Лукеове назнаке. Кухачев запис слободније умјетнички транспонује у његовој ритмичко – мелодијској фактури, али не излази из оквира основног обрасца.

Новотни даље описује Илијину пјесму: „Ово мелодијско ој (код Кухача еј, прим. М. Г.) праћено квинтом D – A у челима (алт виола?) је код јужнословенских рапсода (преузет Кухачев израз, прим. М. Г.) уобичајено за скретање пажње слушаоцима испред сваке строфе”, и наводећи потом закључке да је „ова сцена, укратко, оригиналан, мајсторски обављен део посла.”¹³ А ми додајемо да је према нашим досадашњим сазнањима, ово једна од првих транспозиција гусларске секвенце на европску оперску сцену уопште.

Сличан степен аутентичности у коришћењу народне музичке баштине, али више у етнокореографским, него у музичким оквирима, срећемо у појави народне игре *Пауна*. Читава ова сцена кола смјештена је на почетак II чина опере *Црногорци* где је „у јарким бојама одсликан шаролик живот војног логора у коме црногорски народ пева и игра”. Прије игре *Пауна* у опери се среће „веома ефектан” двоструки хор за који Новотни каже да је његова основна мелодија компонована у духу јужнословенских народних мелодија (види примјер број 3).

Овај хор – *Мој муж као соко* – заиста, по ондашњем схватању, и јесте настао у духу нашег музичког фолклора јер садржи мелодијски скок кварте и прекомјерну секунду. О овим „типичним” особеностима јужнословенске народне музике Новотни пише још разматрајући музичке мотиве из предигре опере *Црногорци*. Тада, за хор црногорских јунака – *Само даље* – каже да се уочава карактеристична појава прекомјерне секунде и неуобичајено спајање V са IV ступњем. И то су, по његовом мишљењу, основни градивни елементи које композитор готово по правилу користи када је у опери ријеч о Црногорцима.

Но, вратимо се „народној игри Коло”, за коју Новотни констатује „да су и писац и композитор у сваком погледу створили занимљиву балет-

¹³ Новотни, *исто*, 229.

Пример 4

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, key of D major, and common time. It begins with the instruction 'R Rychle' and contains a sequence of eighth and quarter notes. The middle staff is also a vocal line in treble clef, starting with 's.' and featuring several trills over eighth notes. The bottom staff is a piano accompaniment in treble and bass clefs, starting with a piano 'p' dynamic and including a 'ritard' (ritardando) marking. The piano part features a simple harmonic accompaniment with some grace notes.

ску слику”.¹⁴ Либретиста Весели, уз слободан препјев текста игре *Пауна* у дидаскалијама наводи: „Изађе балетски хор са двама солисткињама од којих једна представља Црногорца а друга Црногорку. Направе велико коло у коме се у средини налазе обе солисткиње. Свака балерина, која представља играча, има у руци шарену мараму. Док женски хор пева – *Скочи Павле као паун, даћемо ти златан пехар* – балерина Црногорка га даје Црногорцу и мимиком га, заједно са хором, позива да поведе игру. Он одбија. Исто тако и калпак, али радосно прихвата ханџар и љубећи га и машући њиме на крају поведе игру. Потом ухвати солисткињу и придружи се осталима и настаје право српско коло са разноврсним обртима и провлачењима.”¹⁵ Стога је логично да је писац Новотни вјеровао да је композитор Карел Бендл и овом приликом користио оригиналне народне мотиве, али их је погрешно цитирао. То закључујемо из клавирског извода гдје се мелодија – *Скочи Павле као паун* – јавља у другом виду (види пример број 4).

¹⁴ Исто, 246.

¹⁵ Всели, исто, 22–25.

1012. Поиграј, Павле, поиграј

Из Рисна у Далмацији.

Andante moderato ♩. 72

Они:

f По - и - грај, Пав - ле по - и - грај! По - и - грај.

Пав - ле, по - и - грај! Дат ће - мо ти жу - те чиз - ме.

Он

да нам по - и граш! *mf* Не - мо - гу вам.

У сваком случају, њене кореографске назнаке послужиле су му као увод у право, велико коло. Без обзира на то, подсјетимо се да је Фрањо Кухач игру *Пауна* у својим збиркама донио под бројевима 1004, 1005, 1006, 1007, 1008, 1012 и 1013.

Ипак нам се чини да је Бендлу као почетни импулс приликом компоновања ове сцене послужио запис под бројем 1012 – *Поиграј, Павле, поиграј* из Рисна, и то више због цитираног описа ове игре коју је Кухач преузео од Вука Врчевића.¹⁶ Најближи је оперском због спомињања калпака и оружја. Чини се да можемо да га квалификујемо као *Игру злат-*

¹⁶ Вук Врчевић, Српске народне игре које се забаве ради по састанцима играју, Биоград 1868, II издање, Дубровник 1889.

ног науна прије него игре *Паун лети* и *Болесни паун* (упореди: Врчевић – игре број 25, 32 и 33). Међутим, у овом случају није се повео за мелодијама из Кухачеве збирке, него је несумњиво цитирао – незнатно варирану – мелодију *Светосавске химне*, коју је, претпостављамо, пронашао у споменутој збирци Корнелија Станковића. Ипак, у опери је игра несумњиво умјетнички и кореографски у великој мјери слободно стилизована. А према Новотном, у овој балетској сцени „цитиране мелодијске фигуре су са много укуса и уметничког такта ‘преобучене’ и може се рећи да је целина, што се инструментације тиче, веома особена. Мотив бива појачан дувачким инструментима и пиштавом пиколом, а гудачки корпус у унисону самостално контрапунктира приближавајући се текућој мелодији шаролике, вријуће игре. Ове мелодије лете напред, као пенушава језерска бистрина, и без изузетка хватају слушаоце у свој чаробни вртлог”.¹⁷

Као што смо видјели, у опери *Црногорци* ову игру Пауна, која је данас најчешће дјечја и ни у ком случају никад није била најкарактеристичнија црногорска народна игра, срећемо са великим степеном кореографске аутентичности. У оно вријеме нико није сумњао у њено изворно поријекло и потпуну адекватност радњи. И Новотни је вјеровао да су ријечи пјесме – *Скочи Павле као паун* – „стереотипна почетна фраза која се јавља код већине јужнословенских кола”. А ако искрено признамо, проучавањем наших народних игара, које су забиљежене код Фрање Кухача, заиста се стиче такав утисак.

И пета сцена из III чина опере *Црногорци* пружа примјер коришћења музичке баштине. То је Миличина пјесма – *О момче, момче, момче драги* (види примјер број 5).

Наводи се да је реализована „у лепом облику јужнословенске народне песме и њен наставак, са пратњом фигура у виолончелу, делује врло оригинално”. И у овој пјесми велику улогу игра стална хармонска веза V са IV ступњем. До сада нијесмо утврдили која би народна пјесма овдје могла да буде посриједи, јер толику количину хроматике, упркос тексту, нијесмо успјели да пронађемо.

Несумњиво је да је према садржају либрета опере *Црногорци* један од одговарајућих музичких идиома морала бити и изворна јужнословенска музика која непрестано драматуршки контрастира са оријентално-турским.

¹⁷ Новотни, *исто*, 246.

Немогућност консултовања партитуре не дозвољава нам одређеније и коначне закључке. Ипак, претпостављамо да Карел Бендл засигурно није користио поменуте примјере круто, већ као слободно схваћене одлике народне музике. Није их користио као фолклорне уметке, већ је мотивском разрадом подржавао идеју симфонизма и трудио се да постигне композиционо-драматуршку интеграцију јужнословенског идиома у партитуру.

Иако смо издвојили неке карактеристичне и јасне примјере, вјерујемо да би евентуалан увид у цјеловито дјело потврдио и нашу претпоставку да је ова опера проткана безбројним честицама и сегментима преузетим из фондуса народних пјесама и игара – било у облику цитата, било у облику мотивских наговјештаја. Наведени примјери из опере *Црногорци* из оркестарске позадине излазе на пуно свијетло позорнице и израстају у самосталне нумере. А Карел Бендл, као што смо могли да видимо, у преузетој грађи, упркос умјетничко-композиционој фактури, задржава основну атмосферу, једноставност али и самосвојност наше народне музике.

Milica GAJIĆ

OPERA CRNOGORCI BY KAREL BENDL, APPREHENSION
AND TRANSPOSITION OF THE MUSIC FOLKLORE

Summary

After the premiere of opera *Crnogorci* by Karel Bendl (1838–1897) at the stage of New Theatre in Prague on September 11th, 1881, it has been very scrutinized and treated as an important contribution to Czech national opera repertoire and authentic use of oriental, for them, exotic themes. However, in time, it has been completely forgotten and the manuscript of this work has not been found up to the present day. Therefore, our pointing at the folklore elements in it will be indirect and without possibility of complete review of its developing and transformation forms. Today there are many attestations on this composition- printed libretto by Josef Otokar Veselý, published collection of the most striking pieces from the opera that the author created himself and series of four inscriptions from 1881 about Prague music weekly magazine *Dalibor* by Václav Juda Novotný.

