

Бранка РАДОВИЋ\*

## СУСРЕТИ ДВИЈУ УМЈЕТНОСТИ – КЊИЖЕВНОСТИ И МУЗИКЕ НА ДЈЕЛУ П. П. ЊЕГОША

Бавећи се дуго година темом односа између двију умјетности, књижевности и музике, изучавајући посебности и релације најприје у XIX, а затим и у XX вијеку, наишли смо на веома обимно и широко поље рада.

У оквирима музичке науке, музикологије, проучавање односа књижевности и музике представља значајну област. Најприје због великог броја музичких композиција које укључују текст, као што су то обавезни либрето у опери, текст у соло пјесми и хорској пјесми, односно кантати, ораторијуму, пасији, миси... Међутим, овај однос код нас није довољно испитиван, па се у стручним публикацијама појављује веома ријетко и рекли бисмо маргинално, док се у свијету изучава веома подробно, данас и као помодна научна дисциплина, о чему свједоче студије и књиге (и на руском и на енглеском језику) о овој теми. Французи су одувijek посједовали афинитет према додирима књижевности и музике и посебно су их проучавали код својих стваралаца, код страних само изнимно.

Несразмјерно више урађено је на пољу књижевности, док музиколошка истраживања биљеже код нас тек пионирске подухвате. Желећи да бар сасвим мало допринесемо попуњавању тог празног међупростора, нашли смо смисао у овоме раду.

Велика тема каква је Његошев јубилеј дозвољава да дамо најприје прилог изучавању значајних односа између књижевности и музике на стваралаштву једног аутора, П. П. Његоша. У његовим дјелима, посебно у оним највећим, *Горском вијенцу*, *Лучи микрокозма* и *Шћепану Малом* присуство музике је велико, било у поменима о народном пјевању и свирању, било у структурирању појединих дјелова пјесничког текста на начин изградње форме у једној музичкој композицији.

---

\* Доктор музикологије.

О присуству музичке теме, музичких појмова и елемената у Његошевом дјелу, могуће је направити чак и извјестан редослијед и хијерахију. Уплив музике свакако је највећи у *Лажном цару Шћејану Малом*, затим сlijеди *Луча микрокозма*, па *Горски вијенац*, а за њима и сва остала дјела.

У немогућности да говоримо о свима, изабрали смо за ову прилику два таква примјера: први је поглед из музичког угла на начин структурирања кола у *Горском вијенцу*, а други је поглед на *Лажног цара Шћејана Малога* као на музички роман.

Шест кола у *Горском вијенцу* директно утиче на распоред драмских, сценских и музичких цјелина и дијели спјев на одсјеке, омеђујући тиме и дјелове радње као и цјелокупни драмски ток на неколико фаза (одсјека, дјелова) и постајући конститутивна у форми и садржини. Али, и свих шест кола, издвојених и поређаних једно до другог, може асоцирати на увод и коду музичке композиције (прво и посљедње коло) а остала четири на дјелове цикличне симфонијске форме са нешто слободнијим распоредом ставова у односу на класични и уобичајени редослијед.

Прво коло је уводно, друго коло посеже за црногорском историјом, слика Иван-бега, представља прву главну тему нашег „сонатног облика”, тему која обавезује на даљи развој, која условљава све касније догађаје (историјски догађаји око Иван-бега наговјештавају догађаје у XVIII вијеку, а ови из XVIII вијека повод су за догађаје у Његошево доба, они из XIX вијека инаугуришу данашње друштвене догађаје). Друга тема истог I става је опорија, рескија. Треће коло пјева клетву која ће пасти на изроде и потурице (изгон потурица је главна идеја цијелог дјела) и завршава се вапајем:

„О гнијездо јуначке слободе,  
 често ли те бог надгледа оком,  
 много ли се муке пренијело,  
 многе ли те чекају побједе!”

Тај цио „први став” одвија се на Вељем гувну, у глуво доба ноћи, под зрацима мјесечине, мрачних је тонова и интонација. Сасвим је јасан и његово темпо – за почетним *Adagiom*, сlijеди *Allegro* – клетве.

Умјесто лирског другог става, као у многим симфонијама романтизма, измијењен је редослијед ставова, долази борбени – други, па, за њим, лирски трећи, тј. други и трећи став су измијењали мјеста. Други став доноси опис насртаја Црногораца на Турке („Три сердара и два војеведе”) и опис боја на Вртијељци. Трећи став је сада лирски – визија Херцег-Новог која, како смо видјели, није без историјске конотације (што значи да је наш симфонијски облик прожет сродним музичким материјалима и на тај начин обједињен). Поново је „ноћ мјесечна”, као у „првом ставу”, темпо је исти, *Adagio*, а интонације мрачне и молске.

Затим слиједи „четврти став” у коме свадба и погреб чине његова два контрастна одсјека и по темпу (*Allegro*, па затим *Molto adagio alla marcia funebre*) по карактеру, садржају, послије чега слиједи „кода” (епилог) – ново љето са наговијештеним новим побједама Црногораца, славље око Божића.

Између тужбалице и коде, одсјек који није текстуално назначен, али је-сте музички, представља литургију коју игуман Стефан држи у цркви – бо-жићну литургију, свечану службу која је улиједила послије бдјенија. На крају свјетовна и химничка кода народа – раздрагана, оптимистичка, у дур-ским тоналитетима, са фанфарозним трубним сигнаlima побједе:

„Споменик је нашега јунаштва  
Гора Црна и њена слобода!”

Водећи даље мисао на исти начин, долазимо до тога да кола предста-вљају оквире, ситуације, рефлексије онога што чини садржај и суштину спјева. Све то као да би се могло уплести у музичко ткиво састављено од мотива, бочних тема (епизодних), од нових и старих музичких материјала.

Поред симфонијског облика, с обзиром на присуство текста, може се за-мислити било који вокално-инструментални облик. Због постојања херои-ке, патетике, велике идеје и теме о слободи народа, најближи је по каракте-ру – ораторијуму. По постојању радње (либрета) подсјећа такође на орато-ријум, али и на херојску оперу прве половине XIX вијека, односно на му-зичку драму с краја XIX вијека. Такође би овај облик могао у сваком мо-менту бити и херојска свита, као и кантата.

Све поменуте вокално-инструменталне и сценске форме имају своје ве-ће цјелине, ставове или чинове који се састоје из нумера (а то би били број-ни монолози, кола, „дуети” – разговори и сл.), односно из сцена.

У посљедњем Његошевем великом дјелу, издатом послије његове смр-ти, музика је потпуно прожела и главни лик и многе ситуације и сцене, та-ко да се може говорити о *Лажном цару Шћепану Малом* као својеврсном комаду с пјевањем. Да је по овоме дјелу написана опера, она би тако рећи подразумијевала мотивско обједињавање музичког садржаја (бар) једним кружећим материјалом, темом, лајтмотивом, а то је лајтмотив самог Шће-пана који је представљен народним музичким инструментом – диплама.

Већ на самом почетку дјела, одмах послије лоцирања радње (на Цети-њу) помиње се довођење Шћепана с Мирца на Цетиње (године 1767) и у прозној ремарци, објашњењу, први пут се помиње познати, и у народу ра-ширени инструмент – дипле. Именује се и музичар који на овом инстру-менту музицира („свира му у дипле”) и зове се Перо Дрпа, док двојица дру-гих музичара – Бошко Томић и Марко Пјешивац „пјевају из гласа”.

Просто је невјероватно да до сада нико од музичара, музичких стручња-ка, музиколога није обратио пажњу на ову музичку сцену или музичку ну-

меру, уводну музику у *Шејана Малоџ*. Као каква увертира у опери која веома добро слика атмосферу даљих догађаја, она наговјештава и основне карактерне особине главног и насловног јунака.

Тројица музичара – двојица пјевача и један диплар – представљају праву пратњу (музичку банду) Шћепана Малог приликом његовог доласка на Цетиње, односно вокално-инструментални ансамбл који га поздравља изворном (старом) народном музиком. У околини Цетиња и данас се налазе дипле с кутлом као и оне са мијехом. Овај инструмент, који се најчешће прави од једног комада дрвета и има двије цијеви и кутлу (проширење у које се дува) управо је карактеристичан за околину Цетиња, иако је распрострањен по цијелој Црној Гори.

Пет чинова (дејствија) *Шејана Малоџ*, сваки са око 10 призора (тачније речено између 9 и 13), могу веома да саоцирају на музичку форму – пролог, епилог и три дијела у којима се радња одвија без репризних форми, без понављања и без варирања.

И кантата и ораторијум и опера имају сличну спољашњу структуру, али и велике цикличне инструменталне форме, каква је симфонија од пет ставова, какве су многе програмске симфоније типа Бетовенове *Пасторалне (Шесте)*, Берлиозове *Фантасијичне*, која је по години настанка блиска Његошевом спјеву (Бетовенова *Пасторална* је из 1808, Берлиозова *Фантасијична* из 1830). Но, Његош се у свом дјелу превасходно бавио једном историјском фигуром, па је блискост тематике можда оно што ово дјело повезује са симфонијском поемом, новом музичком формом из периода романтизма која настаје у исто вријеме када и *Шејан Мали*. Творац симфонијске поеме, Франц Лист, такође се бавио великим темама из историје и историјским личностима (*Мазеја*), као и ликовима из књижевности (*Тасо*, *Хамлеј*) и легенде (*Орфеј*, *Прометјеј*).

Сваки од чинова *Шејана Малоџ* садржи особену музичку карактеризацију којом се они диференцирају међу собом. Први чин се завршава са два кола у која се хвата двјеста момчади, други чин је контраст првоне и дјелује оријентално (њега карактерише пјевање Бошњака уз тамбуру). Трећи је тако рећи цио преплетен од кола побједи и радости последице побједи Црногораца над Турцима и представља израз побједничког усхићења, а затим је интониран патетично и епски (о чему свједоче два кола о погибији Ћуприлића), да би се завршио пјевањем слијепца уз гусле о побједи на Чеву. Од весела до трагедије и погибије, до славних евокација прошлости, емоцијама су испредени драматуршки лукови овог централног чина. У четвртном нема музичких елемената – то је долазак Долгорукова и разоткривање правог Шћепановог идентитета.

На самом крају посљедњег, V чина, пјевање двојице Турака, Муле Хасана и Имана Хусеина, као епилог, закључује и овај чин и цијело дјело, у виду музичке коде, обавезног завршетка који се јавља на крајевима многих инструменталних, симфонијских и вокалних дјела.

Тумачи овога дјела, међу којима посебно мјесто припада Исидори Секулић на различите начине су се односили према њему. И док Исидора Секулић говори о „грађанском позоришном комаду”, дотле ми сматрамо да је ово дјело лишено филозофске потке, херојског романтизма, али је богато ликовима, ситуацијама и реалистичким детаљима, међу којима посебну и значајну улогу имају музички симболи, што нам све даје за право да га назовемо музичким романом.

Централни дио нашег рада и жижу интересовања представља број од 25 композитора и преко четрдесет композиција инспирисаних Његошевим стиховима или прозом.

Наши композитори су у свом музичком стваралаштву сразмјерно највећу пажњу поклонили пјесницима романтичарима, и то најприје Јовану Јовановићу Змају, Ђури Јакшићу и Бранку Радичевићу,\* у соло пјесмама и хоровима као и у вокално-инструменталним дјелима већег обима. Огроман је број музичких дјела инспирисаних поезијом Десанке Максимовић, Васка Попе и других великих али и заборављених пјесника на чије је стихове у одређеном историјском периоду настао велики број композиција (Милорад Петровић – Сељанчица, Јован Грчић Миленко и др.) што свједочи о трајној и дубокој вези српског пјесништва и музике.

Чак и на плану свјетске историје музике рјеђи су примјери поклапања умјетничких домета и резултата – пјесничког и композиторског, да ли зато што су се „пјесничке висине чиниле недодатним” (како каже Никола Херцигоња), или је самој музици примјеренији и ближи лакши књижевни жанр, необавезнији, лежернији стих, без дубљег значења и смисла, без претјеране филозофије, мисаоности...? Можда су јој ближи пасторални, љубавни садржај од суштинске запитаности над смислом живота? Ипак, компоновани су и такви епови какви су Милтонови (*Изгубљени рај* и *Сиварање свијетља*), дјела Шекспира, Гетеа, Толстоја, Достојевског, Бихнера.

Инспирација Његошем је била присутна у музици од XIX вијека, преко својих развојних и стилских етапа XX, до савремених збивања у најновијој српској и црногорској музици, тачније, од 70-их година XIX вијека до самих почетака новог миленијума, до 2001. Пратити тај ток истовремено значи и пратити главну струју и све рукавце историјског развоја српске и црногорске музике.

У погледу коришћења Његошевих стихова или прозе, искључиву предност аутори свих временских и стилских раздобља у историји наше музике дали су *Горском вијенцу*. Од најстаријих познатих композиција, каква је

---

\* Др Милан П. Костић наводи податак о преко 60 композиција инспирисаних стиховима Ђуре Јакшића („Звук” 55, из 1962, стр. 560) а Мелита Милин наводи списак од 73 аутора и много већи број композиција (око 200) инспирисаних стиховима Змаја Јове Јовановића („Звук” бр. 4, из 1983, стр. 26-29).

*Посвећиа њраћу оца Србије* Спиридона, Шпира Огњеновића, преко дјела Херцигоње, Готовца, Комадине, *Горски вијенац* је коришћен само једанпут као основа за либрето, дакле у цијелини радње и ликова, уз битна скраћења текста (Херцигоња: сценски ораторијум).

У осталим случајевима композитори су правили сопствене изборе стихова из *Горског вијенца*, најчешће се определијеливши за тужбалицу Сестре Батрићеве. Изузетак чине неколицина композитора који су се инспирисали *Горским вијенцем*, а да ову тужбалицу нијесу компоновали (Настасијевић и његов ученик Комадина).

Историјски посматрано, најстарија тужбалица јесте она Исидора Бајића која представља дио музике намијењене сценској поставци *Горског вијенца*.

Исидор Бајић је представљао једну од најзначајнијих фигура у историји музике свог доба.

Његов кратак живот (од само 37 год.) а веома разграната дјелатност на више музичких планова утицало је на настанак релативно великог броја дјела.

Цио један број „Бранковог кола” од 31. јануара (13. фебруара) 1902. посвећен је Његошевом јубилеју, педесетој годишњици смрти, а поводом поставке *Горског вијенца* на сцени у Новом Саду, за коју је млади композитор писао музику.

У том броју непознати писац осврће се и на учинак композитора Бајића:

„Млади композитор г. Иса Бајић притекао је такође у помоћ својим уметничким музичким даром. Колико му замерамо, што је маркирајући музиком кола црногорска, изводио то на сремачки начин, а није унео никаквих црногорских мотива (познато је бар оно коло из ’Балканске царице’: ’У Ивана господара’) толико му истичемо с похвалом, што је покушао да тужбалицу сестре Батрићеве мало ’извештачи’ па опет да остане на народном основу народних црногорских тужбалица.

Штета је, иначе, да музику није изводио оркестар него армонијум који је преслаб за онолики локал”.<sup>1</sup>

По хронолошком току, слиједи Хор покајница у 14. слици опере *Кнез од Зетје* Петра Коњовића, из 1927. године писан као парафраза Његошевих стихова. То је трогласни, женски, хомофони хор који јасно асоцира на фолклорне узоре. Парафраза је, али у нешто мањој мјери и композиција Косте Манојловића, писана за мјешовити хор из 1935. године, поводом смрти краља Александра Карађорђевића (*Куда си ми улећио*).

Позната је и свакако најчешће извођења Херцигоњина Тужбалица (из кантате и сценског ораторијума *Горски вијенац*, 1951, 1957) као соло са хо-

<sup>1</sup> „Бранково коло”, 31. јануара 1902. У Сремским Карловцима, VIII, 4 и 5, стр. 192.

ром, најприје женским, а на крају и са мјешовитим, која прати узбудљиви, нарастајући у напетости и трагичности, пјесников драматуршки поступак подцртавајући га фолклорним цитатијским материјалом, нарикачама и тужењем које представља дио црногорског идиома. Она је реалистичка и натуралистичка јер скоро физички дочарава дубину сестринског бола.

На други начин ће тексту прилазити остали композитори као што су Цвјетко Рихтман (*Куда си ми улећио соколе*, соло пјесма из 1949) и Борислав Таминцић у до данас посљедњој написаној тужбалици (соло пјесма *Сесџра Баџрићева*, 1979).

Избор из осталих дјела и других стихова најчешће обухвата поједина кола (код Борислава Пашћана чак свих шест), док су поједине дјелове из кола компоновали аутори почев од Чеха Гвида Хавласе, који је живио у нашим крајевима између 1871. и 1876. и у том периоду компоновао хорску композицију *Коло црногорско*, преко и данас живе Љубице Марић, затим Војислава Вучковића, Светомира Настасијевића, Војина Комадине, Николе Херцигоње, до Ђорђа Радовића, Милана Влајина и других, мање познатих аутора.

Чео то си коришћена оба монолога владике Данила (први и други у оба дијела Војина Комадине, посебно у *Симфонији Његош*). Скоро обавезно је у избору стихова присутна клетва коју у Његошевом дјелу изговара Сердар Вукота, а која је музички представљена у дијапазону од солистичког наступа до хорских и вокално-инструменталних нумера. И клетва, као и сви остали борбени и родољубиви стихови, коришћена је и компонована због снаге стихова из којих су композитори црпили свој осјећај хероизма.

Монолог Игумана Стефана чешће је присутан у сентенцама извађеним из цјелине, док је у свом скоро интегралном облику компонован у дјелу Светолика Пашћана (*Помен игумана Стефана*, хор из 1951, прерада 1970).

Међу ријетке или сасвим изузетне спада инспирација дијалогом црногорског и турског свата Божидара Трудића (*Песма сватџа Црногорца*, за соло бас и оркестар, односно клавир, из 1951), или Јакова Готовца у описивању двију снаха: бана Миловића и снахе Анђелије (*Двије снахе*, соло пјесма, 1947).

Инспирисање осталим Његошевим дјелима јавља се тако рећи спорадично и изузетно. Двије хорске композиције Јована Бандура и Војина Комадине, писане су на стихове пјесме *Ловћену*, а на сасвим издвојеном и изузетном мјесту је инспирација Дејана Деспића пјесмом *Ноћ скуиља вијека*, реализована у ноктурну за клавир (из 1984).

*Луча микрочозма* присутна је само у комбинацији са дјеловима из писама турским пашама у другом ставу названом *Двојство* из „Писама” које је Жарко Мирковић компоновао 1985. године за свечану прославу хиљадугодишњице словенске писмености у Подгорици.

Покушај компоновања опере *Шејан Мали* Борислава Таминцића остао је недовршен (компоновао је само први чин).

Једно од најзначајнијих дјела насталих у нашем времену представља *Тесџаменай* Рајка Максимовића (1984/1985) инспирисан „Последњом Владичином песмом”, како каже Исидора Секулић. Дјело је најприје писано само за хор, да би у каснијој верзији био придодат и оркестар форми која је аналогна реквијему и опелу.

Још неколико дјела насталих посљедњих година XX вијека, од стране црногорских и српских композитора, говори о суптилнијем, асоцијативном приступу Његошевом дјелу. Црногорски композитор Марко Рогошић инспирисао се пјесмом *Ноћ скуљба вијека* у минијатури за контрабас, прерађеној најприје за контрабас и клавир, а изведеној у Базелу и др. мјестима током 2001. године у варијанти за виолончело и клавир. Једном од посљедњих дјела доајена и нестора међу српским композиторима, Љубице Марић, триу званом *Торзо*, награђеном и извођеном у земљи и у иностранству, такође је као један од извора инспирације послужила Његошева мисао.

У погледу модерности приступа и језика најдаље је отишла млада црногорска пијанисткиња и композиторка Татјана Прелевић која живи и ради у Њемачкој, а која је начинила перформанс за гудачки оркестар инспирисан текстовима из *Луче микрокозма*. Приликом извођења на турнеји у Црној Гори (Џетиње, Бар, Никшић, Подгорица), у прољеће 2001. године, показало се да, иако бизаран, остварује одређени ниво комуникације са публиком. Филозофске текстове *Луче* говорио је глумац-рецитатор.

#### У КОЈЕ СУ МУЗИЧКЕ ФОРМЕ КОМПОЗИТОРИ „ОДИЈЕВАЛИ” МУЗИЧКЕ КОМПОЗИЦИЈЕ ИНСПИРИСАНЕ ЊЕГОШЕМ?

Свакако су најприсутније композиције са текстом, посебно мање вокалне форме, хорови и соло пјесме. Упадљива је бројност хорова, и то најчешће мјешовитих, па тек онда мушких и, сасвим ријетко, женских.

Разлоге треба тражити у дугој традицији хорског пјевања на нашим просторима, као и у бројним пјевачким друштвима формираним у XIX вијеку у свим нашим градовима и варошицама – од сјевера до југа земље. Током XIX и великог дијела XX вијека доминантна грана наше музике био је управо хорски жанр.

Скромни почеци компоновања Спиридона Огњеновића симболизују, али и конкретно приказују саме почетке рађања професионалних композиција на црногорском тлу.

По преузетој теми (*Посвећа њраку оца Србије*) његов хор би припадао периоду буђења националне свијести код наших раних романтичара, а по једноставности и начину компоновања Огњеновић би могао припадати и неком закашњелом класицизму. Без обзира на то што ноте нијесмо пронашли, неколико елемената чини ово Огњеновићеве обраћање Његошу изузетним. Не само по томе што је (највјероватније) прво, већ и по чињеници да је он једини, иако најстарији, компоновао *Посвећу њраку оца Србије* из



*Горскоџ вијенца*. За овај увод у само Његошево дјело, писан као ода Карађорђу и свеколиком српству, на први поглед не би се могло тврдити да је погодан за компоновање управо због другачијег стиха и версификације у односу на стих *Горскоџ вијенца*. Наиме, скоро прозни и наративни ток шеснаестерца (са правилним односом цензура) чини се да је прикладнији за пјевање уз гусле него уз хор.

Никада касније композитори неће узети шеснаестерац из Његошевог дјела да га компонују. То већ довољно говори и његовој „непогодности”. Овдје изузимамо компоновање *Ноћи скуйље вијека*, јер њен стих није преточен у вокалну дионицу, већ су садржина и атмосфера пјесме послужиле композитору Д. Деспићу за ноктуралну композицију.

Највећи број хорских композиција инспирисаних Његошевим стиховима настало је на Колима из *Горскоџ вијенца* која говори народ, па масовни и мјешовити хорви скоро да се подразумевају.

Међутим, често су афористички, гномски или херојски стихови из Кола преточени у мушке гласове, па управо ове варијанте и двострукост верзија за мушки, односно мјешовити хор, најбоље илуструју три Пашћанова хора писана на три кола из *Горскоџ вијенца*, показујући истовремено и најчешће комбинације хорских група. Реализација стихова из IV и VI кола („Три сердара”, „Бјеше облак”), подразумејвала је широки епски и патриотски исказ, а V („Нови Граде”) личнију и њжнију обојеност. Два крајња хора подређују мелодију текста и његовом изговарању и разумијевању, док се цио Пети одвија у благим хармонским везама акорада, у терцним односима међу гласовима и терцним покретима, у благом и скоро њежном сјенчењу текста.

На тај начин ова три хора граде цјелину од два спољашња робуствна и епска дијела (става) и средњег контрастрирајућег и лирског. То скоро плакатско схватање патриотизма и епике, не без патоса, успјешно је остварио Пашћан у овим хоровима, као и Ј. Бандур у свом *Црногорском мадригалу – Ловћену* писаном за мјешовити хор. Истој групи, по времену настанка и по општем тону су, припада један од најуспјелијих Настасијевићевих хорова *Чашу меда*, композитора млађег од претходне двојице, од Пашћана 10 година, а од Бандуре 3 године.

Овај хор као да је био подстрек за касније дугогодишње инспирисање Настасијевића Његошем, не само за каснију кантату истог имена већ и за друга хорска и вокално-инструментална дјела. Овај мјешовити хор, четворогласни и не нарочито формално развијен, у малом обиму исказао је неколико најбитнијих елемената у погледу односа композитора према преузетом тексту, у погледу третмана фолклорног наслеђа и самог ауторовог писма и музичког језика. Најприје, добро повезана пјесничка ријеч са мелодијом, скандирајући ток, наизмјенични ритам сачињен од осмина и триола (које прате ритам говорене ријечи) свједоче о ауторовом темељном и дубоком приступу тексту. Затим „ојкање” као поступак преузет из народне из-

вођачке праксе у улози бордунирајућег гласа, па низови паралелних „празних” квинти, такође свједоче о присутним фолклорним елементима.

Интимности лида изгледа да је тешко прилагодити Његошеве стихове, па се соло пјесме пишу на стихове ријетких лирских епизода, као што је Тужбалица из *Горског вијенца* (Таминцић, Рихтман), односно на теме женских ликова (*Двије снахе* Готовца – 1. *Снаха бана Миловића* и 2. *Снаха Анђелија*). Сасвим изузетно ту стоји соло пјесма *Стихови* Љубице Марић, као и њен оригинални музички језик који измиче стандардима писања у овом жанру, чинећи необичност и специфичност саме композиције настале 1951. године. Од запитаности над човјekom и његовим бивствовањем на земљи („Што је човјек”) Марићка гради своју минијатуру ка одговору на ово питање, ка песимизму и хероизму у коди („славном рите”...). Развијени клавирски слог и садржај, остваривање и гласом и инструментом атмосфере коју дочаравају Његошеви стихови, елементи су садржајности и сложености саме композиције.

Настала двадесет година касније, Таминцићева *Тужбалица* претходи јој стилски такође бар двадесет година. Опором Марићкином језику, слободним хармонским токовима, стилски претходи много касније настала Таминцићева композиција писана за женски глас и клавир а у неопримитивистичком стилу. Стално иста клавирска пратња која подржава тонове вокалне дионице, модална сјенчења у тоналном хармонском језику, терци акордски склопови тек понегдје „обојени” секундним наслојавањима као детаљем преузетим из фолклорне праксе, као и рецитовање, глисандо и слични поступци у мелодији солистичке дионице – имају извјестан експресионистички призив.

Међу мање вокалне форме спада и композиција за глас и женски хор Јосифа Маринковића настала такође по тексту Тужбалице, названа *Нарицаљка*, коју је довршио и хармонизовао Јосип Славенски. Звучност и укупност женских гласова, можда још боље него у ансамблу гласа и инструмента, откривају потресеност и дубину патње. Није ли она најдубља када је само женска, изречена на женски начин и женским гласовима? И патња је ванвременска, као и музички језик композиције, у симбиози романтичарског и архаично-националног који никада не застаријева, иако је година настанка давна – 1937.

Саме теме које су композитори преузимали сугерисале су не само мање вокалне форме него и веће, како вокалне тако нарочито и вокално-инструменталне, и то у новијим периодима развоја наше музике, када је ово поље било сасвим освојено.

Деветнаести вијек тек при свом завршетку у нашим крајевима доноси тип сплетова народних пјесама (Маринковићево прво *Коло* је из 1881), односно руковети (Мокрањчеве *руковети* настају у периоду између 1883-1909), тј. тип хорске свите за мјешовити хор, са или без солисте, као нову или новоосвојену форму у жанру хорске музике.

Тек у XX вијеку појавиће се и развијати различите врсте ораторијске, вокално-инструменталне музике. Утолико је јасније да су се музичке форме са његошевском тематиком морале појавити релативно касно, тј. онда када је развој облика и појава у нашој историји музике то омогућио.

Како смо већ истакли, композицију за глас и оркестар, а поводом Његошевог јубилеја 1951, написао је Божидар Трудић (*Песма свата Црногорца*) као тип пјесме са оркестром или чак концертне арије. Изведена на овај други начин и соло пјесма *Стихови* Љубице Марић, из исте године, припала би истој врсти и жанру.

У односу на мање вокалне форме, значајан је и број већих облика, вокално-инструменталних. Њихово разврставање морало би да започне управо са типом и врстом хорске свите, јер се овај жанр дуго и интензивно послије смрити Маринковића и Мокрањца (1931, 1914) његовао у нашој средини од стране бројних композитора. Такав тип хорске свите пише Светомир Настасијевић на основу неколико гномских израза из *Горског вијенца* и назива их *Његошеви афоризми*. Заметак проналази у хору који смо помињали у неколико наврата, *Чашу меда*, па да тако и свита завршена 1962. носи као годину почетак рада 1951. када је овај хор и написан и први пут изведен. Истој врсти припада и његова IX свита за мјешовити хор (у спомен Мокрањцу) из 1964. године, дакле из истог стваралачког периода.

Са Максимовићевим *Тесџаменџом* из прве верзије, оне чисто хорске, тај списак дјела већег обима и вишеставачних хорских композиција без инструменталне пратње – овим би био исцрпљен. Потребу за оркестарским звуком који прати вокалне дионице осјетила су обојица композитора, у различитим добима и временима, па су Настасијевић (у *Његошевим афоризмима*) и Максимовић својим првобитним хорским верзијама додали оркестарски апарат и на тај начин добили су велику вокално-инструменталну форму.

Ове врсте облика могу даље да се разврставају на кантате (Херцигоња – *Горски вијенац*, Анђелковић – *Горски вијенац*, Настасијевић – *Чаша меда, чаша жучи*), на ораторијуме (Вучковићев *Херојски ораџоријум*, Херцигоња опера-ораторијум *Горски вијенац*) на остале вокално-инструменталне композиције настале у прожимању више оваквих жанрова истовремено (Комадина – *Симфонијски џриџихон*, Мирковић – *Писма*, Максимовић – *Тесџаменџ*).

Десетак великих вокално-инструменталних дјела насталих у периоду 1942-1986. веома је различито по многим параметрима музичког израза, посебно по стилу и језику, али су сродна у начелном одређењу композитора да што вјерније изразе пјесничку мисао. То поштовање текста има различите ступњеве и другачије је исказано код различитих стваралаца у њиховим дјелима. У основи, чини се да су ипак они сви осјећали сопствену недостатност, било моћи или замисли, пред Његошевом величином.

Велики стилски распон посматарних дјела не полази, као у жанру хорске музике, од незнаљачких почетака, већ од веома модерног писма компо-

зителя прашке школе и генерације Војислава Вучковића, да би се Настасијевићевој и Херцигоњиној кантати стилски вратио претходној епохи, добу музичког национализма и романтизма.

Поново модернизовање језика у Комадининим дјелима утире пут ултра-модерном и амбијенталном звуку у Мирковићевим *Писмима*, да би поново заокренуо и стилски ретардирао у једноставност и мелодичност Максимићевог *Тесџаменџа*. Овако изведена стилска кривуља свједочи о нашој тези „развоја без прогреса” (односно без сталног прогреса и кретања у сложеније и напредније форме, како су то сугерисале неке данас преживјеле идеологије).

Вучковићев ораторијум (*Херојски ораџоријум*, први став, 1942), као његово посљедње и недовршено дјело, показује своју двојаку природу: писано је у духу, с једне стране, прашких искустава и сазнања о свјетском музичком процесу у периоду између два рата, а с друге стране, настало је и као продукт комунистичке идеологије коју је својим животом и стваралаштвом, посебно смрћу, симболизовао сам Војислав Вучковић.

Послијератно стилско ретардирање и заокрет видни су у дјелима насталим после 1945, а како то, у нашем избору, демонстрирају аутори из сљедеће двије деценије (Настасијевић у хорској свити из 1961. и Херцигоња деценију раније у својој кантати из 1951).

Док сљедбеници пољске школе и авангардни композитори траже нове путеве, то покушава и Комадина у триптихону и симфонији *Њеџош* (1984), а чини се да их проналази и Жарко Мирковић дефинишући свој однос према Њеџошу у жанру у коме пише геслом „бити другачији” и „не бити исти” (Писма, 1985).

Иако дјелује као крајња консеквенца једног развојног лука, Мирковићева композиција и у самом стваралаштву овог аутора представља прије изузетну него уобичајену појаву, прије излет него камен темељац. Одустајући од естетике постмодернизма и од своје „електронске” фазе, и Мирковић ће се у свом даљем раду вратити традиционалним саставима. И у овом нашем прегледу као и у стваралаштву композитора, став из *Писама* представља куриозум.

Посебно мјесто припада Максимићевог *Тесџаменџу* (1984/5), композицији „заокрета” у стилском погледу и опусу самог ствараоца. Истовремено, дјела каква су Херцигоњина (опера-ораторијум *Горски вијенац*), дјела Војина Комадине, Мирковића и Рајка Максимића демонстрирају преплитање више жанрова и музичких облика (како спољашњих тако и унутрашњих), постајући мултипли жанрови и припадајући прије општој сфери вокално-инструменталне музике, а неки од њих настају преплитањем различитих жанрова вокалне и сценске музике. У погледу карактера ових дјела запажа се повишени тонус, често патетичан, а увијек херојски, епски, мисаон.

Ако по броју дјела и не изгледа обиман, овај жанр постаје најзначајнији због припадања највећег и најобимнијег дјела, сценског ораторијума Николе Херцигоње *Горски вијенац* (1957), чије је вишегодишње сценско прика-

живање у земљи и иностранству (35 пута) допринијело афирмацији сценских атрибута дјела, да би посљедњих година, новијим генерацијама слушалаца, оно било презентирано у концертном виду, па је више зазвучало као ораторијско (посебно посљедњим концертним извођењем у сали Коларчеве задужбине у Београду 1991. године).

Одушевљење самим Његошевим стиховима изразио је Никола Херцигоња у биљешкама из 1953:

„...у његовом десетерцу бесне његушке олује, грме ловћенски громови и звуче свирале загарачких пастира”.

Оперски елементи овога дјела садржани су и у његовој спољашњој и унутрашњој структури, у постојању либрета, фабуле, радње, ликова, драмског тока, драмских ситуација, обрта. И начин музичке обраде подразумијева постојање дјелова (чинова), сцена и заокружених нумера, солистичких, хорских и инструменталних.

Карактеризација ликова (Владике Данила, Игумана Стефана, Вука Мандушића) извршена је и музичким средствима, а доминантна улога хора и његови бројни „карактери”, „ликови”, начини присуства – граде специфичну сценску врсту музичке драме блиске руским националним операма XIX вијека, Глинке, Боролина, и нарочито, Мусоргског (*Борис Годунов*). Придодати балетски чин (са карактерним играма на тему „Драшка из Млетака”) који се повремено изводио, а чешће изостављао, такође је жанровски скренуо постојећу оперску врсту уводећи балет, играче, кореографију, а у музичком погледу откривајући нови свијет елегантне и галантне западноевропске игре (венедијанске и медитеранске). Музички језик Херцигоњиног дјела најдубље је интегрисан са фолклором – црногорским, али и турским и медитеранским, било да га дословно цитира или да се изражава у његовом духу. Тежећи што вјернијој хармонизацији, аутор је изградио сопствени хармонски језик који највјерније претаче сурове горштакке мелодије у низове акорада и љествичких склопова необичне грађе (модалне, истарске). И његов оркестар, начин употребе инструмената, њиховог спајања, начини градирања драматике и агогике унутар дјела, подлежу правилима народне свирке и народних инструмената, не подражавајући их просто већ изражавајући њихов звук и призив.

Изградња велике форме, праве националне опере и народне епопеје – резултати су мелографског, музиколошког и Херцигоњиног личног приступа, поред оног стваралачког и композиторског у ужем смислу – самој теми, идеји, Црној Гори и њеној баштини и црногорском народу.

И због свега тога жељела бих да на самом крају упутим и критику и самокритику због пропуштене прилике да се ово дјело управо овом приликом постави на сцени Црногорског народног позоришта и тиме обиљежи достојно Његошев јубилеј.

Branka RADOVIĆ

ENCOUNTER OF TWO ARTS – LITERATURE  
AND MUSIC ON WORK BY P. P. NJEGOŠ

Summary

By an interdisciplinary method, connecting two arts, literature and music, we primarily address Njegoš's work, and in two selected examples (wheel dancing in *Mountainous Wreath* and *Fake Czar Šćepan the Little*), seen from the musical standpoint, we explain the structure of parts and the entity analogously to musical forms.

In the second part of the paper, we focus the compositions by 25 authors that emerged from the seventies of the 19th century until now and were based on verses and prose from Njegoš's work. The considerations refer to selection of texts and relation of composer towards Njegoš's poetry and prose; it is stated that the most frequently used work is *Mountainous Wreath*, and from this epic poem itself the verses Lament of Batrić's Sister served most often to composers for their achievements. A special review of the genre of musical compositions is also made and the conclusion is derived that the most numerous is the choir genre, followed by smaller vocal forms, like solo songs, whereas the types of cantata, oratorio and opera occur in the 20th century, more intensively in decades of fifties-sixties as well as in eighties-nineties. It is pointed out that specific musical achievements represent the very peaks in reaches of their authors (Nikola Hercigonja: scenic oratorio *Mountainous Wreath*, Rajko Maksimović: *The Testament*) respectively in historical flows of the entire Serbian and Montenegrin music.

Considerations reach our time, too, covering the most recent composing achievements that emerged during the year 2001.