

J. Andreis: Povijest glazbe, II knjižica

Od Goethea potječe i nekad popularna *Mignon* (1866), sladunjavo-romantična opera *AMBROISE THOMASA* (1811—1896), u kojoj ima uspelih ulomaka. Među ostalim opernim djelima tog umjetnika navedimo još i *Hamleta*. — *FÉLICIEN DAVID* (1810—1876) unosi je u svoje radove egzotičnu, orijentalnu notu. Zanoseci se Berliozovim programnim skladbama, napisao je simfoniju-odu *Pustinja* (1844), u kojoj je izrazio svoje dojmove s dugogodišnjega boravka na Istoku. Drugi veliki Davidov uspjeh bila je opera *Lalla Roukh* (1862). Uz uspjele oponašanje lokalnog kolorita, zamjećuju se u njoj, kao i u mnogim drugim skladbama tog umjetnika, stilske nečistoće. — *LÉO DELIBES* (1836—1891) pisao je dražesnu, laganu glazbu, koja je poseban uspjeh doživljavala u njegovim baletima (*Coppélia*, 1870; *Sylvia*, 1876). Od opera najviše je životne snage pokazala egzotična *Lakmé* (1883). — U nizu komičnih opera laka glazbenog sadržaja, nastalih u doba djelovanja Gounoda i Thomasa, dugo su izvodili *Dragune Villarsa*, jedini uspjeh *AIME MAILLARTA* (1817—1871). — *LOUIS ÉTIENNE REYER* (1823—1909), koji se u orkestralnom kolorizmu povodi za Berliozom, a u dočaravanju ugođaja s Istoka za Félicienom Davidom, bio je i vatren pristaša Wagnerov (svoje pravo prezime Rey promijenio je u Reyer da bi ga učinio sličnijim Wagnerovu). Kao kritičarski suradnik lista »Journal des Débats« pripremao je put za razumijevanje Wagnera u Francuskoj, pod čiji je utjecaj i sâm potpao. No Reyerova ponešto površna i nepotpuna glazbena naobrazba škodila je i njegovim najuspjelijim djelima, u koje valja ubrojiti opere *Sigurd* (1884) i *Salammbô* (1890).

Originalnošću melodičke invencije i jakošću dramske snage nadmašuje *GEORGES BIZET* (1838—1875) sve navedene umjetnike. Rođen u Parizu, u obitelji glazbenika, Bizet je zarana očitovao izvanredne glazbene spo-



Georges Bizet

sobnosti. Za vrijeme nauka na pariskom konzervatoriju, gdje je učio klavir i skladbu, redovito je dobivao prve nagrade. »Prix de Rome« je i njemu omogućio trogodišnji boravak u Italiji.

Prvi njegovi radovi još su pod utjecajem Rossinija, Meyerbeera i Gounoda. Ali proučavanje djela njemačkih majstora, osobito Beethovena, pribavljalo mu je sve više samostalnosti i otvaralo sve šire vidike, tako da je 1867, ciljajući na »veliku operu«, mogao pisati: »Škola uličarskih pripjeva, ornamentiranja i laži, mrtva je, doista mrtva. Pokopajmo je bez suza, bez žaljenja, bez uzbuđenja i... naprijed!«

Otada je Bizet smiono koračao k vrhuncima svoje umjetnosti: glazbi za *Arležanku* i operi *Carmen*. U usporedbi s ovim djelima, prvi scenski radovi umjetnikovi (*Biserari*, 1863; *Ljepotica iz Perth*, 1866; *Djamileh*, 1871) temeljita su priprema. Izvornim pojedinostima melodičke svježine i profinjene, prozračne instrumentacije, oni nagoviještaju Bizetova najviša postignuća.¹⁵⁸

U scenskoj glazbi za Daudetovu dramu *Arležanka* (*L'Arlésienne*, 1872), poznatoj po često izvođenim orkestralnim suitama,¹⁵⁹ dao je Bizet djela rijetkog savršenstva. U nizu nevelikih ulomaka, koji u čas jačim, čas nježnijim kontrastima ocrtavaju slikovitost provansalskog krajolika i života, unio je Bizet svu svoju pjesničku narav, očaranu južnim suncem i šarenilom. Svaka od tih sličica donosi nov ugođaj, novu građu i nove užitke. Koliko li jednostavne dražesti i ukusa ima u menuetu iz prve suite:



Kako li je sretno izabrana melodija koja (u završnom stavku druge suite) u blještavoj orkestralnoj obradbi dočarava živost i vrevu narodne svečanosti:



¹⁵⁸ U novije vrijeme otkrivena je još jedna Bizetova opera. Riječ je o opsežnom peteročinom djelu *Ivan IV* (Grozni), napisanom 1865. Ta je opera po prvi put izvedena u Bordeauxu 1951.

¹⁵⁹ Prvu suitu načinio je 1872. sâm autor, a drugu njegov prijatelj E. Guiraud (1885).



Pred premijeru opere *Carmen* (3. ožujka 1875. — to je značajan datum u povijesti opere) Bizet je već bio poznat i uvažen pa se njegovo najnovije djelo očekivalo s mnogo radoznalosti. Međutim, kao nekad za bečke izvedbe *Don Juana* ili, nešto bliže, venecijanske premijere *Traviate*, slušatelji i kritičari ostali su ravnodušni ne mogavši uspostaviti nužnu vezu s pozornicom, na kojoj je živjela i drhtala, sva od krvi i strasti, jedna od najuvjerljivijih, najistinitijih figura moderne opere. Neuspjeh toga remek-djela bacio je Bizeta u očaj i izazvao u njemu sumnje u sama sebe i u svoj umjetnički poziv. *Carmen* je kasnije započela svoj trijumfalni put oko svijeta, ali njezin autor to nije doživio. Još iste godine, tri mjeseca nakon prve izvedbe svoga najznatnijega opernog djela, nesretni je Bizet umro s beskrajnom boli u srcu. Najveći umjetnik francuskoga glazbenog kazališta prestao je stvarati u naponu snage, na vrhuncu zrelosti.

Carmen je djelo, u kojemu su Bizetove sposobnosti za ocrtavanje karakterâ, za kolorističko isticanje dramske situacije u orkestru, za uživljavanje u strane okoline, našle široko i zahvalno područje i iskoristile ga do najsitnijih pojedinosti. Nastala u doba kad su i književnost i umjetnost skidale romantičku koprenu i počele zagledati u oči životnoj istini, *Carmen* je najznačajniji plod francuskoga glazbenog realizma. Ona se u tom pogledu može smatrati pretečom talijanske verističke opere.¹⁶⁰

Libreto, izrađen prema istoimenoj Mériméeovoj noveli,¹⁶¹ iznosi povijest jedne strastvene ljubavi, započete i tragično dovršene pod vrelim španjolskim nebom. Libretisti, nekad glasoviti tandem H. Meilhac i L. Halévy, vješto su načinili libreto, s mnogo smisla za život na pozornici. U sporazumu sa skladateljem, građa koju im je pružalo Mériméeovo djelo, doživjela je neke preinake. José nije u operi okorjeli, sirovi razbojnik čiju savjest terete teški prijestupi i nedjela, već čovjek koji duboko u sebi nosi osjećaj poštenja; on trpi zbog svoga nečasnog života i stidi se svojih slabosti i zlodjelâ. Ciganka Carmen, biće koje iznad svega cijeni slobodu i nezavisnost, također gubi u tom opernom libretu mnogo od svoje okrutnosti te postaje čovječnija, svjesna tragedije koja je očekuje i kojoj ne može umaći jer ne želi da se potčini tuđoj volji i zbog nje mijenja odluke i osjećanja. Libretisti su u radnju uveli nov ženski lik, ljupku Mikaelu, zaljubljen u Joséa, kao protutežu glavnoj junakinji s kojom ona nema zajedničkih crta. Dramska se radnja razvija u drumskim krčmama i krijumčarskim gudurama, da se dokonča pred arenom. Završna tragedija, u kojoj bivši potčasnik, krijumčar i bandit José

¹⁶⁰ I opera *Carmen* imala je u početku govorenih dijaloga koje je kasnije E. Guiraud zamijenio recitativima, dodavši uz to, u zadnjem činu, baletne prizore, za koje se poslužio glazbom iz Bizetove opere *Ljepotica iz Perth* i iz *Arležanke*.

¹⁶¹ Točnije rečeno, prema trećem poglavlju te novele u kojoj José iznosi dramu svoga života.

ubija ciganku Carmen, jer mu se iznevjerila, zavoljevši toreadora Escamilla, najavljena je već u početku drame u tužnoj i sumornoj »sudbinskoj« temi:¹⁶²



Tumačeći dramsku radnju, Bizetova je nadasve izvorna i sugestivna glazba potpuno s njom srasla, slijedeći vjerno duševnu borbu protagonista, ističući demonsku čud glavne junakinje, koje je djelatnost žarište i pokretač čitave akcije. U tom nastojanju Bizetu je uz prirodni smisao za ukusnu, izražajnu i smjelu harmoniju, posebno poslužio orkestar koji u izvrsnoj instrumentaciji podvlači bogatstvo doživljaja na pozornici.

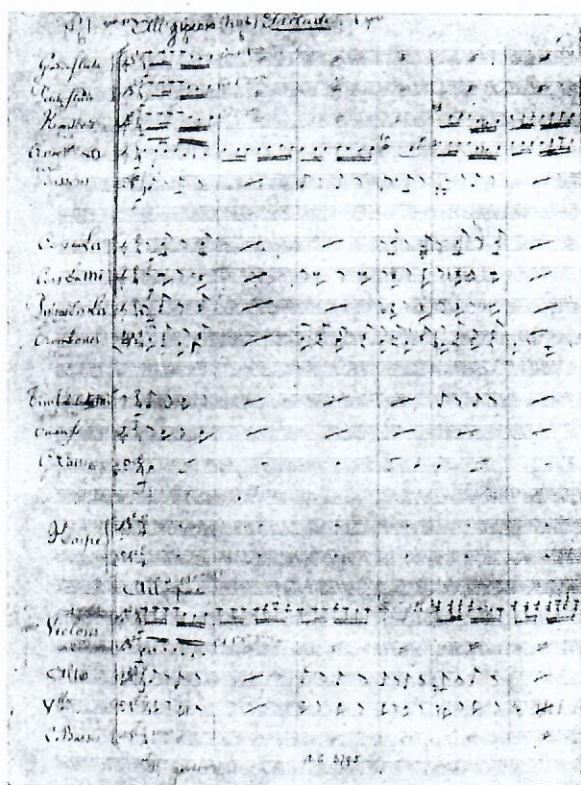
Poseban je zadatak imao Bizet u toj operi u glazbenom ostvarivanju lokalnoga, španjolskog kolorita. On je i prije imao prilike da prouči i odrazi u svojim djelima elemente španjolskog folklor.¹⁶³ U operi *Carmen* to mu je izvanredno uspjelo. On se, doduše, poslužio i s tri španjolska napjeva (to je poznata Habanera u prvom činu, zatim narodni španjolski ples »polo« iz orkestralne predigre četvrtom činu te još jedna melodija iz uloge Carmen u prvom činu), ali i onda kad ne citira folklor Bizet često stvara ugođaje u kojima su elementi španjolskih napjeva i plesova vidljivo prisutni. U glazbi ovoga djela, u kome i kolektiv znatno sudjeluje, treba istaknuti ritmove koračnice (zborovi vojnika i djece, toreadorova pjesma, zbor krijumčara) i plesne ritmove (habanera, seguidilla, bolero) što posebno osvjetljuje Bizetovu namjeru da i putem glazbe očuva obilježja sredine u kojoj se dramska radnja zbiva među ljudima iz naroda. Ali s tim u vezi valja navesti da su, primjerice, plesni ritmovi iskorišteni onako kako je tražio razvoj dramske radnje. U ulozi Carmen takvi su ritmovi prisutni u toku prvog i drugog čina. Kasnije, kako drama raste i usmjeruje se prema tragičnom vrhuncu, značaj glazbe postaje drugačiji. Dobro primjećuje Druskin da u prvoj polovini opere Carmen privlači Joséa, pa u glazbi preteže optimistička vedrina u blještavilu

¹⁶² U njoj je Bizet iskoristio tzv. cigansku ljestvicu koju karakteriziraju dvije povećane sekunde.

¹⁶³ Učinio je to u simfoniji-kantati *Vasco da Gama* (1859), u obradbi šest španjolskih napjeva (1867), u ciganskim pjesmama i plesovima opere *Ljepotica iz Perth* (1866), u nedovršenoj operi *Cid* (1873—74).

kolorita; u drugoj polovini Carmen napušta Joséa, prekida s njim i njena sudbina baca sjenu tragične sumornosti na glazbu njene uloge.¹⁶⁴

Carmen je veliko postignuće francuskog kazališta. Ona je prvi značajan odgovor wagnerijanstvu u Francuskoj, epohalno suprotstavljanje mediteranskog duha svjetla i topline germanskom mitu. To je osjetio i filozof F. Nietzsche kad je, nakon prekida s Wagnerom, upozorio na Bizetovo remek-djelo, kao na blistav izvor nove, ljudske ljepote.



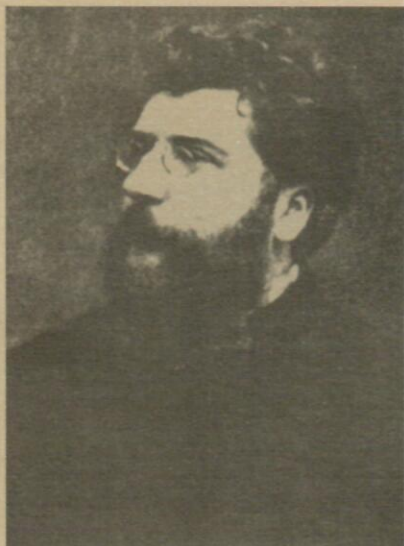
Bizetov rukopis

Uz navedene operne radove, Bizet je napisao i drugih skladbi, među kojima valja istaći četrdesetak pjesama, orkestralnu ouverturu *Domovina*, simfoniju u C-duru (izvedenu tek 1935), simfoniju *Rim* i četveroručnu klavirsku sultu *Dječje igre*.

Drukčija umjetnička narav bio je *JULES MASSENET* (1842—1912), Thomasov učenik, dobitnik Rimske nagrade i izvrstan nastavnik pariškog konzervatorija (1878—1896), iz čijeg su razreda za kompoziciju izašli mnogi istaknuti francuski glazbenici (Bruneau, Pierné, Charpentier, Rabaud i dr.). Kari-

¹⁶⁴ Usp. M. Druskin, *Istorija zarubežnoj muzyki XIX veka*. II sv. Moskva 1958, str. 280.

Бизе



Жорж Бизе



Плакат за оперу „Кармен“

је у његовој обради добио низ типично француских карактеристика, а дат је у развоју – од буђења наивног љубавног осећања, преко предавања страсти, до бола и безумља.

Жорж Бизе (1838–1875) своју оперску делатност почео је још у време када је у великој опери владао Мајербер, а у комичној Обер (Aubert). Но њега је више заинтересовала лирска опера Гуноа и сам је пошао тим путем. *Трагачи бисера*, *Лейошница из Перша* – само су нека од Бизеових успешних дела овог жанра. Међутим нарочито место у његовом опусу припада опери *Кармен*. Радња опере се одвија у Шпанији, што је композиторовом живом темпераменту омогућило да створи низ карактеристичних слика оштрих контраста, узбудљивих ритмова, драматичних ситуација, јарких портрета главних протагониста.

Сиже опере преузет је из познате новеле Проспера Меримеа (Mérimée), али је значајно преобликован, пре свега трансформацијом Меримеовог наративног поступка у драмски тип приповедања. У новели је приповедач „објективни“ сведок догађања (мада у једном тренутку и сам делимично под утицајем Карменине заводљивости). Хозеовог пада, смрти Кармен и Хозеовог погубљења) и причу закључује „научном“ студијом живота Цигана, „оптужујући“ их за доминацију анималних инстинката. Сама новела је средином века изазвала скандал али доживела и успех. Питање њене трансформације у оперски либрето било је веома сложено, јер се тема оштро сукобљавала са конвенцијама укуса тадашње оперске публике. Било је чак врло тешко пронаћи певачицу која би играла Кармен на премијери, а сасвим се очекивало оно што се тада догодило (1875) – опера је одбачена као неморална. Успех, којем Бизе више није могао да буде сведок, доживела је знатно касније, а до данас опера је имала велики број поставки, екранизација и чак је постала део популарне културе, мада истовремено још и сада провоцира и савремену музичку естетику (нарочито из угла све распрострањенијих феминистичких студија).

Либрето би се могао описати као прича о страсној љубави и управо је наглашена еротичност – оно што је оштро сукобљено са конвенцијама доба. Радња се одвија на улици, у фабричкој сали, друмским крчмама и кријумчарским гудурама, а окончава сценом Хозеовог убиства Кармен пред ареном, јер је изневерила његову љубав заволевши тореадора Ескамила.

Кармен је написана у форми француске опере-комик, дакле са говорним дијалозима, али се данас чешће изводи са компонованим речитативима. Мада Бизе користи форму опере са нумерама, *Кармен* јасно показује утицај Вагнерових идеја о симфонизацији опере. Традиционалан образац суштински је трансформисан уношењем истинске људске драме у оперску причу, као и снагом са којом је приказан развој главних ликова. Жанр-сцене у опери играју важну драматуршку улогу, оне су подлога за развој драме, а такође јој дају специфичан колорит. Бизе је искористио и неколико цитата народних шпанских песама, али је исто тако врло спретно употребио за шпанску народну песму и игру карактеристичне ритмове и мелодичке обрте који граде аутентичну атмосферу.

најпопуларнијих дела оперског жанра.

Жак Офенбах (1819 - 1880) заузимао је водећи положај међу француским музичарима у доба Друге империје. Он је најуспешније радове дао у жанру француске (односно париске) оперете. То су била дела безбрижна и забавна по карактеру, духовита и фриволна по сижеима који су често преузимани из актуелне булеварске штампе, па су у њима извргавани руглу пороци доба. Музика је у оперети играла потчињену улогу (по томе се разликовала од бечке оперете тог доба), сводила се на играчке дивертисмане и кратке вокалне нумере између опширних говорних



Жак Офенбах (карикашура)

дијалога. Офенбах је написао више од сто дела овог жанра. Имао је и сопствено позориште (1855 - 1875). У његовој музици осећа се утицај француског градског фолклора, који је умео да оплемени професионалном обрадом.

Имена Шарла Гуноа и Жоржа Бизеа везана су за традицију лирске опере. У њеном центру налази се приказ личне драме, а лирским осећањима посвећена је посебна пажња - отуда и назив овог оперског жанра. Композитори су такође настојали да дају карактеризацију реалног окружења дешавања, али се до истинског реализма и трагедије углавном нису издизали. Начин на који Гуно третира филозофски садржај Гетеовог романа (Гуноов **Фауст** с разлогом је извођен као **Маргарита**) или Шекспирову трагедију (**Ромео и Јулија**) говори о практичном „снижењу“ значења класичних трагедија, којима у његовој обради недостаје

она уопштавајућа филозофска идеја. Шарл Гуно (1818 - 1893) аутор је дванаест опера, бројних романа, дела духовне музике и низа инструменталних композиција (три симфоније). Највише стваралачке домете остварио је у поменутиим операма, посебно у **Фаусту**. У њима се композитор показује као истински мајстор изградње психолошких портрета. Нарочито је успелик Маргарите који је у његовој обради добио низ типично француских карактеристика, а дат је у развоју - од буђења наивног љубавног осећања, преко предавања страсти, до бола и безумља.

Занимљиво је и значајно и дело Леа Делиба (1836 - 1891), плодног композитора, аутора бројних опера и балета. Још од Лилијевог времена, балетска уметност у француском позоришту заузима веома важно место. Она је била значајна у спектаклима Велике опере. Када је 1861. године Вагнер желео да у Паризу постави свог **Танхојзера**, био је принуђен да за њега напише балетске сцене. За Гуноовог **Фауста** била је дописана **Валпургијска ноћ**, за Бизеову **Кармен** дивертисман последњег чина. Почетком тридесетих година XIX века постају популарне и самосталне балетске представе. Једно од првих целовечерњих дела био је балет Адолфа Адама **Жизела** (1841). Музика првих балета често је састављана од различитих композиција. Делиб је унео нови квалитет у балетски театар, јер га је подвргао целовитој драматургији. Његови балети **Силвија** и **Копелија** и данас се сматрају вредним делима, мада показују неке типичне одлике балета свог доба - апсолутну доминацију плесачице и потискивање улоге мушких играча.

Жорж Бизе (1838 - 1875) своју оперску делатност започео је још у време када је у великој опери владао Мајербер, а у комичној Обер. Но њега је више заинтересовала лирска опера Гуноа и сам је пошао тим путем. **Трагачи бисера**, **Лепотица из Перта**, **Арлезијанка** - само су нека од Бизеових успешних дела овог жанра. Међутим, посебно место у његовом опусу припада опери **Кармен**. Радња опере се одвија у Шпанији, што је композиторовом живом темпераменту омогућило да створи низ карактеристичних слика оштрих контраста, узбудљивих ритмова, драматичних ситуација, јарких портрета главних протагониста. Сиже опере преузет је из познате новеле Проспера Меримеа, али је значајно преобликован, пре свега трансформацијом Меримеовог наративног поступка у драмски тип приповедања. У новели приповедач је „објективни“ сведок догађања (мада у једном тренутку и сам делимично под утицајем Карменине заводљивости, Хозеовог пада, смрти Кармен и Хозеовог погубљења) и причу закључује „научном“ студијом о животу Цигана, „оптужујући“ их за доми-



Жорж Бизе

нацију анималних инстинката. Сама новела је средином века доживела успех, праћена скандалима, али је питање њене трансформације у оперски либрето било врло сложено, јер се тема оштро сукобљавала са конвенцијама укуса тадашње оперске публике. Било је чак врло тешко пронаћи певачицу која би одиграла Кармен на премијери, а сасвим се могло очекивати оно што се тада догодило (1875) – опера је одбачена као неморална. Успех, којем Бизе више није могао да буде сведок, доживела је знатно касније а до данас је имала велики број поставки, екранизација и чак се инфилтрирала у популарну културу, мада истовремено још и сада провоцира и савремену музичку естетику (посебно из угла данас све распрострањенијих феминистичких студија).

Либрето би се могао описати као прича о страсној љубави а управо је наглашена еротичност, оно што је оштро сукобљено са конвенцијама доба. Радња се одвија на улици, у фабричкој сали, друмским крчмама и кријумчарским гудурама, а окончава сценом Хозеовог убиства Кармен пред ареном, јер је изневерила његову љубав заволевши тореадора Ескамила.

Кармен је написана у форми француске опере-комик, дакле са говорним дијалозима, али се данас чешће изводи са компонованим речитативима. Мада Бизе користи форму опере са нумерама, **Кармен** јасно показује и утицај Вагнерових идеја о симфонизацији опере. Традиционални образац суштински је трансформисан уношењем истинске људске драме у оперску причу, као и снагом са којом је приказан развој

главних ликова. Жанр-сцене у опери играју важну драматуршку улогу, оне су подлога за развој драме, а такође јој дају специфичан колорит. Бизе је искористио и неколико цитата народних шпанских песама, али је исто тако врло спретно употребио за шпанску народну песму и игру карактеристичне ритмове и мелодијске обрте који граде аутентичну атмосферу.

Сезар Франк и обнова француске инструменталне музике

Франк је једна од најзанимљивијих стваралачких личности међу позним романтичарима. Један је од оних који су уважавали класичну традицију, изворе своје уметности видели у Бетовену, великим барокним мајсторима, уопште, богатој традицији развоја инструменталне музике. Франк је био чувени оргуљаш свог доба, поред Брукнера, најпознатији импровизатор. Ни он, попут Брукнера, никада није наступао ван цркве. Занимљиво је да никада није имао прилику да се сретне са великим аустријским мајстором. Познавање барокне литературе, изузетно владање контрапунктском техником, и типичне одлике оргуљског звука одразиће се и у стваралаштву оба композитора, посебно у начину на који третирају звук оркестра. Они, уз Брамса, стоје на линији класичног третмана оркестра са немешањем боја у различитим групама инструмената (попут регистра на оргуљама), али са изразито богатом полифоном фактуром у појединим гласовима која даје пун, zasiћен оркестарски звук. На другој страни стоји линија развоја оркестра у којој се нове изражајне могућности траже кроз различите комбинације оркестарских боја, а у томе се користе и инструменти посебног, карактеристичног звука (високи кларинети, ниске флауте, енглески рог, контрафагот, нови лимени дувачки инструменти попут Вагнерових туба и други). Та линија развоја оркестра може се пратити у стваралаштву Берлиоза, Листа, Вагнера, а у другј половини XIX века, Рихарда Штрауса и Густава Малера.

У Франковом опусу најзначајније место имају инструментална дела. Он није написао велики број композиција, али сви његови прилози камерном, концертантном и симфонијском жанру сматрају се веома успелим. У њима су на изузетан начин стапани елементи традиције и романтичарских средстава изражавања, који се нарочито виде у слободном третману форме и развоју хармонског језика. На први поглед Франк ствара класичне облике – симфонију,

БИЗЕ

На пријему за Париски конзерваторијум Жорж Бизе (1838—1875) је као дечак са задивљујућом лакоћом погађао акорде и њихове функције леђима окренут клавиру. Као одговор на примедбу да је врло мали за музичке студије — имао је само девет година — његов отац је рекао: „Истина је, али ако је мали растом, он је велики знањем“. У току студија добијао је награде за солфеђо, клавир и оргуље, а најзад и Римску награду. Из виле Медичи у Риму писао је одушевљена писма која ипак откривају сумњу у сопствене стваралачке способности. Ради на много композиција истовремено, брзо их напушта и професору Халевију у Паризу шаље најновија дела, добијајући од овога мишљење о свом лакоћом, бриљантном и смелом стилу, оркестрацији пуној боја и необичним хармонским слободама које су тада деловале као тврде. У Паризу започиње праву уметничку каријеру која је трајала тринаест година, испуњена надљудском енергијом. Био је приморан да због лоших материјалних прилика, поред компоновања (тада су настале и Симфонија у С duru, сродна Шуберту и Менделсону, као и духовита „Мала свита“ за оркестар) начини читав низ клавирских извода, аранжмана, збирки, оркестрација забавне музике и сл.

Први Бизеов узор био је Гуно, а затим мелодиозност Доницетија и Росинија. Не напуштајући Париз, у својим делима је евоцирао Италију и Египат, Провансу, Шкотску и Шпанију. Упркос нападима штампе да је опера „вагнеријанска и неразумљива“, „Ловци бисера“ (1862—1863) су доживели двадесет и осам представа: жртвовање Зурге за срећу Леиле и Надира приказано је пријатном аријом Леиле, изразитим језиком Зурге који указује на будућу Микаелу (из опере „Кармен“), успелим дуетом супарника и финим хармонским језиком. Дело нема лајтмотива, али поседује реминисцентне фразе.



Жорж Бизе



Поставка опере „Кармен“, 3. марта 1875. године

Велики број Бизеових композиција није имао никакав успех, брзо је скидан са репертоара, па је и данас заборављен. Неке опере није ни довршио, а друге је неповратно уништавао. Музика за Додеову „Арлезијанку“ (1872) није се допала на сцени — публика је била збуњена. Примљена је тек на концертном извођењу у облику свите. Композитор је допунио и обојио пишчеву лирску и поетичну слику провансалске, јужњачке патријархалне средине опорих сељачких типова. Из прве свите познати су провансалски марш робустног ритма и менует који у трију даје саксофону допадљиву кантилену, а из друге интродукција зачуђујуће инструментације и бриљантна финална фарандола.

Д'Енди се сећао једног мирног човека који је увек ћутао и често присуствовао часовима на Конзерваторијуму код Цезара Франка. Једанпут је проговорио и рекао да се зове Жорж Бизе и да има две карте за сутрашњу премијеру своје опере „Кармен“. Д'Енди и још један студент добили су те две карте и били су једини који су композитору честитали после премијере која је пропала. Само се први чин допао, а касније арија тореадора и романса Микаеле. Пријатељи су тешили ожалошћеног композитора који је, несрећан, до зоре лутао париским улицама. На свакој следећој представи сала је била све празнија. Бизе је патио због јавних пребацивања о музичком и моралном промашају опере. У протагонисткињи се видела груба, цинична и брутална особа коју је певачица Гали Марије потенцирала у реализму, па и вулгарности. Публика је била изненађена истинитошћу садржаја и није била у могућности да га одмах прими.

Новела Проспера Меримеа била је подлога за доношење интензивне људске драме у опери „Кармен“ (1873—1874), са изврсно оцртаним ка-

раактерима, јаким узбуђењима и уверљивим психолошким опсервацијама. Личности живе у свом природном амбијенту. Јаке боје, снажни контрасти, узбудљиви ритмови и жестоке страсти допринели су реалистичкој слици средине кријумчара и крадљиваца. Обновљена форма комичне опере у осећајним мелодијама и сензибилним хармонијама добила је пов садржај. Било је тешко убедити чланове хора, навикнуте на мирне уласке и изласке, да играју, пуше и бију се: они већ у првом чину, заједно са јединственим хором деце, стварају атмосферу за улазак лирске Микаеле, као и подлогу драматичном и темпераментном лику Циганке Кармен, чија се мрачна и страсна тема чује већ у увертири маршевских ритмова и кроз цело дело предказује њену несрећну судбину. Чувена хабанера првог чина коју пева ова трагична хероина („Љубав шарена крила има“) заправо је кубанска мелодија:



а сегедиља је спонтан, питеорескна, без директних фолклорних узора, пошто су ови код Бизеа прерађени и апсорбовани. Дивља, ватрена и похотљива песма Кармене слободних хармонија из другог чина („Код Циганина што је рај“) чини супротност арији тореадора, као и осећајној Дон Хозевој арији о цвету („Тај цвет што мени ти баџи“) болних акцената:



после које се развија његов лик огорченог и пониженог човека — од честитог сеоског момка постаје разбојник и убица. Драма се све више згушњава: трећи чин је најближи утицајима старе опере, садржи хорова и чувени женски терцет са картама у коме се предказује трагични крај несрећне Кармене. Док је Дон Хозе убија,

чује се песма тореадора.

Непосредно после неуспеха ове опере, њен аутор је умро. Она је доживела тријумф десет година доцније. Разочаран Вагнером, Ниче ју је прогласио узором. „Кармен“ је коначно схваћена као одговор француског духа немачкој митолошкој и патетичној опери.

МАСНЕ

Ако је Бизеов продор у реалност био изузетан у француској музици романтизма, Жил Масне (1842—1912) је наставио Гуоову сентименталност, задржавши француску елеганцију. Близак је Пучинију по прозачним описима женских ликова и љубави — назван је поетом женске душе. Осећајне и импресивне, фигуре протагонисткиња његових опера, често из полусвета, маштају о нествареној срећи. Оне су у потпуности одговарале укусу грађанске средине у којој су радо читане „Дама са камелијама“ Александра Диме Сина и Додеова „Сафо“. И поред једностраности и еклектицизма, музика овог француског лиричара је нежна, меланхолична и сензибилна, у дискретним бојама, понекад и сладуњава, но остварена мајсторском рутином.

Као Томаов ученик и добитник Римске награде, Масне није могао у првим делима да одоли Мајерберовом утицају. Постао је цењени наставник Париског конзерваторијума. Његови ученици били су Шарпантје, Енеско и други. Доживео је највише почасти и признања, сматран најбољим француским композитором на смени столећа. Његов утицај се шири и на Дебисијеву музику у осећајној ариозној декламацији вокалног стила.

Атмосфера љубавне страсти и младалачке безобзирности из романа опата Превоа изгубила се у сентименталности, сензуалности и нежности опере „Манон“ (1884), у којој је описан трагични живот младе девојке Маноне која бежи са Де Гријеом, напушта га и баца се у вртлог парис-



Жил Масне

raju na njoj uglavnom žene. Postoji i manji oblik sa četiri prečnice. Susreće se i pod nazivom *satsuma-biva* ili *bugaku biwa*. К. Ко.

BIZANTSKA MUZIKA → *Vizantijska muzika*

BIZANTSKA NOTACIJA → *Ekfonetska notacija*

BIZET, Georges (Alexandre-César-Leopold), francuski kompozitor (Pariz, 25. X 1838 — Bougival kraj Pariza, 3. VI 1875). Otac mu je bio učitelj pevanja i osrednji kompozitor a majka pijanistkinja, pa su ga roditelji od najranijeg detinjstva upućivali u muziku. U devetoj godini počeo je učiti klavir kod A. F. Marmontela, a u desetoj (1848) primljen je, zbog izvanrednog talenta, na Pariski konzervatorij; onde su mu učitelji A. F. Marmontel za klavir, F. Benoist za orgulje i P. J. Zimmermann za kontrapunkt (ovoga je često zamenjivao Gounod). Od 1853 B. studira kompoziciju u klasi J. F. E. Halévyja, sa čijom se kćerkom Genevieveom kasnije oženio. U toku studija dobiva niz nagrada, a *Prix de Rome* stiže 1857 kantatom *Clovis et Clotide*. Iste godine pobeđio je (zajedno sa Ch. Lecocqom), na konkursu koji je I. Offenbach raspisao za operetu, pa se njegova opereta, *Docteur Miracle*, izvodi u *Théâtre des Bouffes Parisiens*. U decembru 1857 B. odlazi u Rim gde ostaje do jeseni 1860. Za boravka u Italiji komponovao je operu buffo *Don Procopio* u kojoj svesno oponaša talijanski stil, i simfonijsku odu *Vasco da Gama*. Po povratku u Pariz radi na simfoniji *Roma*, te dovršava uvertiru *La Chasse d'Ossian* (1861) i komičnu operu *La Guzla de l'Émir* koju u zimi 1862 skidaju s repertoarnog plana u *Théâtre Lyrique* nudeći mu libreto za operu *Les Pêcheurs de perles*. S ovom operom B. je 1863 debitirao u *Théâtre Lyrique*. Uspeh je bio polovičan, kritičari se izražavaju sa rezervom ili oštro, predbacuju Bizetu da imituje R. Wagnera, F. Davida i G. Verdija i govore o »harmonijskim bizarnostima«, koje su proizašle »iz loše usmerene težnje za originalnošću«. Jedino je Berlioz pisao (u *Journal des Débats*) o talentu koji mnogo obećava. Posle toga B. komponuje veliku operu u pet činova *Ivan le Terrible*. Ona nije primljena na izvođenje i autor je kasnije sam povlači (izvedena je istom 1946, u Württembergu). *Théâtre Lyrique* zatim poručuje od Bizeta operu *La Jolie Fille de Perth* po romanu Waltera Scotta. Delo je izvedeno 1867 i to je jedina Bizetova opera koju je tadašnja kritika skoro jednodušno pohvalila. U to vreme B. piše nekoliko klavirskih kompozicija i solo-pesama (ciklus *Feuilles d'album*), ali je prisiljen, zbog loših materijalnih prilika, da se bavi i drugim poslovima: priređivanjem klavirskih izvoda i aranžmana tuđih dela, orkestracijom bezvredne zabavne muzike i podučavanjem (učenici su mu E. Galabert i P. Lacombe). Preterani rad podriva njegove telesne i duševne snage. B. proživljava period teške duševne krize koja je ostavila trag na njegovom radu; tada započinje nekoliko opera (*Nicolas Flamel, Les Templiers, Vercingétorix*) koje ne dovršava ili ih kasnije napušta. Među ovim delima karakteristični su ulomci iz opere *La Coupe du Roi de Thulé*. W. Dean smatra da je ovo delo dovršeno i da se u njemu jasno opažaju stilski elementi i postupci opere *Carmen*. God. 1872 B. se ponovo pojavljuje na operskoj sceni sa jednočinkom *Djamileh* (libreto L. Galleta prema Mussetovoj poemi *Namouna*). Iako je puno duha i fine invencije ovo delo doživljava neuspeh i kod publike i kod kritičara. Potpuno nezapaženo prolazi i Bizetova scenska muzika za Daudetovu dramu *L'Arlésienne*, dovršena iste godine. Tek u obliku orkestarske svite, uskoro zatim, ona postiže veliki uspeh. God. 1873 B. počinje da radi na operi *Carmen* (prema istoimenoj Mériméeovoj noveli) i do jeseni dovršava veliki deo partiture. U međuvremenu prekida taj posao da bi komponovao operu u pet činova *Don Rodrigue* (prema dramu o Cidu na libreto L. Galleta i E. Blaua) koja je ostala nedovršena, a deo njenog muzičkog materijala upotrebio je B. za uvertiru *Patria*. Ovo loše i za Bizeta posve beznačajno delo, doživelo je začudo na premijeri veliki uspeh. God. 1874, posle bolesti, B. u kratkom roku od 2 meseca, završava instrumentaciju *Carmen*, a početkom 1875 započinju probe. Već tokom proba B. je prisiljen da se bori sa orkestrom koji se pobunio zbog neobično teške muzike, i sa horom koji je uvredjen jer mora ne samo da peva nego i da glumi. Kompoziciji se protivie čak i libretisti H. Meilhac i L. Halévy, privikli na muziku Offenbacha. Trećeg marta 1875 održana je u *Opéri comique* premijera *Carmen* sa slavnom pevačicom Galli-Marié u naslovnoj ulozi. Publika je delo primila posve hladno, a kritika je napala sve, počevši od fabule koja je »nemoralna« do pevačkih partova koji su »potpuno prepušteni galami i zbrci orkestra«. Uprkos tome *Carmen* je u nepunih godinu dana doživela 45 predstava. I tada je u jesen iste godine s velikim uspehom izvedena u Bečkoj operi (s recitativima koje je naknadno komponovao E. Guiraud, umesto govorenih dijaloga), odakle je započeo njen trijumfalni put širom sveta, *Carmen* je tek osam godina docnije, 1883, stavljena ponovno na repertoar Pariske *Opéri comique* sa kojega nije više bila skinuta. Ali ravno tri meseca posle premijere, dok se njegovo

remek-delo 31. put davalo u Parizu, izdahnuo je njegov autor u Bougivalu.

B. nije bio jednostran i ograničen zanatski majstor muzičkog umeća, kako ga neki pisci prikazuju. Svestrano zainteresovan za književnost kao i za likovne umetnosti, on se bavio i pitanjima filozofske prirode i živim duhom pratio društveni razvoj svog vremena i njegove probleme. Duhovit pisac brojnih pisama, on je u njima izložio svoja mišljenja o mnogim pitanjima. O širini njegovog horizonta svedoče i njegove refleksije povodom Francusko-pruskog rata, prožete humanizmom. B. je stvarao sa retkom lakoćom koja je bila plod sjajnog vladanja svim oblastima muzičkog znanja i zanata. No uprkos tome, njegov stvaralački razvoj išao je sporo. Razlozi leže kako u stanju operске umetnosti u Francuskoj u njegovo doba, tako i u njemu lično. Šezdesetih godina XIX v. kada B. započinje svoju delatnost operskog kompozitora muzičkom scenom Pariza još uvek vladaju Meyerbeer u velikoj operi i Auber u komičnoj. Jednako stran izveštačenom, herojskom patosu Meyerbeerove dramaturgije kao i površnoj teatralnosti Aubera, B. se u početku prvenstveno ugledao na Gounoda, koji je upravo bio stvorio novi tip francuske opere — lirsku muzičku dramu kao neku vrstu sredine između neprestano uzvišenog jezika muzičke tragedije i suviše skromnog okvira tadašnje komične opere. Doduše, mestimično se u ranim Bizetovim operama nalaze i tragovi uticaja Meyerbeera (naročito u *Ivan le Terrible*), a i talijanske opere (*Les Pêcheurs de perles*), kojih se kasnije sasvim oslobađa. Kao spontani stvaralački tip muzičara, B. je pravi podstrek dobivao tek onda kad bi obrađivao teme koje su odgovarale njegovom biću i talentu. Komponujući većinom rđavo odabrana libreto, koja je morao da prihvati ako je želeo da mu se dela izvedu, on je dugo morao da traži svoj pravi put. Tek u svojim remek-delima ispoljio je svoju pravu prirodu i iskonski talenat muzičkog dramatičara. Ali pojedini elementi njegovog definitivno izgrađenog stila iz muzike za *Arležanku* i iz opere *Carmen* otkrivaju se mestimično već u ranijim delima. To je vanredna sigurnost u dramatskom oblikovanju, upotreba motiva ili melodija koje karakterišu pojedina lica ili situacije, sklonost za opisivanjem južnjačkih ili egzotičnih krajeva, smisao za specifični harmonijski kolorit i majstorska veština instrumentacije. Ove odlike javljaju se u pojedinim uspešnim partijama opere *Les Pêcheurs de Perles* i *La Jolie fille de Perth*, naročito u dramatski napetim scenama i u novim kolorističkim akcentima harmonija i orkestracije. Sledećih nekoliko nedovršenih opera jasno potvrđuju Bizetova nastojanja da pronade način kako da »izmeni žanr opère comique«. Značajniji korak prema tom cilju predstavlja jednočinka *Djamileh* u kojoj prvi put postiže jedinstvo između dramatskog i egzotičnog elementa; tu uvodi i novi oblik kratkog instrumentalnog komada, označenog kao *mélodrames*, koji prati radnju ili govoreni dijalog. Najzad, u *Arležanki* se B. prvi put suočio sa delom veće literarne vrednosti i tu je njegov talent zablistao u punom sjaju: u 27 kratkih brojeva — intermezza, interludija, melologa i plesova koji su, izuzevši nekoliko horova, svi namenjeni instrumentalnom sastavu, majstorski je upotpunio i obojio južnjački, jarkim suncem obasjani, živopisni krajolik i duh Provanse; neobičajenim zvučnim kombinacijama (upotrebio je čak i saksofon) i sasvim nekonvencionalnim harmonijskim postupcima dočarao je svu patetičnost i napetost situacija, dramskih kontrasta i snažnih emocija očitujući vanredni osećaj za teatar.

Siže *Carmen*, po dramskoj zaostrenosti radnje koja se odigrava u zemlji živih boja, oštarih kontrasta, sunca i senke, uzbudljivih ritmova i žestokih strasti, odlično je odgovarao sposobnostima, prirodi i temperamentu kompozitora. Ovaj put pružila mu se prilika da na opersku scenu postavi stvarna ljudska bića, da fiksira i razvija njihove odnose i tako prikaže žestoki sukob ljudskih strasti. Iznoseći u okviru jednog operskog dela zgusnutu ljubavnu tragediju i dajući istovremeno pravim realističkim darom šarenu i vibrantnu sliku sredine u kojoj se odigrava radnja, B. je uspeo da stvori uzor romanske muzičke drame. Njemu je pre svega bilo stalo do dramske i do životne istine. Umesto lutaka dotadanje konvencionalne komične opere, obučenih u suvremene kostime, B. postavlja na pozornicu ljude iz života, ocrtavajući njihove karaktere realistički, jasno, precizno. Prvi put su tada



G. BIZET

u operi prikazani likovi sa dna društva, cigani i krijumčari, ljudi koji se bez skrupula suprotstavljaju moralnim pravilima društva. To je izazvalo sablazan kod savremenika i postalo jednom od glavnih razloga zašto je delo otklonjeno. Adaptirajući Mériméeovu novelu libretisti su mirni tok novelističkog pripovedanja saželi i dramatski zaoštrili; no u isto vreme oni su likove pojednostavnili, oduzevši im onaj grubi realistično iznijansirani okvir (sa čitavim nizom sitnih detalja, opisa i događaja), koji u noveli pojačava sirovost njihovih karaktera i strasti. B. je nadzirajući rad na libretu, sam napisao mnoge delove, a neke je kasnije izmenio (npr. čitavu *Habaneru*). Bizetova *Carmen* donekle je idealizovana i kao takva mnogo je pogodnija za nosioca glavne tragične uloge nego Mériméeova. Uprkos svojim antisocijalnim postupcima i svome moralu, ona nekim svojim osobinama (predanošću vlastitim osećanjima, odvažnošću i ljubavlju prema slobodi) postaje tragična junakinja sudbinske ljubavne drame, i kao »femme fatale« ona predstavlja novi tip operne heroine prema kojoj su kasnije modelirane *Saloma*, *Elektra* i *Turandot*. Unoseći po karakteru sasvim suprotne likove naivne Micaele i samosvesnog Escamilla (što mnogi smatraju suvišnim), B. je pojačao tragiku Joséova pada od čestitog seoskog momka do razbojnika i ubice. Muzički portret Joséa, promene u njegovu karakteru, razradio je B. psihološki vanredno upečatljivo: dok su ostala glavna lica naznačena na početku opere motivima koji se kasnije često ponavljaju, Joséa, koji proživljava metamorfozu vlastite ličnosti, ne prati takav karakterističan motiv. Struktura ove opere ne razlikuje se bitno od tradicionalne *opère comique* sa recitativima i arijama, duetima, ansamblima i horovima; ali u taj konvencionalni okvir B. je uneo potresne akcente istinite ljudske drame i jedan psihološki realizam dotad neslučenih razmera. Na taj način udaljio se od sheme svojih prethodnika (Boieldieu, Auber, Adam) i, oslobodivši muziku sentimentalizama i »ljupkih scherza«, obnovio je i doveo do vrhunca *opère comique*. Sa *Carmen* francuska opera je našla ponovo putove iskrenijeg dramskog izraza na osnovu pevane reči, uspostavila realističke elemente *opère comique*, spajajući tako najbolje osobine dvaju osnovnih tipova francuskog muzičkog pozorišta: lirske i komične opere u novo jedinstvo. Melodijska sažetost, oštrina dramske karakteristike, specifičnost ritmova, osobena, za svoje vreme smela i živo obojena harmonska podloga, prozračnost i lepota orkestarskog zvuka, nepogrešivo pogodan lokalni kolorit, odlike su ove muzike.

B. je uopšte majstor slikanja pitoresknh, dalekih i egzotičnih pejzaža. Stoga se taj element susreće skoro u svima njegovim delima. No pri tome on se skoro nikad ne služi folklornim motivima, već mu je glavni izvor vlastita uobrazilja, pomoću koje finom intuicijom ume da pogodi karakter nekog kraja ili naroda. Tako je npr. u *Carmen* ostvario pravu atmosferu Španije, mada je u čitavoj operi upotrebio samo 2 španije melodije (*Seguidilla* je originalna njegova tvorevina).

Pretežno operni kompozitor, B. je na području orkestarske muzike dao jedno blistavo delo mladosti: simfoniju u C-duru, pisanu sa 17 godina, po duhu srodnu Mozartu i Mendelssohnu. Kao duhovit i fin minijaturista pokazao se B. sa svojim klavirskim ciklusom *Jeux d'enfants*, iz kojega je 5 stavova kasnije preradio za orkestar (*Petite suite*); ovo delo anticipira Debussyjevu *Petite suite* i Ravelov ciklus *Ma Mère l'Oye*. Simfonija *Roma*, također blizu Mendelssohnu, te uvertira *Patrie* više su programskog karaktera i ne idu među značajna Bizetova dela. Solo-pesme su u pretežno većini srodne Gounodovoj vokalnoj lirici, sem nekoliko izvornijih pesama u kojima prevladava specifični kolorit. Mada je bio odličan pijanista, njegove klavirske kompozicije imaju više orke-

starsku zamisao i fakturu. Većinom su to mladenački i nepreten-ciozni prigodni radovi.

B. je naišao na krajnje nerazumevanje svojih savremenika koji su mu predbacivali nedostatak melodičnosti, nerazumljivost harmonija, prigovarajući mu da je sledbenik Wagnera. Docnije, kad je Wagner potpuno ovladao duhovima u Francuskoj, počelo se gledati na Bizetovu muziku kao na nešto što pripada prošlosti. To je razumljivo, jer je teško naći muziku koja bi s Wagnerovim preterano rečitim romantizmom, pretovarenom konstrukcijom, bila u oštrijoj suprotnosti od Bizetove. Njegova muzika — u stvari prvi značajan odgovor Wagnerovom osvajanju Francuske, prvo »suprotstavljanje mediteranskog duha svetla i topline germanskom mitu« — ima tipično galske osobine: puna je duha, jasna i razumljiva, neopterećena unapred određenim sistemima i zamislama. Ona odiše zdravljem i snagom, ume da oživi strast, pokret, da oboji jarkim i živim bojama. Ona predstavlja onu stranu francuskog genija koja je sva svetlost, sva život, bez senke i naličja, kako za nju kaže Romain Rollan. — Tragovi Bizetova uticaja naziru se u isto vreme kod Chabrieria i Ravela kao i kod Debussyja i Fauréa, a mnogo mu duguju i Puccini i talijanska veristička opera.

DELA. DRAMSKA. Opere: *La Maison du docteur*, opéra comique (rano delo, neobjavljeno); *Don Procopio*, opéra buffa, 1858—59 (Montecarlo, 1906); *La Guzla de l'Emir*, opéra comique, 1861—62 (neizvedena); *Les Pêcheurs de perles*, 1862—63 (Paris, 1863; jug. premijera, Zagreb 24. III 1900); *Ivan le Terrible* (V čin nedovršen), 1865 (Würtemberg 1946); *La Jolie fille de Perth*, 1866 (Paris, 1867); *La Coupe du Roi de Thulé* (postoje samo delovi), 1868; *Clarissa Harlowe*, opéra comique (nedovršeno), 1870—71; *Grisehdis*, opéra comique (nedovršeno), 1871 (Paris, 1872; jug. premijera, Zagreb, 13. V 1902); *Don Rodrigue* (nedovršeno), 1873; *Carmen*, opéra comique, 1873—74, Paris, 1875;



G. BIZET. Naslovna strana prvog izdanja opere *Carmen* (Paris, Choudens Père et Fils) sa završnim prizorom opere prema praizvedbi 1875

jug. premijera, Zagreb, 18. VI 1893). Scenska muzika za Daudetovu dramu *L'Arlesienne*, 1872. Operete: *Le Docteur Miracle*, 1856 ili 1857 (Paris, 1857); *Malbrough s'en va-t-en guerre* (samo prvi čin od Bizeta, ostale čimove komponovali I. E. Legoux, E. Jonas, Courtois, i L. Délibes), 1867; *Sol-si-ré-pa-pa*, 1872. Dopršio i orkestrirao Halévyjevu operu *Noé*, 1868—69. — ORKESTRALNA: simfonija u C-duru, 1855; simfonija *Roma* u C-duru, 1860—68 (rev. 1871). Tri uvertire: I, u a-molu (A-duru), oko 1855; II, *La Chasse d'Ossian*, 1861 (izgubljena) i III, *Patria*, 1873. Suita *L'Arlesienne* (prer. 4 stavova iz istoimenih scenske muzike), 1872 (II svitu prema *L'Arlesienne* priredio E. Guiraud, 1876); *Petite Suite d'orchestre* (prer. 5 stavova iz *Jeux d'enfants*); *Scherzo* i *Marche funèbre* u f-molu, 1861 (*Scherzo* je kasnije uključen u simfoniju *Roma*); *Marche funèbre* u b-molu za klavir i orkestar (prvobitno predigra operi *La Coupe du Roi de Thulé*), 1868. — KLAVIRSKA: 4 *Préludes*; *Valse*; *Thème brillant*; *Caprice original* br. 1 i 2; *Romance sans paroles*; *Grande Valse de concert* i *Nocturne* (sve mladenačka dela); *Chasse fantastique*, 1865; ciklus *Chants du Rhin* (prema pesmama A. Méryja), 1865; *Marine* (prvobitno *La Chanson du matelot*; *Souvenir d'Ischia*), 1868 ?; *Variations chromatiques de concert*, 1868 (orkestrirao F. Weingartner, 1939); *Nocturne*, 1868. Ciklus *Jeux d'enfants* za 2 klavira, 1871. *Trois Esquisses musicales, pour orgue expressif*, 1866 ? — VOKALNA. Kantate: *Le Retour de Virginie*, oko 1855—57; *David*, 1856; *Clovis et Clotilde*, 1867; *Carmen saeculare*, 1860 (nedovršeno) i *Les Noces de Prométhée*, 1867 (izgubljeno). *Te Deum* za solo, hor i orkestar, 1858; *Vasco da Gama*, simfonijska oda, 1859—60. Za hor i orkestar: *Choeur d'étudiants* (rano delo); *Valse* u G-duru, 1855; *La Mort s'avance* i *Ave Maria*. *La Chanson du rouet* za solo glas, hor i klavir, oko 1857; *Le Golfe de Bahia* za sopran ili tenor, hor i klavir, oko 1865 (uključeno u operu *Ivan le Terrible*; postoji i verzija za klavir); *Saint-Jean de Pathmos* za 4 glasa a cappella, 1866 ?; *La Fuite*, vokalni duet, 1872. Preko 30 solo-pesama među njima ciklusi *Feuilles d'album* (na stihove A. de Musseta, V. Hugoja i dr.), 1866 i *Chants des Pyrénées* (6 narodnih pesama), 1867 ?; zbirke *Vingt Mélodies* i *Seize Mélodies*, obj. posthumno, 1878 i 1887 (sadržavaju ranije, pojedinačno štampane pesme). — PRERADBE: velik broj transkripcija i klavirskih izvoda, među njima dela Ch. Gounoda (preradba i simfonije u C-duru i opera *La Nonne sanglante*, *Philémon et Baucis*, *La Reine de Saba*, *Roméo et Juliette*, itd.), G. F. Händela (*L'harmonique fergonen, célèbre air varié* za klavir 4-ručno), B. Marcella (psalam *Signore non tardi dunque*), Grétrýja, Mozarta (transkripcija čitave opere *Don Giovanni*, sa naznačenim orkestarskim i vokalnim partijama, 1866), Rossinija (*Trio pour violon, piano et orgue sur G. Tell*), Schumanna, Chopina, (*La Mort s'avance*, *Choeur à 4 voix d'après deux études de Chopin*), Massenet, A. Thomasa (klavirski izvod opera *Mignon* i *Hamlet*), Saint-Saënsa i dr. — Pisma: *Causerie Musicale* obj. Bizet pod pseudonimom G. de Betzi u *Revue Nationale et Etrangère*, 1867; *Lettres Impressions de Rome*, 1857—1860 i *La Commune*, 1871, izdao L. Ganderax, 1908; *Lettres à un ami* 1865—1872, izdao E. Galabert, 1909; *Briefve aus Rom*, 1857—1860, izdao 1949 W. Klefisch (s predgovorom); *Unpublished Letters by G. Bizet*, obj. M. Curtis, MQ, 1950.

Josip Andreis: Povijest glazbe; I knjiga



Među Gabrielijevim instrumentalnim skladbama posebnu pozornost privlači poznata *Sonata pian e forte* iz prvog sveska *Sacrae symphoniae*. To je prvo poznato djelo pisano za instrumentalni sastav u kojemu su označeni dinamički kontrasti, a i jedno od prvih u kojima je sastav točno određen. Tu se zapravo suprotstavljaju dvije grupe instrumenata (u prvoj kornet i tri pozaune a u drugoj viola, odnosno violina, i tri pozaune)⁸⁶ pa je s pravom rečeno kako je to Gabrielijevu djelo zapravo dvoglasni motet pisan za instrumente. Oznaka »piano« primjenjuje se kad svira samo jedna skupina, a »forte« kad sviraju obje. Naziv »sonata« nema još nikakve veze s baroknom sonatom, nego je to opći naziv za skladbu namijenjenu sviranju. Značajne su i Gabrielijeve sonate za tri violine i bas; to je prvo poznato djelo pisano za sastav violinâ.

RIMSKA ŠKOLA. PALESTRINA. Nastojanja madrigalista i zastupnika venecijanske škole, upućena traganju za emocionalnošću, ekspresivnošću i živopisnošću, predstavljaju samo jednu stranu talijanskoga glazbenog života u XVI st. Mnogi majstori kojih se djelatnost razvijala u okviru smjernica tzv. *rimске škole* težili su k drukčijim ciljevima. Oni su gledali sredstva svoje izražajnosti u što jasnijoj, mirnoj polifoniji, konačno pročišćenoj od flamanških nastranosti. Baš onda kad su madrigalisti s toliko zanosa svraćali pozornost disonanci kao izvoru uzbudljivosti i neposrednijeg odraza intenzivnih nutarnjih, čovječanskih proživljavanja, umjetnici iz rimske škole nastojali su da disonance budu rezultati pravilnog vođenja glasova (prohodi, ukrasi, sinkope), da ih se pripremi i razriješi, kako bi njihov nastup bio što manje osjetljiv i neobičan. Melodijska linija ne pozna kod tih umjetnika naglih, neočekivanih i velikih skokova, prevladavaju mali intervali, što melodiji daje obilježje mira, blagosti, umilnosti. Sve će nam to biti jasnije kad pomislimo da je većina umjetnika te škole težila prema što vjernijem doživljavanju mistike i stvaranju ugođaja na koje pada odraz vjerske natprirodnosti. Ali i mnogi od

⁸⁶ Ovo suprotstavljanje skupine pozauna samo jednom instrumentu ne treba nas čuditi. U XVI st. pozaune su se gradile u pet raznih veličina, od sopranove do basove, a ton im je bio znatno mekši nego što je danas. Kornet je tada bio drveni instrument.



Giovanni Pierluigi da Palestrina

tih skladatelja, u prvom redu Palestrina, najznatniji među njima, odražavaju također humanističke ideale renesanse, njezinu klasičnu jasnoću, skladnu uravnoteženost, stapanje visokog majstorstva i jednostavnosti.

GIOVANNI PIERLUIGI,⁸⁷ nazvan *PALESTRINA* po mjestu u kojem se navodno rodio (sigurno je jedino toliko da iz Palestrine potječe njegova obitelj), nije samo najveći predstavnik rimske škole već i najveći majstor vokalne duhovne polifonije uopće. Usred snažnog zamaha u razvitku instrumentalne glazbe (osobito u vezi s čembalom i orguljama), Palestrina kao da ne zna za instrumente. On piše isključivo za zbor bez pratnje a cappella.

Palestrina se rodio oko 1525. Tko mu je bio učitelj, ne može se točno utvrditi. Možda je učio kod francuskog majstora Firmina Le Bela. Čitav život proveo je obavljajući dužnost zborovođe po raznim rimskim crkvama. Od običnoga crkvenog pjevača i zborovođe dječaćkoga zbora u crkvi sv. Petra, kao i većih zborova u crkvama sv. Ivana Lateranskoga (1555—1560) i S. Maria Maggiore (1561—1566), postao je konačno 1571. skladatelj papinske kapele i zborovođa crkve sv. Petra. Umro je 1594, čašćen i slavljen po čitavom kulturnom svijetu.

Palestrina je živio u Rimu u jeku protureformacije. Bio je svjedok nastojanja što ih je crkva vršila da bi oslobodila duhovnu glazbu od svjetovnih elemenata. To je doba kad se s raznih strana dižu glasovi protiv polifonog stila; predbacuju mu da zapostavlja riječ i ne da slušatelju da slijedi smisao teksta (poznati su bili prosvjedi glasovitog humanista Erazma Rotterdamskog). Tridentski koncil 1562. na svojim je zasjedanjima i crkvenu glazbu podvrgao oštroj kritici ustajući protiv prenatrpanosti i zamršenosti polifone strukture i suvišnih ukrasa koje su pjevači samovoljno dodavali. Predloženo je da se polifona glazba sasvim odstrani iz crkve. Taj prijedlog nije bio uvažen, ali je zaključeno da iz crkvene glazbe treba odstraniti sve što je »sablaznjava i onečišćuje«.

U vezi s tim pojavila se u početku XVII st. legenda prema kojoj je upravo Palestrina svojim djelima »spasio« crkvenu glazbu, pokazavši posebnoj kardinalskoj komisiji kako se i u okviru polifonog načina pisanja može očuvati razumijevanje teksta. Međutim, takve zasluge ne pripadaju Palestrini ili, u najboljem slučaju, ne pripadaju samo njemu. Za vrijeme zasjedanja koncila u Tridentu redovito su se izvodile *Preces speciales* flamanskog majstora *JAKOBUSA DE KERLE* (1531. ili 1532—1591), koje su čistoćom stila i savršeno očuvanom jasnoćom teksta naišle na opće odobravanje i time najviše pridonijele da nije došlo do ostvarenja spomenutog prijedloga o izopćenju polifone duhovne glazbe. U tom smislu, navodi muzikolog O. Ursprung, može se ustvrditi da je de Kerle »spasitelj crkvene glazbe«, a ne Palestrina. Palestrina zacijelo nije u času nadljudskog zanosa stvorio one svoje mise (među njima i glasovitu *Misu pape Marcela*) koje su imale biti uzori novog crkvenog stila i ublažiti srdžbu crkvenih otaca. Veza kardinalske komisije i navedenih Palestrininih

⁸⁷ Nekad se smatralo da su Giovanni i Pierluigi Palestrinina imena, a prezime da mu je Sante. Kasnije se utvrdilo da mu je Pierluigi prezime, a Santo (ne Sante) ime je njegova oca.

misa postoji utoliko što su one vjerojatno 1565. izvedene pred članovima komisije koji su htjeli ispitati odnos riječi i tona i bili potpuno zadovoljni s Palestrininim djelima.⁸⁸

Povezanost između Tridentskog koncila i Palestrinine djelatnosti očitovala se na još jednom području. Kad se, u smislu koncilskih zaključaka, pokazala potreba da se revidira gregorijanski koral, papa Grgur XIII povjerio je 1577. taj zadatak Palestrini i A. Zoilu, tražeći od njih posebnim pismom da



Naslovna strana prvog sveska Palestrininih misa (Rim, 1554)

⁸⁸ Legenda o Palestrini kao spasitelju crkvene glazbe sačuvala je svoju vitalnost do u XIX i XX stoljeće. Na njoj se zasniva oratorij *Palestrina* (1841), što ga je skladao majstor romantičke balade Carl Loewe, te opera *Palestrina* (1917) Hansa Pfitznera.

pročišće gregorijanski repertoar od »barbarizama, nejasnoća, proturječnosti i suvišnosti« koje su — prema riječima pape — »rezultat nespretnosti, nemara ili čak pokvarenosti skladatelja, kopista i tiskara«. Koliko je i kako Palestrina na tom poslu radio, ne može se pouzdano ustanoviti. Sigurno je jedino to da je Palestrinu smrt spriječila da do kraja obavi taj zadatak.⁸⁹

Golema većina Palestrininih djela pripada crkvenom području: 105 misa (uključujući 10 misa koje je 1950. otkrio K. Jeppesen), 326 moteta, Stabat Mater, improperiji, ofertoriji, himne, Magnificat, lamentacije, litanije.

No Palestrina je napisao i veći broj madrigala (2 knjige četveroglasnih i 2 knjige peteroglasnih), ali oni ne pripadaju svi izrazito svjetovnom području: od 139 madrigala, 56 je duhovnog sadržaja. Iako je Palestrina u starijim godinama često izjavljivao da mu je žao što je u svojim madrigalima skladao svjetovne ljubavne tekstove te da se zbog tih svojih djela mora crvenjeti, to se nikako ne odnosi na umjetničku vrijednost tih njegovih radova. Možda donekle i pod utjecajem Palestrinina mišljenja o njegovim madrigalima, uvriježilo se tijekom vremena prilično rasprostranjeno gledište o navodnoj beznačajnosti tih djela. Međutim, studija *Italjanskij madrigal XVI veka*, što ju je u novije doba objavila T. Dubravskaja,⁹⁰ odbacuje takvo gledište. Temeljita analiza izabranih Palestrininih madrigala i usporedba sa srodnim radovima vodećih talijanskih madrigalista XVI st., pokazala je da je Palestrina i na tom području velik umjetnik i da su njegovi madrigali i te kako značajan doprinos razvoju te glazbene vrste u toku renesanse. Oni se, doduše, rijetko izvode pa je i ta činjenica pridonijela općenito prihvaćenom gledištu o Palestrini kao isključivo crkvenom skladatelju.

Pogled na cjelokupnost Palestrinina umjetničkog doprinosa pokazuje da je Palestrina u svom stvaranju proživio određenu evoluciju. On je počeo nastavljajući tradicije Josquina des Présa, primjenjujući ponekad i elemente flamanskog polifonog virtuoziteta, kojima je potpuno vladao. Ali sve upornija postaje u njega težnja za jasnoćom polifonog stila, u kojemu se, unatoč samostalnosti dionice, ostvaruju i puni akordički, vertikalni sklopovi, koji katkada, osobito u traganju za kontrastima, postaju elementima posve homofonog načina pisanja (glasoviti *Improperiji* — Kristove riječi narodu koji ga je razapeo).

Palestrina je u doba dramatizacije madrigala i pripremanja tla za glazbenu dramu, u doba traženja kolorita i ekspresivnosti na osnovi kromatike i alteriranja, pisao na crkvenom području »objektivnu« glazbu, spokojnu i smirenu⁹¹ glazbu koja nije bez razloga postala uzorom protureformacijskih nastojanja na tom području. Njegovi se glasovi kreću u okviru crtovlja, ne penju se k neprirodnim visinama. Obilježje njegovih djela je jasna, sređena ljepota, klasične staloženosti, vjerskog mira, kao u početnim taktovima jedne od njegovih *Ave Maria*:

⁸⁹ Nakon Palestrine drugi su taj posao nastavili do 1614. kad je objavljeno tzv. *Medičejsko izdanje* Graduala.

⁹⁰ U zborniku *Voprosy muzykalnoj formy*, sv. 2, Moskva 1972, str. 55—97.

⁹¹ Danski muzikolog K. Jeppesen izbrojio je disonance svih *crucifixusa* i *benedictusa* u Palestrininih misama te je pronašao da se njihov broj u tim stavcima, koji su tako oprečni po tekstu i ugođaju, uglavnom podudara.

Andante

Tenor I
A - ve Ma - ri - a, a - ve Ma - ri - -

Tenor II
105. A - ve Ma - ri - - - - a, gra -

Bas I
A - ve Ma - ri - - - - - a

Bas II
A - ve Ma - ri - a, a - ve Ma - ri - - - a, gra -

mf

- - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus

ti - a ple - - - - na, *itd*

gra - ti - a ple - na, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te -

ti - a ple - na, gra - - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum,

Među Palestrininim djelima posebnu pozornost privlače brojne mise. Palestrina je i kvantitativno i kvalitativno najveći skladatelj misnog teksta u cijeloj povijesti glazbe. Njegove su mise bogato raznovrsne; one obuhvaćaju sve tipove: misu izgrađenu na cantus firmusu, misu parodiju, kanonsku misu i tipično palestrinijansku misu s kontrastnim alterniranjem polifonih i homofonih odsjeka i nastojanjem da se očuva razumijevanje teksta. Povezanost Palestrininih misa s gregorijanskim koralom veoma je intenzivna: od njegovih više od stotinu misa, oko 80 ih je izgrađeno na temama iz gregorijanskog korala (u takve mise uključujemo i mise parodije, kod kojih je u predlošku korala cantus firmus). No toj činjenici pripada ne samo statističko već i mnogo dublje značenje; duh Palestrinine glazbe u određenom je smislu nastojanje koralnim obilježjima, ona iz njih raste i razvija se i može biti do kraja shvaćena jedino ako je ne otcjepljujemo od njezine pozadine. Tijesnu vezu između gregorijanskog korala i misâ toga skladatelja lako bi pokazala analiza melodijske strukture vokalnih dionica u pojedinim misama. Otkrila bi se tada pjevnost koja se kreće ponajviše u sekundnim intervalima, na prirodan

Lauacra puri surgitis : celestis agnus attigit
 at: tigit peccata que no detulit
 nos abluendo sustulit
 Noui panis paten- sic : agne rubeculis dicit
 Vinu que iuuu fundere mutauit in da ori
 nem mutauit unda o ri pme
 Lauacra puri surgitis, celestis agnus attigit
 pecca: tigit no detulit
 nos abluendo sustulit : sustulit in- struere
 Noui oc: nuso rite : agne rubeculis
 dicit Vinu que iuuu fundere sustulit in-
 dicit, mutauit in da originem

Rukopis G. P. Palestrine

način, s mnogo gipkosti, uz malo ponovljenih tonova, s ukusnim variranjem tonskih trajanja, s povremenim skokovima koje neutralizira neposredno vraćanje u suprotnom pravcu, vrlo često u kraćem ljestvičnom nizu. U Palestrininim harmonijama, u kojima se, kao i ostali skladatelji njegova doba, služi kvintakordima i sekstakordima, nema kromatike, toliko značajne za ondašnji madrigal; vrlo oprezno postupanje s disonancama uzrokom je što u Palestrininj glazbi dramsku napetost zamjenjuje smirena vedrina, optimizam vjerskog mira.

Vrhunci Palestrinine umjetnosti u skladanju misnog ordinarija nalaze se među šesteroglasnim misama u koje pripadaju *Assumpta est Maria, Ecce ego Johannes, Alma redemptoris, Te Deum laudamus, Illumina oculos, Tu es Petrus, Ave Maria, Sine nomine*. Najpoznatija, ne samo u toj skupini, već i među svim Palestrininim misama jest poznata *Missa papae Marcelli*, možda najpopularnije djelo tog umjetnika. Skladano je vjerojatno 1562—63. u čast pape Marcela II, nekadašnjeg Palestrininina zagovornika koji je, nakon veoma kratke vladavine, umro još 1555.

Izvor cantus firmusa je poznati napjev *L'homme armé*. Iz te mise donosimo dva ulomka. *Kyrie* će prikazati strukturu polifonih obilježja, dok je početak *Gloriae* homofon. U vezi s tim veoma karakterističnim ulomcima treba naglasiti da je Palestrina — u skladu s preporukama Tridentskog koncila — posebnu pozornost svraćao misnim stavcima »Gloria« i »Credo« jer su oni, osobito posljednji, sadržajno posebno značajni. Stoga u ta dva stavka ima mnogo više homofonije nego u ostalima; akordički stil ne ugrožava razumijevanje teksta onako kako to može učiniti složenija polifonija. U ostalim stavcima Palestrina se znatno više služi polifonim postupcima. Kratki tekstovi tih stavaka ionako su svakome bili dobro poznati. Neka nam, dakle, najavljena dva ulomka iz *Mise pape Marcela* omoguće da se bar donekle približimo svijetu palestrinijanske mise (v. primjere br. 106 i 107, na str. 258 i 259).

Palestrina je i veliki majstor moteta, jedini koji se može mjeriti s veličanstvenom ostavštinom O. di Lassa. U motetima je Palestrina težio i za tonskom karakterizacijom teksta te je očitovao nepresušnu invenciju u polifoničko-tematskom radu.

Specifičan stil Palestrininog umjetničkog izražavanja privlačio je pozornost glazbenikâ i poslije umjetnikove smrti. I kasnije, kad su skladatelji pisali sasvim drukčiju glazbu, Palestrina će u okviru crkvene glazbe ostati uzorom kome su se uvijek iznova obraćali tražeći pobude u njegovu stvaranju. Taj najveći predstavnik rimokatoličke glazbe iz vremena protureformacije postat će na nov, poseban način, ishodištem, vrelom na kojem se treba napajati, u doba cecilijanskog pokreta koji će u XIX st. pregnuti oko temeljite obnove katoličke crkvene glazbe.

U krugu umjetnika rimske škole istakao se veći broj skladatelja. *CO-STANZO FESTA* (oko 1490—1545), pjevač papinske kapele, autor je brojnih svjetovnih skladbi, među kojima su veoma uspješni troglasni madrigali. Na duhovnom je području ostavio nekoliko misa, više od 40 moteta, Magnificate, poznati četveroglasni *Te Deum*, koji se u Vatikanu dugo izvodio u svećanim zgodama. Festa piše umjereno polifono, s homofonim kontrastima i brojnim paralelizmima terca i seksta. Mise je pisao i daroviti *GASPARO ALBERTI* (oko 1480—1560). *GIOVANNI ANIMUCCIA* (oko 1500—1571) bio je 1555—1571. kapelnik u crkvi sv. Petra u Rimu; pisao je pretežno crkvena djela, u kojima

Хомофонија и полифонија

То су два основна типа музичког мишљења у вишегласју које теоријски раздвајамо и представљамо као сувројности. У полифонији поједини гласови имају пуну самосталност и равноправан однос. Но већ у ренесансним полифоним облицима могу се уочити делови контрастног карактера у којима се издваја један, најчешће највиши глас и акордска праћња, која се често померава инструментима. То је била припрема за појаву ранобарокне монодије – стила који доминира у првим операма. Издвајање водећег гласа утиче на осамостаљење хармонске (савзучне) компоненти вишегласја; праћећи гласови уједињују се у хармонски „блок“ у којем постоје губе самосталности, иако да у бароку чак престаје њихово постојање! На тај начин настао је **генералбас** (*basso continuo*), који у техничком смислу представља „знак распознавања“ барокне музике.

Ипак, поларизација монодије – полифонија није у пракси никад била постојана. Врло брзо наступило је иновно мелодијско оживљавање у праћећим деоницама, иако да у зрелом бароку долази до обнове полифоније на једној новој равни, у синтези елементарна монодије и полифоније. Истовремено је итекао и процес изградње савремене, националне – дурскомолске основе западноевропске музике, као и усвојен инструменталне музике.

Први познати аутор једног мисног ординаријума био је Француз Гијом де Машо (између 1300. и 1305 – 1377), који је радио у служби чешког краља Јована Луксембуршког. Он је припадао периоду *ars nova* – тако је доба у којем је стварао назвао Филип де Витри (1291 – 1361), други значајан представник овог времена, композитор, теоретичар музике, песник, филозоф, дипломата у служби француских краљева, потом и бискуп. Стваралац којег је Петрарка веома ценио, Витри је аутор трактата по којем је цело доба понело име.

Помињани облици духовне музике не могу се сматрати типичним ренесансним формама. Њих треба тражити у световним композицијама, у облицима мадригала, каће, баладе, шансоне, канцонете, фротоле, вилоте и другим сродним. У овим, најчешће двогласним и трогласним делима неки од гласова могу бити замењени инструментима, понекад и сви осим једног, који постаје водећи. Тако започиње стварање дела за соло глас уз инструменталну пратњу, што представља припрему за револуцију у музичком мишљењу тог времена – појаву монодије. Монодијски стил, дакле, подразумева доминацију једног гласа који мелодију изводи уз инструменталну пратњу. Монодија

најављује наредну, барокну епоху у којој ће наћи пуну примену, али у суштини представља прави музички израз ренесансног индивидуализма.



Крунисање Алфонса II у Напуљу 1494.

Палестрина и Ласо

Имена двојице најзначајнијих композитора XVI века често се помињу заједно, онако како је то уобичајено и за Баха и Хендла, Хајдна и Моцарта, Вердија и Вагнера, Брамса и Листа, Шенберга и Стравинског. За ове историјске „парове“ није карактеристично поређење по сродности, већ најчешће, они, мада припадају истој историјској епохи, представљају антипозе по многим особинама: живојном и развојном стили, уметничким идеалима, умераности, односу према традицији и иноваторству. Представљањем њихових дела у међусобном поређењу може се зато говорити о две сувројне стваралачке тенденције у оквиру једне епохе, о два различита лица једног медаљона, те иако можемо дати комплексан поглед на одређено доба.

Ђовани Пјерлуџи да Палестрина знаменити је пред-



Говани Пјерлуђи да Палестрина



Орландо ди Ласо

створник римске школе XVI века. Целокућно стварање посветио је вокалној а capella музици (ишио значи, без инструменталне праћиње). Број од преко стотину миса које је написао вероватно је највећи у историји музике. Тај податак, сам по себи импресиван, не би му донео славу да Палестринин музички језик није био оличење савршенства, уравнотежености, суштинивости и класичне чистоте израза. Његов стил зашто је постао узор и све до данас управо у Палестрининим делима налазе се основе за изучавање „правила“ вокалне полифоније XVI века.

Палестрина је живео у јеру протестантске реформације – покрета који је настојао да неопходним променама унутар Цркве поврати равнотежу њених пољупаних позиција. У музици се дишао глас протестантске полифоније, јер је она сложеношћу своје технике почела да угрожава основни интерес обреда – разумљивост црквених текстов. Палестрина је својим духовним делима показао како је могуће помирити те наоко супротстављене елементе: он је задржао врхунско мај-

сторство у коришћењу имитационе полифоне технике, али сачувао и јуну разумљивости текста и, још више, остварио јединство значења речи и деловања музике која зрачи сложеношћу, ведрином и оптимизмом верског мира.

Поред духовних дела – махом миса и мотета, али и других облика који се у служби користе: литаније, Magnificat, химне, оферијориј, Stabat Mater – Палестрина је компоновао и већи број магригала у којима преовлађују духовни садржаји.

Орландо ди Ласо је пореклом Холанђанин, један од многобројних холандских уметника тог времена који су живели и стварали у Италији, сједињујући традиције фламанске школе XV века и италијанске ренесансе. Године 1556. Ласо је ступио у службу баварског краља, где је остао све до смрти, стечавши славу широм Европе.

Мада је Ласо компоновао бројне мисе, у његовом огромном опусу (око 2000 дела) налазимо друге карактеристичне форме овог доба: мотет, магригале, виланеле, француске и немачке песме, чак и музику за позоришне комаде – мореске, са шаљивим дијалозима из комедије дел арте и музичке нумере за дворски балет. Док Палестринино дело заокружује целу епоху остварујући највиши домет у изразу, Ласо је примарно окренут будућности и најављује промене које ће се догодити. Он хор преноси виртуозно, користећи ефекте венецијанске школе, мајстор је у дочаравању различитих атмосфера, мелодика му је глас и покретљива, смело користи дисонанцу, његова ритмика одаје утицај ишара.

Насловна страна Мисе аликвоити Орланда ди Ласа, штампана између 1573 и 1576. године



Световне композиције овог времена уживале су велику популарност. Текстови на које су писане имају профани карактер – омиљене теме говоре о љубави, природи, са честим ономатопејским опонашањем њених звукова, свакидашњег живота, уличне вреве, лова, звона, певања птица, дозивање зриковаца. Мелодика је једноставна, по угледу на народну песму, јасна ритмика игре намеће употребу тактне црте, форма добија квадратну правилност, чест је рефрен. Под утицајем хуманистичких, затим и протестантских реформи компактан космополитски језик средњег



Француски рукопис XVI век



Палестрина

денције у оквиру једне епохе, два различита лица једног медаљона, па могу дати комплексан поглед на одређено доба.

Ђовани Пјерлуиђи да Палестрина знаменити је представник римске школе XVI века. Име је добио по месту рођења (Палестрина, у близини Рима, око 1525), где је стекао музичко образовање, прво као певач, а затим и као оргуљаш. Радио је као капелмајстор у најзначајнијим римским црквама. Већ око 1560. његово име постаје славно у целој Италији. Целокупно стварање посветио је вокалној а cappella музици. Број од стотину миса које је написао вероватно је највећи у историји музике. Тај податак, сам по себи импресиван, не би му донео славу да његов музички језик није био оличење савршенства, уравнотежености, сугестивности и класичне чистоте израза. Његов стил је зато постао узор, а и све до данас основа за изучавање „правила“ вокалне полифоније XVI века.

Палестрина је живео у жеку противреформације – покрета који је настојао да неопходним променама унутар Цркве поврати њене пољуљане позиције. У музици се дигао глас против полифоније, јер је она сложеност своје технике почела да угрожава основни интерес обреда – разумљивост црквених текстова. Палестрина је својим духовним делима показао како је могуће помирити те наоко супротстављене елементе. Он је задржао врхунско мајсторство у коришћењу имитационе полифоне технике, али је сачувао и пуну разумљивост текста и, још више, остварио јединство значења речи и деловања музике која зрачи сталоженошћу, ведрином и оптимизмом верског мира. Постало је легендарно предање о извођењу његовог дела пред папом (отуда и назив композиције – *Миса њаје Марчела*) које је допринело да се одлукама Тридентског сабора одобри даља употреба полифоније у црквеним композицијама. О угледу који је уживао сведочи и податак да му је била поверена редакција градуала за потребе црквеног обреда.

Миса њаје Марчела написана је за шестогласни ансамбл. Ставови су, типично за то време, контрастни по фактури, али и по типу односа мелодије и текста. Тако *Sanctus* одише снагом и звучи свечано, док је *Benedictus* испеван у камернијем, мекшем тону, са распеваном мелодиком, која највише долази до изражаја у завршном ставу – *Agnus dei*.

Поред духовних дела – махом миса и мотета (преко 300), али и других облика који се користе у служби, као што су: литаније, *Magnificat*, химне, оферториј, *Stabat Mater* – Палестрина је компоновао и већи број мадригала (више од 100), у којима преовлађују духовни садржаји. Међу тим делима нарочито се издваја циклус мотета на стихове библијске *Песме над њесмама*. Њега чини 29 петогласних невеликих композиција (од 54 до 69 тактова), по духу блиских његовим мадригалима.

Орландо ди Ласо је Фламанец (његов родни Монс налази се у француском говорном подручју), један од многобројних фламанских уметника тог времена који су живели и стварали у Италији, сједињујући традиције фламанске школе XV века и италијанске ренесансе. Године 1556. Ласо је ступио у службу баварског краља, где је остао све до смрти, стичући славу по целој Европи. Минхенски двор је у то време био веома богат и привлачио је бројне музичаре. Краљевска капела била је састављена од одличних музичара који су често изводили нова дела многих композитора, и то и вокална и вокално-инструментална.

Роксандра Стејовић. Четиријезична музика, I књига

ном. Токате такође припадају најранијим композицијама ове врсте. „Духовне симфоније“ („Sacrae symphoniae“, 1597), његова најбоља вокално-инструментална дела, компонована су за гласове и 6-16 инструмената (лимене-дуваче и виолу да брачо). *у мојим мислима влада венецијански стил.*

Палестрина *у највећим мајстор духовне полифоније*

Официјелни католички култ давао је у Риму религиозни тон музици: папа је настојао да у катедрали Св. Петра и Сикстинској капели запосли најбоље певачке снаге – број хориста се временом од десет повећао на тридесет. Уведен је и дечији хор који је допринео да се достигне прозачност у интерпретацији. *Монда је учио код фирмина ле Бела*

У овој средини појавио се Ђовани Пиерлуиђи да Палестрина (око 1525–1594), један од највећих уметника XVI века. Није познато да ли је у месту Палестрине близу Рима, где се вероватно родио, певао у дечачком хору пре него што је, као дванаестогодишњак, постао певач у цркви Санта Марија Мађоре. После кратког времена које је провео у Палестрине као оргуљаш и капелмајстор – тада је почео и да компонује – поново је прешао у Рим 1551, где је радио до краја живота у разним црквама и капелама као певач или диригент.

Када је постао диригент хора Санта Марија Мађоре (1561), десио се, по легенди, значајан догађај „спасавања полифоније“.

Пошто су чули композиције Палестрине са јасно разумљивим текстом, чланови Тридентског концила су, одушевљени, решили да не забране извођење полифоних дела у цркви. Међутим, акта овог концила не помињу ниједан званични предлог за избацивање полифоније из црквене службе.

Добио је задатак од Гргура XIII да заједно са Цоилом ревидира грегоријански репертоар без измене традиционалних напева, да га адаптира на измењени текст и исправи грешке. Тај подухват није довршен, а касније су други композитори чинили измене, те се не може тачно одредити Палестринин удео.

Компоновао је искључиво вокална полифона а саррела дела велике изражајности, мистичних расположења и дубоких осећања, потресно приказујући бол, на завршетку великог доба које је почело делатношћу фламанских композитора. Преузео је њихову полифонију и изванредно савладао композициону технику, постижући снажне утиске у јединству контрапунктског и хармонског мишљења. По традицији Фламанаца, он један битни тематски елемент презентира на почетку сваког дела и тиме

*Ветина П гена тврђада црквеном подручју.
105 меса (укључујући 10 меса које је 1950 открио К. Јелесен
326 мојих) Stabat Mater, алине, Мајничерикаме,
Ламениауице, мша није*



Ђовани Пиерлуиђи да Палестрина

11. У Палестрининој музици узглављена је преса, и ритмички елементи фламанског полимерног виртуозитета.

осигурава музичко јединство композиције. Уравнотеженост постиже дијатонском мелодиком, покретом широког тока који увек после скока навише, односно наниже, добија обратни ток, затим поступним прелазом од целих нота ка половинама и четвртинама, као и равномерном појавом пауза. Са мало дисонанци и хроматике, његове композиције делују класичном мирноћом. Показао је смисао за хармонију и низове чистих трозвука, етеричних и прозрачних звучних комплекса.

Најизразитији и најдубљи примери миса припадају Палестринином стваралаштву. Он их је обележио спиритуалношћу. Његове мисе су разноврсне по начину обраде музичке материје и саставу за који су компоноване (најчешће су за четири или пет гласова; шестогласне су најснажније, а осмогласне су по узорима венецијанске школе). Палестрина је обухватио све типове миса који су се јавили у фламанској музици. За његов начин писања типичне су мисе са полифоно-хомофоним контрастима. Миса „Assumpta est Maria“ карактеристична је за врсту „мисе пародије“: Палестрина ју је компоновао по сопственом мотету истог имена, при чему је свака фраза, а понекад и реч, имала посебну музичку формулу. Када је пред папом Марцелом извео Мису коју му је посветио, начинио је тако велики утисак да је, наводно, назван „спасиоцем црквене музике“. У овом делу постигнути су идеално јединство музике и текста, природно уздизање једног изражајног и распеваног гласа из полифоног комплекса, нова и неочекивана звучност.

У два мисама по песми „Наоружан човек“ са cantusom firmusom у продуженим нотним вредностима, показао је уметничку мајсторију, инвенцију и ритмичку разноврсност.

Лирски и носталгични по карактеру, Палестринини мотети су најчешће компоновани у пет, шест и осам гласова; изражавају узбуђење и евоцирају тугу.

98 П. је квалитативно и квалитативно најзначајнији композитор миса у целој историји.

Обелетња његових дела : јачноћа, срећена лепота, класичне
 италијански, велики мир, као у почетним Шакивима
 Ave Marie.

Ad - ju - ro vos, fi - li - ae Je - ru - sa - lem, fi - - - -

A. Ad - ju - ro vos, ti - li - ae Je - ru - -

V. Ad - -

T. Ad - -

B. Ad - -

- - li - ae Je - - - - ru - sa - lem, fi - li - ae Je -

- - - - sa - lem, ad - ju - ro vos, fi -

- ju - ro vos, fi - li - ae Je - ru - - sa - lem, ti -

Ad - ju - ro vos, fi - - li -

Ad - ju - ro

Под утицајем су мадригалиста; њихов контрапунктски рад је богат, не-
 исцрпних колоритних нијанси.

Облик мотета имају и 29 хорова по тексту Соломонове „Песме над пес-
 мама“, схваћене у смислу мистичне форме љубави. Они заузимају
 специфично место између духовне и световне музике, показујући емотивне
 мелодијске линије и компактан полифони колорит: по карактеру су лирски,
 свечани или мајестетични. Компоновани су за петогласни хор и, сходно
 изабраном тексту који чини мисаону целину, примењени су дивиси разних
 гласова.

Свеже мелодије, живахни и лак ритам мадригала, често по Пет-
 раркиним стиховима, претежно љубавног садржаја, приказују нагле прелазе
 из једног расположења у друго. Одлике ових Палестрининих композиција
 су у смелим задржицама, алтерацијама и имитационом наступању гласова
 који развијају тему. У прозачном композиционом ставу мајсторски су
 коришћени гласовни регистри.

28 05 1996
 ODBOVARALKA SAM

НЕМАЧКА, ЕНГЛЕСКА И ШПАНСКА МУЗИКА. МУЗИКА НА ЈУГОСЛОВЕНСКОМ ТЛУ

Немачка *

Ренесанса се у Немачкој јавила касније него у Француској, фламанским
 земљама и Италији, делом под њиховим утицајем, а такође и са локалним
 одликама. Композитори стране народности и немачки музичари радили су у
 капелама Минхена, Дрездена и Беча и на дворovima кнезова и владара
 Албрехта I, Максимилијана I и других. Лагано је продирало вишегласје у

Antiphonarium monasticum (obj. 1905); 10. Kodeks 239 iz Laona (IX—X st.) *Antiphonale Missarum S. Gregorii* (obj. 1909); 11. Kodeks 47 iz Chartresa (X st.) *Antiphonale Missarum S. Gregorii* (obj. 1912); 12. Kodeks F. 160 iz Worcestera (XIII st.) *Antiphonarium monasticum* (obj. 1922); 13. Kodeks 903 Nacionalne knjižnice u Parizu (XI st.) *Graduale S. Yrieixa* u akvitanskoj notaciji (obj. 1925); 14. Kodeks 10 673 F. lat. Vatikanske knjižnice (XI st.) *Graduale* s beneventanskom notacijom (obj. 1931); 15. Kodeks VI 34 iz Beneventa (XI—XII st.) *Graduale* s prosarom i troparom (obj. 1937—51); 16. Gradual i antifonal iz Noyona (X st.) *Le Manuscrit du Mont-Renaud* (obj. 1955); 17. *Fragments des Manuscrits de Chartres* (obj. 1958) i 18. kodeks 123 biblioteke *Angelica* u Rimu (XI st.) Gradual i tropar iz Bologne (obj. 1972). Drugi niz (B) obuhvaća samo faksimile, i to: 1. Kodeks 390—391 iz St. Gallena (X st.), tzv. *Hartkerov Antifonal* (obj. 1900) i 2. Kodeks 359 iz St. Gallena (IX st.) *Cantatorium* (obj. 1924). U novije vrijeme nastavlja se s izdavanjem djela *Paléographie musicale*, a već objavljeni svesci pojavljuju se u reprint i proširenim novim izdanjima. A. Vi.

PALESTER, Roman, poljski kompozitor (Śniatyn, danas Ukrajinska SSR, 28. XII 1907 —). Učio na konzervatorijima u Lavovu (M. Soltysowa) i Varšavi (K. Sikorski); uz to na Univerzitetu u Varšavi studirao povijesti umjetnosti. Između 1931 i 1939 provodio naizmjenično u Parizu i Varšavi; 1945—47 profesor kompozicije na Varšavskom konzervatoriju, zatim ponovo u inozemstvu, pretežno u Parizu i Münchenu. U njegovim ranijim djelima naziru se utjecaji K. Szymanowskog i ponekad I. Stravinskog. U zrelijim djelima utire svoj vlastiti stvaralački smjer, a od 1950 primjenjuje serijsnu tehniku. P. je majstor instrumentacije i izvornih zvukovnih efekata.

DJELA. **ORKESTRALNA**. Četiri simfonije: I, 1936 (izgubljena); II, 1942; III, za gudače, 1947 i IV, 1952. Simfonijeta za komorni orkestar, 1947; koncert za klavir, 1935; koncert za violinu, 1951; *Concertino* za klavir, 1942; *Concertino* za saksofon i gudače, 1937; *Concertino* za čembalo i instrumentalni sastav, 1956; serenada za 2 flaute i gudače, 1948; *Muzika* za 2 klavira i orkestar, 1957; *Piccolo concerto* za komorni orkestar, 1959; *Concerto per dodici*, 1959; uvertira, 1935; simfonijska suita, 1938; *Symphonic Music*, 1939; *Tanec z Osmolody*, 1933; varijacije, 1947; nokturno za gudače, 1948; *passacaglia*, 1950; adagio, 1956; *Study 58* za mali orkestar, 1958; sonata za kvarteta, 1932, 1935 i 1943; **MORNA**: 2 gudačka trija, 1945 i 1959; 3 gudačka kvarteta, 1932, 1935 i 1943; *Divertimento* za 9 instrumenata, 1949; sonata za 2 violine i klavir, 1939; sonatina za violinu i violončelo, 1930; sonatina za 3 klarineta, 1936; *Piccola serenata* za flautu, violinu i violu, 1948. — **KLAVIRSKA**: varijacije, 1960; sonatina za klavir 4-ručno, 1939; *Varijante* za 2 klavira, 1963 i dr. — **DRAMSKA**: opera *Zywie kamienie* (nedovršena); balet *Pieśni o ziemi*, 1937; scenska i filmska muzika. — **VOKALNA**: oratorij *La Mort de Don Juan*, 1960; kantate *Wista*, 1947 i *Imie Twe*, 1959; *Kolace* za ženski zbor i komorni orkestar, 1942; *Tri fragmenta Jana Kochanowskog* za glas i 11 instrumenata, 1949; *Tri soneta Orfeju* (R. M. Rilke) za sopran i komorni orkestar, 1951; solo-pjesme. — **CRKVENA**: *Missa brevis*, 1948; rekvijem za sole, zbor i orkestar, 1945; *Psalm V* za bariton, zbor i orkestar, 1931.

LIT.: Z. Lissa, Roman Palester, MGG, X, 1962.

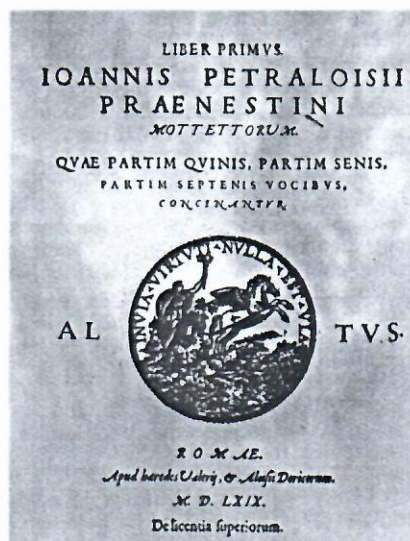
PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da (obiteljsko prezime **Pierluigi**), talijanski kompozitor (mjesto Palestrina ili možda Rim, oko 1525 — Rim, 2. II 1594). Mjesto rođenja nije pouzdano utvrđeno. Pretpostavlja se da je to gradić Palestrina iz kojega sasvim sigurno potječu njegovi roditelji. Po tom je gradiću P. i dobio ime. To se mjesto nekada zvalo Praeneste, pa se u starijim rukopisima i izdanjima susreće i *Praenestinus* kao jedna od varijanata umjetnikova imena. Sam se često potpisivao *Giovanni Petraloisio Prentino* ili *Giopetro Aloysto Prentino*. Ali nije sasvim isključeno da se P. rodio i u Rimu gdje je živio 1537 kao pitomac dječjačkog zbora u crkvi *S. Maria Maggiore*. Budući da se ne zna kad je ušao u taj dječjački zbor i koliko je u njemu proboravio, teško je reći koji je od tadašnjih kapelnika te crkve bio njegov učitelj: G. Coppola, R. Malapert, F. Le Bel. Stara rimska predaja tvrdi da ga je podučavao Flamanac G. Mell, što nije potvrđeno. Spominju se s tim u vezi i druga imena: Cimello, R. Del Mel, F. Rosello i dr. Nije poznato kad se P. vratio u Palestrinu, ali se zna da je 1544 između njega i tamošnjeg katedralnog kaptola sklopljen ugovor kojim se obvezao da će podučavati u pjevanju svecenike i dječake i orguljati u blagdanske dane. Tu je službu obavljao vjerojatno 5—6 godina. God. 1547 se oženio. Imao je tri sina od kojih ga je preživio samo najmlađi, Iginio. Kad je palestrinski kardinal-biskup postao 1550 papa Julije III, P. je, vjerojatno zahvaljujući njegovoj naklonosti, 1551 pozvan u Rim da u crkvi sv. Petra vodi dječjački zbor u *Cappella Giulia* koju je utemeljio papa Julije II, a papa Pavao III je namijenio pripremanju pjevača za Sikstinsku kapelu. U Rimu će P. ostati do smrti. God. 1555, iako oženjen, postao je (zacijelo papinim posredovanjem) pjevač u Papinskoj kapeli. Godinu dana kasnije objavio je prvu knjigu misa posvećenu Juliju III. Ali P. nije dugo ostao na svom novom mjestu. Kad je te iste godine umro njegov zaštitnik, a uskoro zatim i njegov nasljednik Marcel II, izabran je za papu Pavao IV. Ovaj je uveo u kapelu strože mjere i obavezno pridržavanje propisa, pa je P., još sa dvojicom oženjenih pjevača, već u septem-



G. P. da PALESTRINA

bru 1555 morao napustiti kapelu. Navodno su tada i njegove glasovne mogućnosti bile prilično skromne. Mjesec dana kasnije postaje P. kapelnik crkve sv. Ivana Lateranskog gdje će ostati do 1560, kad je zbog nepovoljnih uvjeta za rad i zbog neslaganja s crkvenim vlastima svojevrijedno napustio mjesto. Slijedeće godine, 1561, kapelnik je u crkvi *S. Maria Maggiore*. Tu je ostao vjerojatno do 1566, kada je postao nastavnik muzike u novoosnovanom *Seminario Romano*. Međutim, uskoro je stupio u službu kardinala Ippolita d'Este na čijem je dvoru u Rimu i Tivoliju živio do 1571. Te je godine, nakon smrti G. Animuccie, bio izabran za kapelnika rimske katedrale sv. Petra. Na tom će mjestu ostati 23 godine, do smrti. Potkraj života namjeravao se povući u Palestrinu i uzeti nekadašnje skromno namještenje s kojim je započeo karijeru, ali ga je smrt osujetila u toj namjeri. Iz ovog odsjeka Palestrina života vrijedno je zabilježiti njegovu suradnju sa F. Nerijem. Poput nekolicine drugih muzičara, i on je za Nerijeve duhovne sastanke što su se održavali u oratoriju crkve *S. Maria in Vallicella* pisao jednostavne crkvene kompozicije u duhu starih lauda. Ti su ga radovi vjerojatno potakli na pisanje duhovnih madrigala koje je kasnije objavio u dvije knjige.

Još dva zivanja treba izdvojiti iz Palestrina životnog toka: ulogu u odnosu između Tridentinskog koncila i crkvene muzike te rad na reformiranju korala. U vrijeme Pija IV završeno je, 1563, zasjedanje Tridentinskog koncila, započeto 1545. U zadnjoj fazi taj se koncil, kojim započinje moćni protureformacijski pokret, bavio i reformom obrednika, a dotakao je i probleme crkvene muzike. Na koncilu su se, naime, čuli glasovi o zloupotrebama kompozitora i pjevača, o pretrpanostima i zamršenostima polifone strukture koja ne dopušta da se tekst slijedi i razumije, o samovoljnom dodavanju ukrasa od strane pjevača. Pali su prijedlozi da se figuralna muzika posve ukloni iz crkve. Oni, doduše, nisu bili usvojeni, ali je na XXII zasjedanju (1562) donesen zaključak da iz crkvene muzike treba odstraniti sve što »sablajzjava i onečišćuje«. Kakva je uloga u tom nastojanju dopala Palestrinu? Treba odmah reći da ona ni do danas nije sasvim razjašnjena. Prema legendi, koja se pojavila početkom XVII st., P. je u pravom smislu riječi spasio crkvenu muziku. On je u času vrhunarnavnog zanosa i nadahnuća komponirao znamenitu *Misu pape Marcela*; izvedena pred papom, ona je proizvela tako dubok dojam da crkvenu muziku figuralnog tipa nikakvi prigovori nisu više mogli ugroziti. Međutim, ovo je samo legenda. Povijesne činjenice govore drukčije. U stvari, čini se da P. nije bio uže povezan s aktivnošću koncila. Moguće je, a i vjerojatno jedino to, da je *Misa pape Marcela* bila 1565 (dakle po završetku koncila) izvedena pred kardinalskom komisijom koja je ispitivala odnos tona i riječi i u crkveno-muzičkim djelima. Sama je misa, doduše, mogla biti napisana oko god. 1563, a mogla je i nastati iz težnje da se pokaže kako je moguće i u višeglasnom stilu sačuvati razumijevanje teksta. Kao pristaša protureformacijskih smjernica u crkvenoj muzici, P. je takve težnje zastupao i u drugim svojim djelima (iako ne u svima, jer je ponekad znao postavljati i rješavati vrlo zakučaste probleme vokalnog višeglasja) pa su postepeno nje-



PALESTRINA, I knjiga moteta, naslovna strana, Rim 1569



PALESTRINA, Improperije, autograf

gove kompozicije i njegov stil postali nedostižnim uzorima protureformacijskih nastojanja na tom području.

Kad se, nakon Tridentinskog koncila, pokazala potreba da se brevijar i misal podvrgnu reviziji, nametnulo se i pitanje revidiranja gregorijanskog koral. Papa Grgur XIII povjerio je 1577 taj zadatak Palestrini i A. Zoilu, tražeći od njih da čitav gregorijanski repertoar pregledaju, isprave i pročiste od «barbarizama» i neispravnosti. Kakva je i kolika u tom odgovornom i opsežnom poslu bila Palestrinina uloga, teško je utvrditi. Kad je P. umro zadatak nije bio do kraja dovršen. Njegov sin Iginio prodao je tada izdavaču Raimondiju novu verziju graduala, antifonara i psalterija. Ali to nije bilo u cijelosti Palestrinino djelo, jer su na Iginiov poticaj na njemu, poslije Palestrinine smrti, radili i drugi muzičari i to vrlo nespretno i nevrješto. Znamenito izdanje graduala iz 1614, *Editio Medicea*, ne temelji se (kako se ranije smatralo) na Palestrininoj obradbi već na reviziji koju su načinili F. Anerio i F. Soriano.

Nakon Josquin Des Présa, a uz Orlanda di Lassa, P. je treći među najvećim kompozitorima što ih je dotad dala povijest muzike. Sagledana u cjelini Palestrinina umjetnost ne odaje revolucionarnih crta. Ona ne gleda u budućnost već stoji, poput veličanstvena završnog poglavlja, na kraju jednog veoma značajnog historijskog odsjeka, u završnoj fazi muzičke renesanse. Tzv. «Palestrinin stil» zaključna je karika u lancu što su ga počeli kovati Nizozemci, ispoljujući virtuozno vladanje i najzamršenijim polifoničkim postupcima. P. je baštinio njihovu sklonost i ljubav za kontrapunktičke vještine; on se i sam upuštao u rješavanje zakučastih polifoničkih zadataka. Upotrebljavao je istodobno po nekoliko različitih oznaka za mjeru što je dovelo do prilične složenosti u notnom pismu; uzimao je svjetovne napjeve za cantus firmus svojih misa (čak i nakon što se Tridentinski koncil oštro usprotivio takvim postupcima i zabranio ih); spajao je nabožne i liturgijske tekstove; služio se strogom nizozemskom tehnikom kanona. Ali P. je iznad svega uspješno ostvario pročišćavanje, razbistravanje polifonog sloga, dajući uzore novog sklada u sklopu samostalnih melodijskih linija. Prevladavanje umjerenog imitiranja, kontrasti između polifonih i homofonih odlomaka, nova osjetljivost za harmonijska kretanja u krugu dijatoničke, za osebnije nizove čistih trozvučja, za kolorističko suprotstavljanje različitih glasovnih skupina, pažnja prema tekstu i jasnoći njegova razumijevanja: sve su to elementi koji u sretnoj uravnoteženosti tvore rijetku ljepotu Palestrinine umjetnosti.

Među umjetnikovim djelima treba na prvom mjestu spomenuti mnogobrojne mise. I po kvantitetu i po kvalitetu P. je nesumnjivo najznatniji kompozitor misnog teksta u čitavoj povijesti muzike. Palestrinine mise veoma su raznovrsne i po sastavu za koji su pisane i po načinu obradivanja muzičkog materijala. Pod imenom Palestrine objavljeno je 105 misa, među kojima je 40 četvoroglasnih, 38 petoroglasnih, 22 šestoroglasne i 5 osmoroglasnih. Na vlastite teme komponirao je P. 18 misa, a na tuđe 87 i to 36 na jednoglasne teme (od toga 34 na koralne napjeve, a 2 na čuveni svjetovni napjev *L'Homme armé*), a 51 na višeglasne odlomke (od toga je P. u 28 misa upotrijebio odlomke drugih kompozitora, a u 23 mise vlastite). Palestrinine su mise pravi kompendij misne kompozicije njegova doba; one obuhvaćaju sve tipove, od nizozemske mise na cantus firmus do bogato zastupljene parodijske mise, od strogo kanonske mise do tipično palestrinske mise s polifono-homofonim kontrastima i izraženom pažnjom prema tekstu. Među četvoroglasnim misama koje ne prave većih poteškoća kod izvođenja treba istaknuti mise *Jesu nostra redemptio*, *Dies sanctificatus* te osobito *Veni sponsa Christi* i *Iste confessor*. Od petoroglasnih posebno treba navesti mise pod naslovima *O magnum mysterium*, *Salve regina*, *L'Homme armé*. U ovoj je skupini i jedina Palestrinina misa za mrtve (*Missa pro defunctis*). Vrhunci Palestrinine umjetnosti u komponiranju misnog teksta nalaze se među šestoroglasnim misama. U tu skupinu spadaju u prvom redu *Missa Papae Marcelli*, vjerojatno najpopularnije umjetnikovo djelo i izvrstan primjer tipično palestrinskog stila, te divna misa *Assumpta est Maria*, prožeta umilnim, eteričnim i mističnim raspoloženjima, u kojoj se sigurnost i raznolikost tehničkih postupaka udružuje s izrazom u savršen sklad. Iz grupe šestoroglasnih misa treba još spomenuti *Alma redemptoris*, *Te Deum laudamus*, *Illumina oculos*, *Ut re mi fa sol la* i *Ave Maria*. Malobrojne Palestrinine osmoroglasne mise pretežno su napisane za dva četvoroglasna zbora po uzoru na suvremene venecijanske majstore.

P. je i veliki majstor moteta, jedini koji se može uspješno mjeriti s gigantskom motetskom ostavštinom O. di Lassa. Usporedba Palestrininih moteta i misa pokazuje srodne stilске značajke, ali se, prema riječima E. Schmitza, moteti razlikuju od misa po jednoj značajnoj osebini: u motetima zamašnu ulogu igra tonska karakterizacija teksta. Pri tom se P. očito povodio za dostignućima ondašnjih madrigalista. U skupini mnogobrojnih Palestrininih moteta ističu se oni u kojima tekst govori o Bogorodici (*Salve regina*; *Ave regina coeli* i dr.). Njima se može u izvjesnom smislu pribrojiti znameniti osmoroglasni *Stabat mater* za dva zbora, u kojemu nema teatralnosti i dramatičnosti karakterističnih za kompozicije tog teksta iz kasnijih vremena (dovoljno je spomenuti Rossinijev pokušaj); umjetnikovo nastojanje upućeno je izražavanju duboke ali preobražene tuge. Među drugim Palestrinim motetima valja posebno istaći niz šestoroglasnih moteta u razvijenom, bogatom kontrapunktičkom stilu (*Salve jubente Deo*; *Tribularem si nescirem*), pa *O bone Jesu*, *Surrexit pastor bonus*, *Tu es Petrus*, *Corona aurea*, *Salvum me fac* i dr., te skupinu na tekstove iz Salamoneve «Pjesme nad pjesmama». U motetima pokazuje P. neiscrpnu inventivnost koloriranja i polifoničkog tematskog rada.

Od ostalih Palestrininih djela, u koja spadaju himne, *Magnificat*, ofertoriji, litanije, lamentacije i madrigali, možda su najpopularnije *Improperije*, djela jednostavne fature u kojemu prijekori što ih Krist upućuje nezahvalnom puku dobivaju izraz potresne boli.

Iza Palestrinine smrti njegova je umjetnost doživjela sudbinu sveukupne stare vokalne polifone muzike. Vazda svjež interes za djela ovog velikog majstora postojao je uglavnom u Rimu, osobito u Sikstinskoj kapeli. A i mnogi kompozitori XVII i XVIII st., pišući u tzv. «stile antico», nastojali su se ugledati u Palestrinine radove i oponašati njihova obilježja. Čuveno teoretsko djelo J. J. Fuxa «*Gradus ad Parnassum*» (1725) temelji se u mnogočemu baš na primjerima i postupcima iz Palestrininih kompozicija. Ipak, do druge polovine XVIII st. umjetnost Palestrine bila je u redovitoj muzičkoj praksi zanemarena i zapostavljena. Tek otkako je engleski muzički historičar Ch. Burney 1771 objavio u novim izdanjima *Stabat mater* i *Improperije*, oživljuje Palestrinina umjetnost ponovo, a interes za nju postaje sve veći. Početkom XIX st., u jeku njemačke romantike, P. doživljuje konačno svoju renesansu. Mistično-eterična atmosfera njegovih djela mnogo je više odgovarala pojmu romantičke crkvene muzike koja je napuštala zasade prosvjetiteljstva i njegova trijeznog, «razumskog» odnosa prema religiji, tražeći prvenstveno emocionalnost religioznog doživljaja. Palestrina postaje tada nedostižnim uzorom crkvene muzike. Njegova umjetnost definitivno ulazi u crkveni muzički repertoar, javljaju se prve monografije o njegovu životu i radu, napredovanje i razvijanje muzikologije omogućuje da se pristupi velikom pothvatu: izdavanju sveukupnih umjetnikovih

djela (Breitkopf & Härtel u Leipzigu, 1862—1903, 33 sv.). Dvadeseto je stoljeće u još većoj mjeri priznalo Palestrininu mjesto među najznatnijim kompozitorima crkvene muzike: nebrojene monografske studije i izdanja pojedinačnih majstorovih djela, novo, još nedovršeno izdanje svih njegovih kompozicija (Rim, od 1939), koje će ukloniti greške prvog izdanja i primijeniti suvremena izdavačka načela, jasno i nedvosmisleno govore o visokoj, neprolaznoj vrijednosti Palestrinina stvaralaštva i o dubokom poštovanju što mu ga naše vrijeme iskazuje.

DJELA: (navode se samo naslovi prvih, individualnih izdanja Palestrininih djela). **VOKALNA:** *Il Primo Libro di Madrigali a quattro v. di Giovanni Pierluigi da Palestrina...*, 1555 (do 1605 doživjelo desetak izdanja, od 1594 sa dodanim madrigalom *Nessun visse giammai*); *Il Primo Libro di Madrigali a cinque v. ...*, 1581; *Di Giovanni Petralosio da Palestrina Il secondo Libro de Madrigali a quattro v.*, 1586; *Delle Madrigali Spirituali a cinque v. di Giov. Pietro Luigi Prenestino...* *Libro secundo*, 1594. Madrigali za 3, 4, 5 i 6 glasova u mnogobrojnim skupnim izdanjima onoga doba, te pojedini madrigali u rkp. (ukupno 140 djela). — **CRKVENA:** 105 misa (3 sporne) obj. većim dijelom u individualnim izdanjima, u 13 knjiga: I, 1554; II, 1567, III, 1570; IV, 1582; V, 1590; VI, 1594; VII, 1594; VIII, 1599; IX, 1594; X, 1600; XI, 1600; XII, 1601 i XIII, 1601 (sam P. priredio je za tisak 7 prvih knjiga). Misse nose slijedeće naslove (navode se kronološki, prema godini izdanja, sa brojem glasova u zagradama): 1. *Ecce sacerdos magnus* (4); 2. *O Regem coeli* (4); 3. *Virtute magna* (4); 4. *Gabriel archangelus* (4); 5. *Ad coenam agni providi* (5); 6. *De Beata Virgine* (4); 7. *Inviolata* (4); 8. *Sine nomine* (4); 9. *Ai fugata* (4); 10. *Aspice Domine* (5); 11. *Salvum me fac* (5); 12. *Papae Marcelli* (6); 13. *Spem in alium* (4); 14. *Io mi son giovinetta* (4); 15. *Brevis* (4); 16. *De feria* (4); 17. *L'Homme armé* (5); 18. *Repleatur os meum* (5); 19. *De Beata Virgine* (6); 20. *Ut re mi fa sol la* (6); 21. *Lauda Sion* (4); 22. *Primi toni* (4); 23. *Jesu nostra redemptio* (4); 24. *L'Homme armé* (4); 25. *Eripe me* (5); 26. *Secunda* (5); 27. *O magnum mysterium* (5); 28. *Confitebor tibi* (8); 29. *Aeterna Christi munera* (4); 30. *Jam Christus astra ascenderit* (4); 31. *Panis quem ego dabo* (4); 32. *Iste confessor* (4); 33. *Nigra sion* (5); 34. *Sicut lilium inter spinas* (5); 35. *Nasce la gioia mia* (6); 36. *Sine nomine* (6); 37. *Pro defunctis* (5); 38. *Dominicalis* (5; autorstvo sporno); 39. *Dies sanctificatus* (4); 40. *In te Domine speravi* (4); 41. *Te suis deseritae* (4); 42. *Quam pulchra es* (4); 43. *Dilexi quoniam* (5); 44. *Ave Maria* (4); 45. *Sanctorum meritis* (4); 46. *Emendemus in melius* (4); 47. *Sacerdos et pontifex* (5); 48. *Tu es pastor ovium* (5); 49. *Illumina oculos meos* (6); 50. *Ave Maria* (6); 51. *Quem dicunt homines* (4); 52. *Dum esset summus pontifex* (4); 53. *O admirabile commercium* (5); 54. *Memor esto* (5); 55. *Dum complerentur* (6); 56. *Sacerdotes Domini* (6); 57. *Ave Regina caelorum* (4); 58. *Veni sponsa Christi* (4); 59. *Vestiva i colli* (5); 60. *Sine nomine* (5); 61. *In te Domine speravi* (6); 62. *Te Deum laudamus* (6); 63. *In illo tempore* (4); 64. *Già fu chi m'ebbe cara* (4); 65. *Petra sancta* (5); 66. *O Virgo simul et Mater* (5); 67. *Quanti toni* (6); 68. *Descendit angelus* (4); 69. *Regina coeli* (5); 70. *Quando lieta speravi* (5); 71. *Octavi toni (Festum nunc celebre)* (6); 72. *Alma Redemptoris* (6); 73. *Regina coeli* (4); 74. *O Rex gloriae* (4); 75. *Ascendo ad Patrem* (5); 76. *Qual' è il più grand'amor* (5); 77. *Tu es Petrus* (6); 78. *Viri Galilee* (6); 79. *Laudate Dominum* (8); 80. *Hodie Christus natus est* (8); 81. *Fratres enim ego accepi* (8); 82. *Assumpta est Maria* (6); 83. *In majoribus duplicibus* (4); 84. *In minoribus duplicibus* (4); 85. *Beatus Laurentius* (5); 86. *O sacrum convivium* (5); 87. *Veni Creator Spiritus* (6); 88. *Pater noster* (4); 89. *Panem nostrum* (5); 90. *Salve Regina* (5); 91. *Benedicta es* (6); 92. *Tu es Petrus* (6); 93. *Ecce ego Joannes* (6); 94. *Io mi son giovinetta* (6); 95. *Sine nomine* (sa voci mutatae, tj. za muški zbor); 96. *In duplicibus minoribus I* (5); 97. *In duplicibus minoribus II* (5); 98. *Beatae Mariae Virginis I* (5); 99. *Beatae Mariae Virginis II* (5); 100. *Beatae Mariae Virginis III* (5); 101. *In festis Apostolorum I* (5); 102. *In festis Apostolorum II* (5); 103. *In semiduplicibus maioribus I* (5); 104. *In semiduplicibus maioribus II* (5); 105. *Christus resurgens* (4; autorstvo sporno, pripisuje se P. Colinu). — Moteti (u pojedinačnim izdanjima): *Motecta Festorum totius anni...* *Lib. Primus* za 4 glasa, 1563 (više puta ponovo izdano); *Lib. Primus Joannis Petralosii Praenestini Motetorum...* za 5, 6 i 7 glasova, 1569 (ponovno izdavano); *Joannis Petralosii Praenestini Motetorum...* *Lib. secundus* za 5, 6 i 8 glasova, 1572; *Joannis Petralosii Praenestini Motetorum...* *Lib. tertius* za 5, 6 i 8 glasova, 1575; *J. P. P. Motetorum quatour v. partim plena v. et partim paribus v. Lib. secundus*, 1581 (i više ponovnih izdanja); *J. P. P. Motetorum quinque v. Lib. quartus ex Cantibus Cantorum*, 1583—84 (i ponovno izd.); *J. P. P. Motetorum quinque v. Lib. quintus*, 1584. Moteti u skupnim izdanjima i u rukopisnoj ostavštini, za 4-8 i za 12 glasova (u svemu oko 320 moteta). *J. P. P. Lamentationum Hieremae Prophetae, Liber Primus* za 4 glasa, 1588; 3 knj. lamentacija za 4, 5 i 6 glasova u rkp. ostavštini; *J. P. A. P. ... Hymni totius anni* za 4 glasa, 1589 (i više ponovnih izd.); *Magnificat octo tonum Liber Primus...*, 1591; 2 knj. *Magnifica* u rkp.; *Offertoria totius anni...* *Pars 1-2* za 5 glasova, 1593 (i više ponovnih izd.); 2 knj. litanija za 4 glasa u rkp. ostavštini.

NOVA IZD. Sveukupna djela Palestrine objavljena su prvi put u Leipzigu, 1862—1903, u 33 sv. (950 kompozicija). Ovo su izdanje uredili Th. de Witt (I—III), F. Espagne (IV—VIII), F. Commer (IX) i F. X. Haberl (X—XXXIII). Drugo izdanje sveukupnih djela, *Opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, izlazi u Rimu od 1939 u 34 sv. (izdaje Istituto italiano per la storia della musica). Glavni je urednik tog izdanja R. De Rensis, a pojedine su sveke uredili R. Casimiri (I—XV), L. Virgili (XVI i XVII), K. Jeppesen (XVIII i XIX) i L. Bianchi (XX—XXXIV).

LIT.: G. Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina* (2 sv.), Roma 1828 (na njemačkom, skraćeno obj. F. S. Kandler, Leipzig 1834). — C. von Winterfeld, *J. Pierluigi von Palestrina, seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst mit Bezug auf Bainis Forschungen*, Breslau 1832. — P. Waldersee, *G. Pierluigi da Palestrina und die Gesamtausgabe seiner Werke, Sammlung musikalischer Vorträge*, Leipzig 1883. — R. Eitner, *Palestrina als Chromatiker*, MfM, 1886. — F. X. Haberl, *Bibliographischer und thematischer Musik katalog des päpstlichen Kapellarchivs im Vatikan zu Rom* (Bausteine für Musikgeschichte II), Leipzig 1888. — P. Wagner, *Palestrina als weltlicher Komponist*, Strasbourg 1890. — F. X. Haberl, *Die ersten drei Bände der Motette Palestrinas*, KJMJB, 1890. — Isti, *Die Cardinalscommission von 1564 und Palestrinas Missa Papae Marcelli*, *ibid.*, 1892. — Isti, *Synchronistische Tabelle über den Lebensgang und die Werke von G. Pierluigi da Palestrina und Orlando di Lasso*, *ibid.*, 1894. — G. Cascioli, *La Vita e le opere di G. P. da Palestrina*, Roma 1894. — A. Cametti, *Cenni biografici di G. Pierluigi da Palestrina*, Milano 1894. — G. Félix, *Palestrina, et la musique sacrée*, Lille 1895. — O. Respighi, *Nuovo studio su G. Pierluigi da Palestrina e l'impemazione del Graduale romano*, Roma 1900. — A. Martin, *Palestrina et l'édition médicéenne*, Arras i Paris 1900. — M. Brenet, *Palestrina*, Paris 1906 (II izd. 1919). — E. Schmitz, *Palestrina*, Leipzig 1914 (II izd. 1954). — K. Weinmann. *Zur Geschichte von Palestrinas Missa Papa Marcelli*, *PJB*, 1916. — H. Beurteilung, *Der metrische Bau der Themen Palestrinas, Musica Divina*, 1917—18. — R. Casimiri, G. P. da Palestrina, *nuovi documenti biografici*, I-II, Roma 1918—22. — W. Hohn, *Der Kontrapunkt*

Palestrinas und seiner Zeitgenossen, Regensburg 1918. — R. Casimiri, *Il «Codice 59» dell'archivio musicale lateranense*, autografo di G. P. da Palestrina, Roma 1919. — K. Weinmann, *Das Konzil von Trident und die Kirchenmusik*, Leipzig 1919. — Z. Kendrick Pyne, *Palestrina, his Life and Time*, London 1922. — G. Cascioli, *Nuove ricerche sul Palestrina*, Psalterium, 1923, 6. — K. Jeppesen, *Der Palestrina stil und die Dissonanz*, København 1923 (prošireno njem. izdanje Leipzig 1925; engl. prijevod s predgovorom E. J. Denta, København i London 1927, II izd. 1946). — R. Casimiri, *Firmin Le Bel de Noyon*, maestro in Roma di Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Note d'archivio*, 1924. — K. Jeppesen, *Das «Sprunggesezt» des Palestrinastils bei betonten Viertelnoten*, *Kongress-Bericht*, Basel 1924. — W. Hohn, *Analyse zu Palestrinas Missa «Papa Marcelli», Musica sacra*, 1925. — O. Ursprung, *Palestrina und Palestrina-Renaissance*, ZFMW, 1925. — A. Cametti, *Palestrina*, Milano 1925. — K. G. Fellerer, *Palestrina im 17. und 18. Jahrhundert*, *Musica sacra*, 1925. — Isti, *Instrumentalbegleitungen der Werke Palestrinas im 17. und 18. Jahrhundert*, *ibid.*. — A. Cametti, *Bibliografia palestriniana*, Bollettino bibliografico musicale, 1926. — R. Casimiri, *«XXVII Responsoria» di M. A. Ingegneri, attribuiti a Giovanni Pierluigi da Palestrina*, *Note d'archivio*, 1926. — R. R. Terry, *G. da Palestrina*, London 1927 (II izd. 1948). — K. G. Fellerer, *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts*, Augsburg 1929. — O. Ursprung, *Restauration und Palestrina-Renaissance in der katholischen Kirchenmusik der letzten zwei Jahrhunderte*, Augsburg 1929. — K. G. Fellerer, *Palestrina*, Regensburg 1930 (II prer. izd. 1960). — K. Jeppesen, *Wann entstand die Marcellus-Messe?*, *Guido Adler Festschrift*, Wien 1930. — F. Raugel, *Palestrina*, Paris 1930. — R. Casimiri, *Palestrina... e la «Scuola italiana del bel canto»*, *Note d'archivio*, 1933. — H. Coates, *Palestrina*, London 1938 (tal. prijevod, Milano 1946). — J. Samson, *Palestrina ou la poésie de l'exactitude*, Genève 1940 (novo izd. 1950). — A. Auda, *La Mesure dans la messe «L'Homme armé» de Palestrina*, AML, 1941. — F. Blume, *Lasso und Palestrina*, Deutsche Musikkultur, 1944. — P. Hamburger, *The Ornamentation in the Works of Palestrina*, AML, 1950. — K. Jeppesen, *The Recently Discovered Mantova Masses of Palestrina*, AML, 1950. — H. Rahe, *Thema und Melodiebildung der Motetten Palestrinas*, KJMJB, 1950. — Isti, *Der Aufbau der Motetten Palestrinas*, *ibid.*, 1951. — J. Klaven, *Untersuchungen zur Parodiemesse Palestrinas*, KJMJB, 1953. — G. Reese, *Musica in the Renaissance*, New York i London 1954 (II izd. 1959). — J. Klaven, *Das Parodieverfahren in der Messe Palestrinas*, *ibid.*, 1954. — Isti, *Zur Modellbehandlung in Palestrinas Parodiemesse*, *ibid.*, 1955. — H. C. Wolff, *Die Variationstechnik in den frühen Messen Palestrinas*, AML, 1955. — Roy Nash, *And the Angels Sing. The Story of G. P. da Palestrina, Notre Dame (Indiana, USA)* 1955. — J. J. A. van der Walt, *Die Kanongestaltung im Werk Palestrinas*, Köln 1956. — E. Paccagnella, *Palestrina. Il Linguaggio melodico e armonico*, Firenze 1957. — E. Apfel, *Zur Entstehungsgeschichte des Palestrinasatzes*, AFMW, 1957. — A. I. M. Kat, *Palestrina*, Haarlem 1958. — K. H. Andrews, *An Introduction to the Technique of Palestrina*, London 1958. — K. Jeppesen, *Palestriniana*, *Spomenica H. Anglešu*, Barcelona 1958. — W. Boetticher, *Von Palestrina zu Bach*, Stuttgart 1959. — R. Schlötterer, *Struktur und Kompositionsverfahren in der Musik Palestrinas*, AFMW, 1960. — E. Ferracci, *Palestrina*, *documenti di vita, problemi e prospettive d'arte*, Roma 1960. — S. Hermelin, *Dispositiones modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, München 1960. — K. Jeppesen, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, MGG, X, 1962. — P. H. Lang, *Palestrina. Across the Centuries*, *Spomenica K. G. Fellereru*, Regensburg 1962. — R. L. Marshall, *The Paraphrase Technique of Palestrina in his Masses Based on Hymns*, *Journal of the American Musicological Society*, 1963. J. As.

PALFI, Ladislav, pijanist i kompozitor (Subotica, 8. XI 1924—). Studirao na Muzičkoj akademiji u Zagrebu (E. Vaulin, S. Staničić) te kod M. Fellerera; počeo je nastupati sa sedam godina. Od 1947 živi u Skoplju. Koncertirao skoro u svim većim gradovima Jugoslavije, kao i u inostranstvu (Francuska, Švajcarska, Rumunija, Bugarska, Grčka). Stil njegovih kompozicija karakterišu programski momenti i snažna dramatizacija, sa orkestracijom ilustrativnog sadržaja.

DELA: *Pastorala* i *Filmske impresije* za orkestar. — **KLAVIRSKA:** *Godina 1945 — Logor smrti*; fuge; preludijumi; raspodiji; improvizacije; *Impresije i uspavankе*; *Scene iz dečje sobe*; *Muzička slikovnica*; *Fantastične slike*. — Filmska muzika i dr. T. Si.

PALIAŠVILI, r. Zaharij Petrovič, gruzijski kompozitor, folklorist i pedagog (Kutais, 16. VIII 1871 — Tbilisi, 6. X 1933). Muziku studirao u Tbilisiju i na Moskovskom konzervatoriju (kod S. Tanjejeva). U Tbilisiju predavao na muzičkoj školi (1903—17) i Konzervatoriju (od 1919 profesor). P. je jedan od utemeljitelja gruzijskog nacionalnog muzičkog smjera. Njegove se opere *Abšalom i hetere* i *Zalaz sunca* ubrajaju u najistaknutija djela gruzijske muzike. Bavio se i melografijom.

DJELA: *Gruzijska suita* za simfonijski orkestar, 1928 — *Opere: Abšalom i hetere*, 1919; *Zalaz sunca*, 1923 i *Latavra*, 1927 — *Svečana kantata* za sole, zbor, simfonijski i duhački orkestar, 1927; *Gruzijska liturgija* za mješoviti zbor (po zapisu M. Ipolitova-Ivanova); zborovi; solo-pjesme. — Zapisao oko 300 i obradio više gruzijskih narodnih pjesama.

LIT.: B. Донадзе, Захарий Палиашвили, Москва 1958. — A. Zulu-kids, Scharij Petrowitsch Paliaschwili, MGG, X, 1962.

2. Levan Petrovič, kompozitor (Tiflis, 25. I 1895—). Brat Zaharija; na Muzičkoj školi u Tiflisu studirao kod svoga brata, K. Švedova i N. Čerepnjina. Predavao 1922—24 na Muzičkoj školi u Telavu, 1924—33 u Tbilisiju na Muzičkoj školi, a zatim na Konzervatoriju.

DJELA: klavirske kompozicije. — *Opere: Mati i sin*, 1920; *Vitez u tigrovoj koži*, 1923 i *Uspavanka*, 1933. — Kantata *Lenjin*, 1933; zborovi; solo-pjesme. — *SPISI* (na gruzijskom); *Metodika muzičke nastave*, 1949; priručnici *Osnova muzička teorija*, 1949 i *Harmenija*, 1953—55.

PALISCA, Claude Victor, američki muzikolog podrijetlom iz Rijeke (Rijeka, 24. XI 1921 —). Od 1930 u SAD; na *Harvard University* studirao kompoziciju (W. Piston, R. Thompson) i muzikologiju (O. Kinkeldej, O. Gombosi, A. Davison); doktorirao 1954. Nakon studijskih putovanja po Italiji, Francuskoj,

J. Prokofjev: *Povijest glazbe*, III. koncert



Velik je i broj Prokofjevjevih orkestralnih skladbi. Tu je njegovih sedam simfonija, među kojima su najpoznatije prva i peta. U prvoj (to je već spominjana *Klasična simfonija*, nastala 1916–1917) skladatelj je htio pokazati »kakvu bi simfoniju Haydn napisao da živi u dvadesetom stoljeću«; njemu je uspjelo stvoriti djelo dosta klasične uravnoteženosti, jednostavnosti i sažetosti, u kojemu se vrlo osebujno udružuje prošlost i sadašnjost, svijet XVIII. st. i Prokofjevjeva nemirna umjetnička osjetljivost. U petoj simfoniji (1944) ispjevao je skladatelj himnu veličini i slobodi čovječjeg duha, očito potresen ratnim zbivanjima koja su dotad već bila nanijela teška iskušenja domovini. Od ostalih njegovih orkestralnih djela navedimo sinfoniettu, *Sanje*, *Skitsku suitu* (1914), u kojoj radikalnost i smjelost sredstava podsjećaju donekle na *Posvećenje proljeća* Stravinskoga, simfonijsku suitu prema glazbi za film *Poručnik Kiže* (1934), simfonijsku bajku *Petja i vuk* (1936) za recitatora i orkestar, koju je namijenio omladini da bi je upoznao sa zvukovnim obilježjima orkestralnih instrumenata (svakog, naime, protagonista iz tog djela, bez obzira je li riječ o čovjeku ili životinji, predstavlja uvijek isti, pozorno i uspješno izabrani instrument), *Rusku uvertiru* i uvertiru u čast otvorenja kanala Volga – Don. Tom području pripadaju njegovi brojni koncerti: pet klavirskih koncerata (1911–1932), od kojih je četvrti napisan samo za lijevu ruku, dva violinska koncerta (1913. i 1935), koncert za violončelo (1933–1938).

Prokofjevjev doprinos komornoj glazbi obuhvaća dva gudačka kvarteta (1930. i 1941), violinsku sonatu, sonatu za dvije violine, sonatu za violončelo, sonatu za flautu, kvintet za duhače i baladu za violončelo i klavir.

Njegove klavirske skladbe brojne su: napisao je devet klavirskih sonata, od kojih se u najuspjelije ubraja sedma (1942), tzv. *Staljingradska sonata*, potom, nekoliko drugih djela za taj instrument, kojim je savršeno vladao, tako sjajne etide op. 2, tokatu op. 11, niz osebujnih skladbi udruženih u op. 12, zajedljive, oštro disonantne *Sarkazme* (1912–1914), popularni ciklus *Visions fugitives* (1915–1917) i *Priče stare bake* (1918), koje svjedoče o razvoju lirske crte u Prokofjevjevju talentu.

Prokofjev je pisao i popijevke, ali i veća zborna djela, u obliku kantata i oratorija. Među posljednjima ističu se *Kantata o dvadesetogodišnjici oktobarske revolucije* (1937), *Zdravica* (1939), *Priča o dječaku koji je ostao nepoznat* (1944), oratorij *Na straži mira* (1950), a nadasve veličanstvena kantata *Aleksandar Nevski* (1938), izrasla iz glazbe za istoimeni film, jedno od najboljih Prokofjevjevjevih djela.

Ime koje se uz Prokofjevjevo najviše spominje, kad je riječ o sovjetskoj glazbi, svakako je Šostakovičevo.

DMITRIJ ŠOSTAKOVIĆ (1906–1975), učenik petrogradskog konzervatorija, gdje mu je nastavnik iz kompozicije bio M. Steinberg, doživio je već 1926. velik uspjeh svojom prvom simfonijom napisanom pri kraju studija. U tom doista originalnom i svježem djelu bilo je ostvarenja i obećanja koja su ulijevala najsvjetlije nade za budućnost mladoga skladatelja. Ali put njegova stvaralaštva, koji je tada izgledao ravan i velikom sigurnošću upravljen neobično visokom cilju, nije zadržao svoj pravac. Danas, kad se već može u priličnoj mjeri odrediti značenje Sos-



Dmitrij Šostakovič

takovičeva doprinosa sovjetskoj i evropskoj glazbi, jasno je da je taj put ubrzo postao krivudav, neravan. Neujednačenost, nejednakost u stvaranju ovog umjetnika možda je prvo što udara u oči kad se kritički pristupa ispitivanju njegove umjetničke fizionomije. S tom se činjenicom slažu mišljenja o Šostakoviču, bez obzira dolaze li iz Sovjetskog Saveza ili iz inozemstva. Doista, rijetko su u karijeri najistaknutijih glazbenika našeg doba pohvale tako brzo ustupale mjesto predbacivanju i obrnuto, kao što je to slučaj kod Šostakoviča. Često izvođena u svim koncertnim dvoranama svijeta, neka su njegova djela izazvala oduševljenje svojom neposrednošću, patetičnom dramatikom, ritmikom koja je zanosila auditorije duhovitošću uspjenih pojedinačnih efekata. Ali se pred drugim Šostakovičevim skladbama kritičari i slušatelji nisu ustručavali da upozore na banalnost i svakidašnjost, koje je autor podjednako lakoćom nizao, a i na očite prizvuke formalizma i dekadentstva. U domovini njegov je stvaralački put u odnosu prema slušateljima i javnom reagiranju štampe obilježen vijugavom crtom uzdizanja i spuštanja. Već 1930. izvedba njegove komične opere *Nos*, prema Gogolju, doživjela je napadaj članova APM-a kao »proizvod buržujske dekadentnosti«. Šostakovič se 1933. rehabilitirao svojim klavirskim koncertom. Međutim, izvedbe opere *Lady Macbeth mcenskog okruga* i baleta *Bistri potok* donijele su mu žučne napadaje »Pravde« 1936. Slijedeće godine njegova je peta simfonija opravdano ponovo svratila na nj opću pozornost, ovaj put trijumfom koji je pokazao da je Šostakovič mjesto među vodećim sovjetskim skladateljima. Staljinska nagrada dodijeljena njegovu klavirskom kvintetu (1940) svakako je to mišljenje još više učvrstila. No nekoliko godina poslije napadaji su se obnovili. Najprije je 1946. bila osuđena »ideološka slabost« njegove devete simfonije i njezin neuspjeh da »odrazi duh sovjetskog naroda«. A potom, u odluci od veljače 1948, on se našao u krugu onih koje su prijekori Centralnog komiteta Partije najviše pogađali. Šostakovič je na taj odlučan potez odgovorio drugim: javno je priznao nepravilnost svoga estetsko-ideološkog stava koji ga je u mnogim djelima vodio i napisao oratorij *Sume pjevaju*, u kojemu su njegova izražajna sredstva doživjela prekretnicu. Već 1949. to mu je djelo pribavilo novu Staljinovu nagradu!

Sve što smo dosad rekli željeli bismo potkrijepiti s nekoliko primjera. Dva ulomka iz prve simfonije pokazat će izvornost njegove invencije. Uzimamo ih iz prvog stavka. Prva se tema odvija u ritmu koračnice, u kojemu je Šostakovič oblikovao mnoge svoje uspjele zamisli:

Allegro non troppo

117. *p* *itd*



a druga je pjevna, liriska, sretan i izrazit kontrast prvoj:

118. *Flauta solo*
p



Drukčija su slijedeća dva primjera. Zaista, teško bi se mogla osporiti eklektičnost i banalnost tim taktovima iz preludija u b-molu (iz zbirke preludija op. 34):

119.

Andantino ($\text{♩} = 120$)

p *marcato* *itd*

A i tema iz prvog stavka devete simfonije ne može opravdati svoje mjesto u strogom i ozbiljnom dostojanstvu simfonijskog okvira (uostalom, to je djelo po sadržaju mnogo bliže baletnoj suiti nego simfoniji):

120.

Mala flauta

ff *pp*

Poput Prokofjevlevih i Šostakovičeva djela pripadaju mnogim područjima: scenskom, oratorijskom, zbornom, orkestralnom, koncertantnom, komornom, klavirskom. Ako bi trebalo u Šostakovičevu stvaralaštvu dati prvenstvo jednom od njih, onda je to svakako orkestralno, odnosno, još preciznije, simfonijsko. Dosta, Šostakovičev se međunarodni ugled zasniva na njegovim simfonijama. Taj izvrsni poznavalac orkestra napisao je petnaest simfonija koje u punom svjetlu prikazuju njegov stvaralački lik s pozitivnim i manje pozitivnim osobinama. O uspjehu prve već smo govorili. Ona nije do danas ništa izgubila od svoje mladenačke svježine; još se uvijek teško oteti dojmu njezine duhovite sažetosti, veoma ukusne instrumentacije i snažnoga životnog pulsiranja. Nakon te simfonije, koju mnogi i danas smatraju najboljim Šostakovičevim djelom, ni druga, posvećena desetogodišnjici oktobarske revolucije, ni treća, tzv. *Prvomajska* (1930), nisu ni približno postigle popularnost prve simfonije, a nisu joj ravne ni po umjetničkoj vrijednosti. Pod dojmom spomenutih javnih napadaja iz 1936. Šostakovič je partituru svoje četvrte simfonije povukao upravo pred izvedbu (izvedena je istom 1961). Proživjevši tada snagom volje i htijenja svojevrstu umjetničku regeneraciju, on je taj ponešto mučan ali pobjednički put izložio u glasovitoj petoj simfoniji (1937), jednom od najboljih radova u svojoj i sovjetskoj simfonijskoj glazbi. Ujedno duboko

subjektivno, ali i opće ljudsko po svojoj osnovnoj zamisli – potreba regeneracije, obnavljanja, preodgajanja, oslobođenja od tradicionalnih, ali pogrešnih zaostalih spoznaja često se i nužno javlja ne samo u životu pojedinaca već i naroda – to djelokovnoj nutarnjosti koji završava svijetlom pobjedom volje. Sadržajnost toga jedinstvenog djela bogata je; ona dodiruje i područja lirske meditativnosti i humora, čija se nit na najrazličitije načine provlači kroz mnoge Šostakovićeve skladbe. Nakon šeste simfonije (1938), ponešto zakopčane u apstrakcijama glazbene zamisli, Šostakovič je napisao dva simfonijska djela u kojima je odrazio svoj doživljaj drugoga svjetskog rata: sedmu i osmu simfoniju. Sedma, tzv. *Lenjingradska simfonija* (1941), nastala je u opsjednutom Lenjingradu, u tegobama i opasnostima, u krutoj realnosti ratne zbilje. Otuda i neposrednost njezina djelovanja, osobito prvog stavka, u kojemu jedno za drugim doživljujemo niz karakterističnih ugođaja: miran život naroda, neočekivanu najezdu neprijatelja (on je predstavljen temom-karikaturom, koja mnogobrojnim uzastopnim ponavljanjima uz neprekidno pojačavanje zvukovne snage podsjeća na srodan postupak u Ravelovu *Boleru*), silan izraz i tugu za palim herojima. Osmu simfoniju (1943), po dimenzijama još veća od sedme, grandiozna je meditacija o strahotama rata, o bolima, nasiljima i nepravdama koje on izaziva i nanosi, o stradanju nevinih i propadanju nemoćnih. O devetoj simfoniji (1945), koja je potpuna protivnost sedmoj i osmoj i po sadržaju i po sažetosti i ograničenom orkestralnom aparatu za koji je pisana, već smo rekli nekoliko riječi uz primjer br. 120. Deseta simfonija (1954) odražava nemir vremena u kojem živimo tmurnim, pesimističkim značajem pojedinih svojih stavaka. U druge dvije simfonije umjetnik evocira epohalna zbivanja u svojoj domovini iz prvih desetljeća ovog stoljeća: jedanaesta simfonija (1957) nosi podnaslov *Godina 1905*, a dvanaestu (1961) je autor nazvao *Godina 1917*. Trinaesta simfonija (1962) posvećena je Lenjinovoj uspomeni, pisana je na stihove J. Jevtušenka za bas, muški zbor i orkestar. Četrnaesta (1969), skladana na stihove nekolicine inozemnih pjesnika, također uključuje glasove. Šostakovič ju je napisao za sopran, bas i gudački orkestar. Posljednja umjetnikova simfonija nastala je 1971.

Ostale Šostakovićeve orkestralne skladbe (koje uključuju veoma mnogo filmske glazbe) obuhvaćaju vrlo osebujni i uspjeti koncert za klavir, gudački orkestar i trublju (1933), koncert za klavir i orkestar (1957), dva violinska koncerta (1955. i 1967), dva koncerta za violončelo (1959. i 1966), uvertiru na ruske i kirgiske teme (1963), *Preludij na uspomenu heroja staljingradske bitke* (1967), simfonijsku pjesmu *Oktobar* (1967). Na komornom području napisao je Šostakovič četrnaest gudačkih kvarteta (1938–1973), dva klavirska trija, od kojih je značajan drugi (1944), sonatu za violončelo i klavir i veličanstveni klavirski kvintet (1940) snažne polifonije, tople izražajnosti, bogate raznovrsnosti i neobičnosti u slijedu stavaka (Preludij i fuga – Scherzo – Intermezzo). Za glasovir je Šostakovič dao niz zanimljivih radova: dvije sonate (1926. i 1942), cikluse *Aforizmi*, *Dvadeset i četiri preludija* (1932–1933) i *Dvadeset i četiri preludija i fuge* (1951) inspirirane proslavom 200-godišnjice smrti J. S. Bacha i prožete pretežno tmurnim, mračnim, pesimističko-ekstatičkim raspoloženjima. Iz područja vokalne glazbe spomenimo više popjevaka, ciklus zborova pod naslovom *Deset poema* (1951), oratorij *Sume pjevaju* (1949) te kantate *Sunce sija nad našom domovinom* (1952) i *Pogubljenje Stjepana Razina* (1964).

Šostakovič je skladao više djela za glazbenu pozornicu: opere *Nos* (1930), već više puta spominjanu *Lady Macbeth mcenskog okruga* (1934, prerađena 1963, nosi naziv *Katarina Izmailova*) i *Tihi Don* (neizv.), zatim balete *Zlatno doba* (1930), *Bolt*

(1931), *Bistri potok* (1934) i scensku glazbu za više kazališnih djela. Najviše je odjeka imala *Katarina Izmailova*, koja se danas s mnogo uspjeha prikazuje i na brojnim inozemnim pozornicama. Kao dio zamišljene ali neostvarene operne tetralogije, koja je trebala da uzveliča slobodu ruske žene, to je djelo izrađeno prema Ljeskovljevoj noveli. Radnja se zbiva oko sredine prošlog stoljeća u pokvarenom malograđanskom društvu. Naslovna junakinja teško podnosi život uz ravnodušna muža i surova, požudna svekra. Ona postaje ubojicom da bi se mogla vjenčati sa svojim ljubavnikom i osloboditi se nesnosne sredine. Otrovavši svekra, ona i ljubavnik ubijaju i muža. Ali nedjela bivaju otkrivena: Katarina i ljubavnik moraju u Sibir. Putem joj on predbacuje da je kriva njegovoj zloj sudbini te izaziva njezinu ljubomoru previše se zadržavajući oko ljepušaste Sonje, jedne od osuđenica koje putuju zajedno s njima. Katarina se postupno predaje očaju: sa splavi na kojoj robijaši prelaze rijeku ona gurne Sonju u vodu, a potom se i sama u nju baca i nalazi smrt zajedno sa suparnicom. Za taj tekst, u kojemu ima mnogo napetosti, ali i brutalnog realizma, Šostakovič je napisao glazbu kojoj se u mnogim ulomcima ne može poreći potresnost. Neobično smjelo izgrađujući dramatski recitativ na harmonijama koje razdiru oštre, nesmiljene disonance, spretno ističući tonovima intenzitet radnje i psihičku napregnutost protagonista, skladatelju je više puta uspjele stopiti riječ, glazbu i radnju u jedinstvo djelovanja, čijem se dojmu doista teško oteti.

Šostakovič se istakao i kao publicist.

S pojavom *ARAMA HAČATURJANA* (1903) ulaze u sovjetsku glazbu nove crte. Dok se za stvaralaštvo Prokofjeva i Šostakoviča može reći da je samo mjestimično povezano s duhom ruske narodne glazbe, Hačaturjanova je umjetnost izrasla iz folkloru. Podrijetlom Armenac, ovaj istaknuti predstavnik suvremene sovjetske glazbe unio je u nju svježinu narodne umjetnosti, osebujno je združujući s tekovinama suvremene evropske glazbene tehnike. Učenik Mjaskovskoga i Vasilenka, Hačaturjan je napisao veći broj djela, među koja pripadaju: tri simfonije (1934, 1943. i 1966; treća je napisana za 15 instrumenata), Simfonijska poema za orkestar, orgulje i solo-trublje (1947), programno simfonijska suita *Bitka na Volgi* (1950), *Praznička poema* za orkestar (1953), koncert za klavir i orkestar (1936), koncert-rapsodija za klavir i orkestar (1965), koncert za violinu i orkestar (1940), koncert za violončelo i orkestar (1946), *Rapsodija* za violinu i orkestar (1961), *Koncertna rapsodija* za violončelo i orkestar (1964), suita iz glazbe za Ljermontovljevu *Maskeradu* (1939), orkestralna *Plesna suita* (1934), *Svečane fanfare* za orkestar (1975), trio za klavir, violinu i klarinet (1933), violinska sonata (1932),



Aram Hačaturjan

његовом делу, оплемењена топлом словенском лириком (посебно у балетима **Ромео и Јулија**, **Пепељуга**, **Камени цвет**). Дао је вредне доприносе у области симфоније (седам дела), концертантне музике (пет клавирских, два виолинска концерта и један за виолончело), клавирске (нарочито у жанру сонате) и камерне музике. Посебно место припада операма – **Коцкар**, **Заљубљен у три наранџе**, **Огњени анђео**, **Рат и мир**, **Прича о правом човеку**, филмској музици (у сарадњи са Ејзенштајном радио је на филмовима **Иван Грозни** и **Александар Невски**) и балетима (поред поменутих значајна су и рана дела – **Скитска свита**, **Комедијаш**, **Блудни син**).

СОЦИЈАЛИСТИЧКИ РЕАЛИЗАМ

Доминантна карактеристика европске уметности четврте деценије постала је окренутост друштвеној стварности, односно инсистирање на социјалном ангажману уметника и уметничког дела. Она је најпотпунији израз добила на једној страни у уметности Совјетског Савеза, у којој је тридесетих година дата коначна формулација програма социјалистичког реализма, а на другој, у ангажману надреалиста који су после 1930. надреалистичку револуцију ставили у службу социјалне. Москва и Париз били су два основна пункта из којих су зрачили утицаји на многе друге стране, али појава социјалне тенденције не може се везати искључиво за ова два центра: она је била израз једног стања духа који је имао универзални карактер. Најснажнији налет ових идеја везан је за четврту деценију, али се њихови замци могу пронаћи и раније, а развојна линија се у прошлост може повући све до уметности Француске револуције и других револуционарних покрета средином прошлог века, као и идеја реализма XIX века. У XX веку буђење и развој тих идеја одвијали су се у уметности земље прве социјалистичке револуције, а затим се оживљавање социјалне тенденције може пратити и у другим срединама. Једна од битних тада испољених одлика овог покрета у уметности била је његова чврста повезаност са политичким деловањем. Она ће га одвести у ђорсокак кад на уметност примени бољшевички концепт послушности. Једна племенита, дубоким хуманизмом проткана идеја – чије латентно присуство може да се прати још од ренесансе и њених демократских идеја – изродила се у потпуну супротност, у догму која је оковала дух устремљен ка слободи и уништила његове креативне потенцијале.

Термин **социјалистички реализам** скован је у совјет-

ској уметничкој пракси, а његове поставке добијале су постепено формулацију кроз појашњења у периоду од 1930 (харковска Друга међународна конференција пролетерских револуционарних писаца) до 1936 (Мински пленум Савеза совјетских књижевника). Међутим, ови постулати које је термин подразумевао постојали су у совјетској теорији и пракси и пре овог периода; 1930. је само година њихове међународне афирмације, а 1936. година максималног сужења програма у уске догматске, прагматичне оквире, за којима је непосредно уследило познато време репресалија. Круг ових идеја започео је **пролеткултом**, развијен у линији Руске асоцијације пролетерских писаца. У трећој деценији ове организације имале су снажну опозицију у деловању такозваних сапутника револуције, који су у музици били окупљени у Асоцијацији савремене музике. Ово удружење обједињавало је совјетске уметнике различитих генерација и стваралачких оријентација (Мјасковског, Шапорина, Шостаковича, Шебаљина, Бељајева и друге). Није имало неки чврсто конципиран програм, већ су се у стваралаштву појављивале најразличитије тенденције. Умерена струја ове организације представљала је логичан развој традиција „московске школе“ (Чајковског, Тањејева, Глазунова), и у време пролеткултовских жестоких негирања класичних вредности и чак, народне уметности, управо њеним заговорницима припада заслуга за њихово очување и даље неговање. Овим тенденцијама супротстављала се по стилским одликама више „лево“ оријентисана група композитора, у чијем стваралаштву је био наглашен антиромантизам. Она је била повезана са Међународним друштвом за савремену музику, пропагирала је извођење савремене европске музике у Совјетском Савезу, залагала се за савладавање модерног музичког писма, одржавала контакте са музичком емиграцијом и старала се о повратку најугледнијих стваралаца.

Значај делатности „сапутника“ био је огroman: захваљујући њима данас имамо ту динамичну слику збивања у совјетској култури све до средине четрдесетих – практично њихова продукција чини совјетску уметност тог периода. Они нису били инертни према захтевима времена. Напротив, били су ангажовани, заинтересовани за своје место у друштву, за револуцију, за новог човека, уверени да његовом преображају води и њихов смели уметнички експеримент. Нису сви припадали најрадикалнијој уметничкој струји, било је и оних који су тежили већој разумљивости својих дела и ту жељену комуникативност тражили успостављањем креативних, али недвосмислених веза са традицијом. Изразити пример таквог настојања је Шостаковичева **Прва симфонија**. Овај генијални композитор успео је



Дмитриј Шостакович

да једном заиста надљудском храброшћу, вољом и снагом очува креативни дух и ствара упркос свему и свима који су настојали да га униште. Јер, деструктиван је био већ теоријски концепт соцреалистичке уметности. Он је строго прописивао **шта** и **како** треба радити и тиме негирао базичне постулате креативног чина. Но мањ осуде нису држале идеје, већ конкретни људи; они који су били тумачи исправности (најчешће су то биле не баш квалификоване судије). Стваралаштво је било могуће заштитити „новогвором“, и то је совјетска музикологија увек користила. Када би отпор догматизму постајао сувише јак, власт би мењала своје судије, пребацујући на лични план погрешке система, а сам концепт партијске уметности остао је практично недодирљив.

Совјетска музика имала је снажан утицај на развој уметности после Другог светског рата у земљама социјалистичког лагера, па ти упливи нису мимоишли ни нашу музику. Она је у Русији створила један бедем изолације у којем се музика развијала без праве провере у судару са другим уметничким концептима. О неопходности и ваљаности таквих преиспитивања ништа не сведочи убедљивије од богатства уметничких збивања у Русији на размеђи векова. Но упркос свему, ства-

ралачки опус Дмитрија Шостаковича био је изузетно инспиративан за многе музичаре у периоду после Другог светског рата. Он служи као споменик неуништивости људских креативних снага, њиховој непобедивости.

БАЛЕТ У XX ВЕКУ

Балетска музика је крајем XIX века доживела значајан препород - и у играчком и у музичком смислу - са појавом балета Чајковског. Био је то тренутак који у европским размерама означава престанак доминације француског балета и тријумфални наступ руских балетских играча, кореографа и музичара.

Руски балети

На балетску традицију Чајковског надовезује се делатност Руских балета - институције која се крајем XIX и почетком XX века развила из авангардне групе младих руских уметника (сликара, музичара, графичара, архитеката) окупљених око часописа „Свет уметности“. Почели су од издавања часописа за уметничка питања, а делатност наставили настојећи да у балету примене идеју гезамткунстверка. Они су обожавали Вагнера, а за истинско прожимање уметности учинили можда и више од њега самог. На послу опремања њихових балетских представа нашли су се врсни ликовни уметници (израда декора и костима), композитори, кореографи, сјајни играчи. Створили су фантастичне представе којима су освојили Париз. На челу трупе Руских балета налазио се Сергеј Дјагиљев, први међу чувеним импресаријима (менаџерима балета и опере) XX века.

Руски балети имали су велику улогу у пропагирању руске уметности у Европи. Захваљујући деловању ових ентузијаста, у Паризу су представљена највреднија дела руских романтичара (Мусоргског, Римског -Корсакова, Бородина). Исто тако, шансу за међународну афирмацију добили су млади руски композитори с почетка XX века - Игор Стравински (он је за ову трупу писао балете Жар-птица, Петрушка, Посвећење пролећа, а потом и друге) и Сергеј Прокофјев (Комедијаш, Блудни син, Челични скок).

Међутим, Дјагиљев је ангажовао и бројне друге, не само руске уметнике. Он је открио таленат Л. Мјасина и Ж. Баланшина, сарађивао са музичарима и сликарима: М. Равелом, Е. Сатијем, А. Хонегером, Д. Мијоом,

У Немачкој музици тог доба, после Рихарда Штрауса, најпознатије име је Паул Хиндемит (1895–1963), свестрани музичар, добар виолиниста и потом виолиста (оснивач Амар–Хиндемит квартета). Развио је необично богату и плодну активност. Мада је написао велики број вокално-инструменталних дела, главна област његовог стварања је инструментална музика. Бавио се и теоријским радом (питањима нове тоналности). Започео је као заступник атоналности, експресионистичких тенденција (нарочито у раним операма), али се потом окренуо неокласицизму, или тачније, необароку, оживљујући моторичност, импровизацију и концертантност барокне музике.

У совјетској музици прве половине XX века личност и дело Сергеја Прокофјева (1891–1953) немају премца. Необичну надареност за музику показао је врло рано (још у дечачком добу почео је да компонује, а са четрнаест година уписао је Петроградски конзерваторијум). Врло брзо је стекао афирмацију – међу првим делима налазе се изузетно успела *Класична симфонија* и *Први клавирски концерт*. Прокофјев је доста стваралачке енергије посветио музичкој сцени – операма и балетима. Сарадња са Дјагиљевим одвела га је у Париз, али се он ипак на Западу није могао задржати. После неколико година проведених изван отаџбине, запао је у стваралачку кризу (истовремено је градио веома успешну каријеру пијанисте, попут Рахмањинова), те одлучио да се врати у Совјетски Савез. У раним делима Прокофјева преплићу се елементи експресионизма (*Друга и Трећа симфонија*, опере *Коцкар*, *Огњени анђео*, *Други клавирски концерт*) и неокласицизма (*Класична симфонија*, клавирске сонате, *Трећи клавирски концерт*) док после 1934. доминира неокласична струја у његовом делу, оплемењена топлом словенском лириком (нарочито у балетима *Ромео и Јулија*, *Пејелуџа*, *Камени цвет*). Дао је вредне доприносе у области симфоније (седам дела), концертантне музике (пет клавирских, два виолинска концерта и један за виолончело), клавирске (нарочито у жанру сонате) и камерне музике. Нарочито место припада операма – *Коцкар*, *Заљубљен у џири наранџе*, *Огњени анђео*, *Рај и мир*, *Прича о њавом човеку*, филмској музици (у сарадњи с Ејзенштајном радио је на филмовима *Иван Грозни* и *Александар Невски*) и балетима (поред поменутих значајна су и рана дела – *Скијска свиџа*, *Шуџ*, *Блудни син*).



Паул Хиндемит



Мајсисов цртеж Прокофјева

СОЦИЈАЛИСТИЧКИ РЕАЛИЗАМ

Доминантна карактеристика европске уметности четврте деценије постала је окренутост друштвеној стварности, односно инсистирање на социјалном ангажману уметника и уметничког дела. Она је најпотпунији израз добила на једној страни у уметности Совјетског Савеза, у којој је тридесетих година дата коначна формулација програма социјалистичког реализма, а на другој, у ангажману надреалиста који су после 1930. надреалистичку револуцију ставили у службу социјалне. Москва и Париз били су два основна пункта из којих су зрачили утицаји на многе друге стране, али појава социјалне тенден-



Димитриј Шостакович

ције не може се везати искључиво за ова два центра: она је била израз једног стања духа који је имао универзални карактер. Најснажнији налет ових идеја везан је за четврту деценију, али се њихови замици могу пронаћи и раније, а развојна линија се у прошлост може повући све до уметности Француске револуције и других револуционарних покрета средином прошлог века, као и идеја реализма XIX века.

У XX веку буђење и развој тих идеја одвијали су се у уметности земље прве социјалистичке револуције, а затим се оживљавање социјалне тенденције може пратити и у другим срединама. Једна од битних тада испољених одлика овог покрета у уметности била је његова чврста повезаност са политичким деловањем. Она ће га одвести на странпутицу кад на уметност примени большевички концепт послушности. Једна племенита, дубоким хуманизмом проткана идеја – чије латентно присуство може да се прати још од ренесансе и њених демократских идеја – изродила се у потпуну супротност, у догму која је оковала дух устремљен ка слободи и спутала његове креативне потенцијале.

Термин *социјалистички реализам* скован је у совјетској уметничкој пракси, а његове поставке добијале су постепено формулацију кроз појашњења у периоду од 1930 (харковске Друге међународне конференције пролетерских револуционарних писаца) до 1936 (Минског пленума Савеза совјетских књижевника). Међутим, сви постулати које је термин подразумевао постојали су у совјетској теорији и пракси и пре овог периода; 1930. година је само година њихове међународне афирмације, а 1936. година максималног сужења програма у уске догматске, прагматичне оквире, за којима је непосредно уследило познато време репресалија. Круг ових идеја започео је *пролеткулто*м, развијен у линији Руске асоцијације пролетерских писаца. У трећој деценији ове организације имале су снажну опозицију у деловању такозваних сапутника револуције, који су у музици били окупљени у Асоцијацији савремене музике. Ово удружење обједињавало је совјетске уметнике различитих генерација и стваралачких оријентација (Мјасковског, Шапорина, Шостаковича, Шебаљина и друге). Није имало неки чврсто конципиран програм, већ су се у стваралаштву појављивале најразличитије тенденције. Умерена струја ове организације представљала је логичан развој традиција „московске школе“ (Чајковског, Тањејева, Глазунова), и у време пролеткултовских жестоких негирања класичних вредности и чак, народне уметности, управо њеним заговорницима припада заслуга за њихово очување и даље неговање. Овим тенденцијама супротстављала се по стилским одликама више „лево“ оријентисана група композитора, у чијем стваралаштву је био наглашен антиромантизам. Она је била повезана са Међународним друштвом за савремену музику, пропеграла је извођење савремене европске музике у Совјетском Савезу, залагала се за савладавање модерног музичког писма, одржавала контакте са музичком емиграцијом и старала се о повратку најугледнијих стваралаца.

Значај делатности „сапутника“ био је огроман: захваљујући њима данас имамо ту динамичну слику збивања у совјетској култури све до средине четрдесетих – практично њихова продукција чини совјетску уметност тог периода. Они нису били инертни према захтевима времена. Напротив, били су ангажовани, заинтересовани за своје место у друштву, за револуцију, за новог човека, уверени да његовом преображају води и њихов смели уметнички експеримент. Нису сви припадали најрадикалнијој уметничкој струји, било је и оних који су

тежили већој разумљивости својих дела и ту жељену комуникативност тражили успостављањем креативних, али недвосмислених веза са традицијом. Изразити пример таквог настојања је Шостаковичева *Прва симфонија*.

Овај генијални композитор успео је да једном заиста надљудском храброшћу, вољом и снагом очува креативан дух и ствара упркос свему и свима који су настојали да га униште. Јер, деструктиван је био већ теоријски концепт соцреалистичке уметности. Он је строго прописивао *шта* и *како* треба радити и тиме негирао базичне постулате креативног чина. Но, маљ осуде нису држале идеје, већ конкретни људи; они који су били тумачи исправности (најчешће су то биле не баш квалификоване судије). Стваралаштво је било могуће заштити „новогovorом“, и то је совјетска музикологија увек користила. Када би отпор догматизму постајао сувише јак, власти би мењале своје судије, пребацујући на лични план погрешке система, а сам концепт партијске уметности остао је практично недодирљив.

Совјетска музика снажно је утицала на развој уметности после Другог светског рата у земљама социјалистичког лагера, па ти упливи нису мимоишли ни нашу музику. Она је у Русији створила један бедем изолације у којем се музика развијала без праве провере у судару са другим уметничким концептима. О неопходности и ваљаности таквих преиспитивања ништа не сведочи убедљивије од богатства уметничких збивања у Русији на размеђу векова. Но упркос свему, стваралачки опус Дмитрија Шостаковича био је изузетно инспиративан за многе музичаре у периоду после Другог светског рата. Он служи као споменик неуништивости људских креативних снага, њихове непобедивости.

За совјетску музику овог доба значајна је и делатност Арама Хачатуријана, Јурија Шапорина, Дмитрија Кабалевског, Јурија Свиридова, а од млађих Родиона Шchedрина и Алфреда Шниткеа.

ТЕНДЕНЦИЈЕ У РАЗВОЈУ ЕВРОПСКЕ МУЗИКЕ ПОСЛЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА

Блоковска подела Европе. Авангарда. Интегрални серијализам. Алеморика. Пољска школа. Електронска музика.

Европски културни токови после Другог светског рата пратили су судбину политичких подела и конфронтација. На светској политичкој позорници доминирале су две „суперсиле“ – Сједињене Америчке Државе и Совјетски Савез, а европски простор био је подељен на три блока: западни, комунистички и неутрални. То је

Блоковска подела Европе

Роксана Пејовић. Нарочита музика, II књига

ШОСТАКОВИЧ

Ни један композитор није у Совјетском Савезу био толико слављен и критикован као Дмитриј Дмитријевич Шостакович (1906—1975). Хваљен је после компоновања бриљантне Прве симфоније као совјетски идеолог под геслом да музика мора да буде средство уједињења маса и одраз психологије пролетаријата, кога треба да анимира за борбу, изградњу и победу. Проглашен је буржујским декадентом због опере „Нос“ по Гогољу. Рехабилитован је успехом Клавирског концерта, али је убрзо потом опера „Леди Магбет Мценског округа“, иако већ две године на репертоару, проглашена вулгарном и грубом врстом натурализма који обмањује, уместо да изражава реалистичке тежње. Када се о Шостаковичу 1936. и 1937. године писало само негативно, он је још једанпут ненадио Петом симфонијом, позитивно оцењеном. Клавирски квинтет је добио Стаљинску награду. Поново се сматрало да је Девета симфонија идеолошки слаба, јер није могла да одрази дух совјетског народа. Заједно са Прокофјевом, Хачатурјаном и другим совјетским композиторима, оптужен је за декадентни формализам. Јавно је признао своју кривицу, те је ораторијум „Песма шуме“ добио Стаљинску награду.

Студирао је код Максимилијана Штајнберга на Лењинградском конзерваторијуму, где је касније предавао композицију. Био је и професор Московског конзерваторијума. Често иступа као пијаниста, а бави се и музичком публицистиком. Неуједначене по вредности, његове композиције могу да оставе утисак виталности, свежине, спонтаности и снаге. Оне одржавају чврсту везу са руском музичком прошлошћу и повезују је са утицајима Прокофјева. Поред изразите сатире, нарочито успешно изражене у брзим скерцима, духовитим и пркосним, пуним жаока, затим ритмичке динамике и допадљиве мелодике, падао је и у смешну наивност.

СИМФОНИЈЕ

Прегледна у форми, богате инвенције, јасне мелодике и хармоније, као и добро вођених полифоних линија, Прва симфонија у *f mollu* (1924—1925) једна од Шостаковичевих најбољих композиција, показује утицај руске симфоничке школе Чајковског, Римског-Корсакова и Глазунова, затим Прокофјева у хроматском израстању тема и прозачној инструментацији, као и Скрјабинове лирике. Оркестрација је у контрастима светло-тамног, прозачних и јарких боја, са чудним спајањем баса и дисканта и извршним третманом дувачких инструмената. Све мисли проистичу из увода, чији се материјал чује и на крају дела. Овакав начин компоновања појавиће се и у другим Шостаковичевим симфонијама.

Мада са мање спонтаности од Прве, Пета симфонија у *d mollu* (1937) је маестетично дело. Почине широком темом у гудачким инструментима, која пружа драмски интересантну музику неочекиваних контраста. Следе сатирични скерцо који личи на валцер, лагани став дубоке и емоционалне музике, и маршевски финале. Шеста симфонија у *h mollu* (1939) нема првог сонатног става, већ се одмах развија у лагану емоционалну лирику гудачких и дрвених дувачких инструмената, прелази у лак и фриволан скерцо другог става, са повременим сардоничним коментарима у ксилофону и завршава изразито ритмичким рондом маршевске, играчке и ироничне музике. Инспирирана опсадом Лењинграда, Седма симфонија у *C duru* (1941) компонована је са вером у хероизам совјетског народа, сећањем на живот прекинут ратом (први и други став), са усхићењем животом и природом (трећи став), као и симболом

борбе и победе (финале). Она је уздигла до грандиозног идеју и изражајну форму и динамику.

Потресна историја нашег времена дата је у Осмој симфонији (с moll, из 1943): сурова и неумољива музика, енергична и хумана, прича о рату и његовим несрећним последицама. Епика, строгост и бесконачни мелодијски ток првог става прекидани су болном мелодиком виолине, напетима јецања и крикова. Драмски скерцо сатирично даје лик агресивног аутоматским ритмичким покретом гротескних епизода. Напредовање непријатеља приказано је и у остинату токату трећег става, у коме се крици очајања чују кроз суви звук *pizzicata* гудачких инструмената. Шостакович напушта ову атмосферу која подсећа на ратне слике Верещагина и даје у четвртом ставу једну од најдубљих, уздржаних, готово аскетских савремених пасакаља, а у финалу светло, пасторално расположење.

Различита од предходних, Девета симфонија (*Es dur*, из 1945) је сажета, камерног стила и донекле подсећа на Хајдна. Грациозна је, прозрачна и профињено инструментрана. Занимљиви су ирониична главна тема првог става, бриљантни скерцо (трећи став) са театрално-романтичним солем трубе уз пратњу гудачких инструмената и финале са елементима пародије.

КОНЦЕРТИ

Чудан је оркестар у Клавирском концерту у *c mollu* (1933), замишљеном за гудачке инструменте и једну трубу којом почиње први став, да би ускоро потом клавир иступио са првом темом. Контрапунктски рад, а нарочито пораст сонорности карактеристичан је и за валцерски други став. Трећи је интермецо са две клавирске каденце, од којих је једна праћена. Труба у финалу игра улогу харлекена: весело, духовито и ирониично пародира материјал из класичних соната и несташно наводи Бетовенове мисли.

Посвећен Давиду Ојстраху, Концерт за виолину и оркестар (1947—1948) широко је симфонијски рађен, са оркестром без труба и тромбона, и технички експонираном партијом соло-виолине. Обе теме првог става лирског су карактера. Неуобичајено оштре динамике, сложене полифоније и сјајне инструментације, скерцо има фугу у центру развојног дела и гротескну народну игру у средњој епизоди. Тужна, изражајна и распевана тема пасакаље трећег става, испрекидана паузама, достиже кулминацију у средњем делу. Великом каденцом соло-виолине улази се у бурлескни финале, играчког, руског карактера.

КАМЕРНА ДЕЛА

Исту суптилност показао је Шостакович и у камерним композицијама. Лирски клавирски квинтет (1940) почиње прелудијем за којим следи fuga са темом која произлази из претходног става. Скерцо је импулсиван и весео, а последњи став је маршевског ритма (једна тема, по традиционалној мелодици руског циркуса, објављује долазак клонова). Лирика преовлађује и у средњим ставовима Другог гудачког квартета (1944). Крајњи ставови имају друкчији карактер — први се одликује темпераментном, егзотичном основном мисли и другом темом у високом регистру виолина, а финале је валцер у традицији Глинке и Чајковског. Значајан је и Други клавирски трио, прилично често извођен.

Двадесет и четири клавирска прелида (1932—1933) ближи су традицији Шопена, Скрјабина и Рахмањина него импресионизму Дебисија.

Готово редовно емоционални, показују неуједначену вредност, идући од сублимног до баналног. Мрачан је и трагичан Прелид у е mollu који подсећа на узвишене портале готских цркава, а структурално интересантан онај у еs mollu. Прелиди у D duru и d mollu, са елементима су цеза, а показују и хитрину етида преко ефектних пасажа.

ОПЕРА

Централна Шостаковичева преокупација у „Леди Магбет Мценског округа“ (1934) била је да прикаже Катарину Измајлову као носиоца несреће околини у којој се кретала, зато је делу и дао назив несрећне Шекспирове јунакиње. Убица свекра и мужа, Леди Магбет је, заједно са саучесником и љубавником слугом Сергејом, осуђена на робију. Вокалне деонице које се крећу од импресивног говора до напете мелодике, нису ништа мање драматичне од оркестра који често најречитије коментарише радњу, као и дисонанци — моћног средства за њено реалистичко тумачење. Прикази руског народа како ради, весели се (успела сцена са куварицом у бутету) и пати на робији, игра улогу штафажа једне слике и подсећа на Мусоргског, а узбудљиво делује драмским речитативима последњег чина. Текст Љескова је до бруталног реализма доведен у љубавним сценама Катарине и Сергеја и у убиствима свекра и мужа.

Прашки Дворжаков ђак, Бугарин Добри Христов (1875—1941) делао је као педагог у Варни и на Софијској музичкој академији. Био је диригент и извођач првих ораторијумских концерата у Бугарској. Записивао је и проучавао бугарске народне напеве којима се и користио у сопственим композицијама, од којих су најуспелија вокална дела.

Савремени, у иностранству најпознатији бугарски композитор, Панчо Владигеров (1899—) студирао је композицију и клавир у Берлину, где је био и диригент Рајнхартовог позоришта. Од 1932. године је професор Софијског конзерваторијума. Најзначајнији представник националног правца у музици своје земље, компонује на основу савремене европске технике и засићене хармоније, користећи се бугарским фолклором у делима шаролике ритмике и упадљивих звучних боја — симфонијама, концертима. „Бугарској свити“, рапсодији „Вардар“ итд.

Значајан радник на пољу изграђивања бугарске музичке културе, Љубомир Пипков (1904—1974) студирао је у Паризу код Дикаа и Д'Ендија, а потом је постао хоровађа и директор Опере у Софији, као и професор на Музичкој академији. Своје композиције оснива на елементима бугарског фолклора и импресионизма.

Дух грчке народне музике, иако без цитата фолклора, осећа се у композицијама Манолиса Каломириса (1883—1962), бујне експресивности и бриљантне инструментације, блиске Рихарду Штраусу. Пошто је студирао у Цариграду и Вечу, једно време радио је као професор клавира на Харковском конзерваторијуму, а затим се вратио у Атину, где је основао Атински конзерваторијум.

Неуморно истраживање музике енглеске прошлости, песама, мадригала, народних мелодија и игара толико су апсорбовали енглеског композитора Ралфа Вон Виљамса (1872—1958), да су постали део његовог личног музичког мишљења, снага и инспирација које су условљавале стил и облик композиција. Студирао је на Краљевском музичком колеџу, затим је радио са Брухом и Равелом и то је ојачало његову технику, али није изменило начин компоновања. Из утицаја народне традиције проистичу тенденције ка модалном писању, робустном ритму, јасној мелодици и транспарентној фактури. Фузија свих ових елемената и сопствених тежњи ка мистицизму довела је до стварања личног композиторовог стила који надраста уске националне оквире.

i violončelu. Š. je bio izvrstan i nadaleko cijenjen reparater. Za svoje radove nagrađen je prvim nagradama na svjetskim izložbama u Parizu, Londonu, Firenci, Liègeu i drugdje. M. Ž.

ŠNAJDER, Milica, pijanistkinja (Sarajevo, 22. XII 1938 —). Na Muzičkoj akademiji u Sarajevu 1963 diplomirala i 1966 završila postdiplomske studije (M. Blum); 1967—68 usavršavala se kod P. Sancana u Parizu. Od 1964 u Sarajevu profesor na Srednjoj muzičkoj školi, od 1969 asistent i potom docent na Muzičkoj akademiji. Kao solist naročiti interes pokazuje za savremenu muzičku literaturu. Koncertira u Jugoslaviji, a gostovala je također u Poljskoj, Rumuniji, Mađarskoj i dr. S. Šp.

ŠNEJERSON, Grigorij Mihajlovič, sovjetski muzikolog (Jenisejsk, Sibir, 13. III 1901 —). Studirao 1915—18 na Konzervatoriju u Petrogradu i 1919—23 u Moskvi (N. K. Medtner, K. N. Igumnov). U Moskvi 1918—30 pijanist i dirigent dramskih kazališta, od 1933 vodio sekretarijat Međunarodnog muzičkog društva, 1938—48 Muzički odjel Svesaveznog društva za kulturne veze s inozemstvom i 1948—61 inozemni odjel u časopisu *Советская музыка*. Š. je glavni urednik bibliografije *Зарубежная литература о музыке*, od 1962 (do 1975 ukupno 7 svezaka).

DJELA (izbor); *Музыкальная культура Китая*, 1952 (njemački Die Musikultur Chinas, 1955); *Арам Хачатурян*, 1958 (prevedeno na engleski i danski, 1959); *О музыке живой и мёртвой*, 1960 (II izd. 1964; bugarski 1966); *Эрнст Буш*, 1962 (II izd. 1964; nova verzija 1971); *Французская музыка XX века*, 1964 (II izd. 1970); *Музыка и время...*, 1970; *Статьи о зарубежной музыке, очерки, воспоминания*, 1974. — Izdao zbirku članaka kineskih kompozitora i muzikologa *О китайской музыке*, 1958.

ŠNITKE, Alfred Garijevič, sovjetski kompozitor (Engeljs, 24. XI 1934 —). Na Konzervatoriju u Moskvi studirao 1953—58 kompoziciju i instrumentaciju (E. K. Golubev, N. Rakov); 1958—61 bio je aspirant i danas predavač.

DJELA. *ORKESTRALNA*: *Poema o kozmosu*, 1961; *pianissimo...*, 1968. Koncerti: 2 za violinu, 1957 (nova verzija 1962) i 1966; za klavir, 1960 i za obou, harfu i gudače, 1970. — *KOMORNA*: *Dialoge za violončelo i 7 instrumentalista*, 1965; *Serenada za 5 muzičara*, 1968; gudački kvartet, 1966; 2 sonate za violinu i klavir: I, 1963 i II, ...quasi una sonata, 1968. — *KLAVIRSKA*: sonata, 1963; *Preludij i fuga*, 1963; *Improvizacija i fuga*, 1965; *Varijacije na jedan akord*, 1966. — Elektronska studija, 1969. — Scenska, filmska i televizijska muzika. — *VOKALNA*: oratorij *Nagasaki*, 1958; zborovi; solo-pjesme i dr. — *SPISI*: *Развита тьмаку о гармонии, Советская музыка*, 1961; *Некоторые особенности оркестрового гомосоведения в симфонических произведениях Д. Д. Шостаковича*, u knjizi *Д. Шостакович*, 1967 (red. G. Š. Ordžonikidze); *Оригинальный замысел*, *Советская музыка*, 1968; *Эдиссон Денисов*, *Res facta*, 1972.

ŠOFAR, stari židovski duhački instrument iz obitelji rogova, jedini koji se u sinagogi održao u praksi od staroga vijeka do danas. Napravljen je od ovnujskog roga i na njemu se mogu izvesti samo dva prilično gruba tona. Prema Bibliji, koja ga često spominje, š. je kao obredni instrument imao magičnu moć. Služio je i kao signalni instrument u vojsci. Upotrijebio ga je E. Elgar u oratoriju *The Apostles*.

ŠONC, Viktor, kompozitor i muzički pedagog (Tomaj kraj Sežane, 29. X 1877 — Ljubljana, 1. IX 1964). Kompoziciju studirao 1901—04 na Konzervatoriju, a solo-pjevanje privatno kod M. Wallersteina u Pragu (1903—07); u pjevanju se usavršavao 1907—09 u Dresdenu. God. 1911—27 direktor škole Glasbene matice u Trstu i zatim profesor na školi Glasbene matice i na Muzičkoj školi Centar u Ljubljani (do 1958). Djelovao je i kao muzički kritičar, zborovoda i dirigent.

DJELA: *Otroci se lovižo za gudački kvartet*. — Kompozicije za klavir. — *VOKALNA*: kantata *Ubežni krak* za zbor, sole i orkestar; balada *Iskarijot* za mješoviti zbor i sole; zborovi i dr. D. Co.

ŠOSTAKOVIČ, I. Dmitrij Dmitrijevič, sovjetski kompozitor, pijanist i dirigent (Petrograd, 25. IX 1906 — Moskva, 9. VIII 1975). God. 1919 upisao se u Petrogradski (kasnije Lenjingradski) konzervatorij; diplomirao 1923 klavir kod L. Nikolajeva, a 1925 kompoziciju kod M. Štejnberga s kojim je dalje radio dok nije 1930 postigao aspiranturu. God. 1937—41 predavao je kompoziciju na Lenjingradskom konzervatoriju, 1942 boravio je u Kujbyševu; 1943—48 bio je profesor kompozicije na Konzervatoriju u Moskvi, ali je u to doba nekoliko godina (1945—48) predavao taj predmet i na Konzervatoriju u Lenjingradu. Njegovi su učenici, među ostalima, R. Bunjin, G. Galjinin, K. Karajev, J. Levitin, J. Makarov, J. Sviridov, K. Hačaturjan. Često je nastupao kao pijanist, također kao dirigent, a bavio se i muzičkom publicistikom. Dobio je mnogo počasnih naslova, nagrada i odlikovanja.

Neosporno najugledniji sovjetski kompozitor svoga doba, Š. je započeo stvarati i umjetnički sazrijevati u vrijeme kad su u Sovjetskom Savezu bila širom otvorena vrata utjecajima sa Zapada, kad se oko mladog umjetnika eksperimentiralo i hrabro tražilo putove k novom izrazu (to je razdoblje u sovjetskoj umjetnosti trajalo od

1917 do oko kraja dvadesetih godina). Velik i potpuno zaslužan uspjeh Šostakovičeve Prve simfonije (1925, praizvedba 1926), poletne, svježije, nadahnete te vješto i ukusno instrumentirane, bio je znatno obećanje za budućnost. Š. je u Lenjingradu u toku nekoliko godina, na Večerima nove zapadnjačke muzike i kao član Društva za savremenu muziku, upoznao muzičku literaturu koja je utjecala na njegovo stvaralaštvo od 1926: djela A. Berga, P. Hindemitha, E. Kfeneka, D. Milhauda, A. Schönberga, F. Schrekera i I. Stravinskog. Š. je sva sredstva Moderne virtuosno svladao; vrhunac na tom razvojnom putu su dvije opere: *Hoc* (1928, praizvedba 1930) i *Ledu Makbet Mučenoga jezda* (1932, praizvedba 1934).

Š. je u toku svoje karijere više puta morao slušati prijekore i predbacivanja. Ponekad zbog neslaganja sa službenim stavom u pitanjima umjetničke ideologije, drugi put zbog stvarnog upadanja u dekadentni formalizam i nepotrebne banalnosti. Već 1930 napalo ga je Udruženje proleterskih muzičara u povodu izvedbe njegove komične opere *Hoc*, smatrajući je »proizvodom dekadentnosti«. Pošto se 1933 rehabilitirao klavirskim koncertom, doživio je 1936 oštre javne napadaje na operu *Ledu Makbet Mučenoga jezda* i na balet *Светлый ручей*; međutim već iduće godine uspjeh njegove Pete simfonije uvrštava ga među vodeća imena sovjetskih kompozitora. Š. je otada godinama stvarao u miru. Njegova su nastojanja bila usmjerena prema monumentalnoj, harmonijsku jednostavnijoj, patetički izražajnoj muzici, koja kulminira u Sedmoj simfoniji. Dok su dotadašnja djela odavala zapadnjačke utjecaje, osobito A. Berga, P. Hindemitha i I. Stravinskog, novi stil značio je vraćanje unatrag do početka XX, pa i do XIX st.; uzori su G. Mahler, P. Čajkovski i ruska nacionalna škola Petrice. Činilo se da se njegov položaj pri vrhu sovjetskoga muzičkog stvaralaštva, uz Prokofjeva i Hačaturjana, konačno učvrstio. No 1946 javno je bila osuđena »ideološka slabost« njegove Devete simfonije, a 1948 našao se među nizom kompozitora koje je pogodila odluka Centralnoga komiteta Svesavezne komunističke partije; u njoj se najistaknutijim sovjetskim kompozitorima oštro predbacivao proturanodan i antirealističan stav mnogih njihovih djela, zanemarivanje vokalnih i programnih muzičkih oblika te napuštanje folklor i tradicija ruske klasične muzike kao prijeko potrebnih uzora i ishodišta. Š. je tada priznao da u njegovoj stvaralačkoj estetici ima zabluda i zastranjivanja. Oratorij *Песнь о лесах* (1949) očitovao je obnovljene težnje prema monumentalnosti i kasnoromantičkoj patetici kao sredstvima koja nalaze siguran put do širih krugova slušatelja.

Š. se svakako ubraja među najznamenitije simfoničare sovjetske muzike. Ali svih petnaest simfonija, koliko ih je napisao, nisu po vrijednosti jednake. Ni Druga, posvećena desetogodišnjici Oktobarske revolucije, ni Treća, tzv. *Prvomajska*, nisu ni izdaleka dostigle popularnost Prve simfonije, niti se mogu mjeriti s njezinom mladenačkom svježinom i invencioznošću zbog koje je mnogi smatraju najboljom Šostakovičevom simfonijom. Četvrta simfonijska, komponirana 1935—36, izvedena je tek 1961, jer ju je Š. bio povukao neposredno pred praizvedbu. Peta simfonijska ide svakako među najuspjelije Šostakovičeve simfonijske radove. U njoj ima mnogo autobiografskog, subjektivnog, ali i općeljudskog. Ova simfonijska govori o sukobu u čovjekovoj unutrašnjosti, o potrebi da se napuste stari putovi i pođe novim, zdravijim stazama, o pobjedi volje koja jedina može osigurati duhovnu regeneraciju. Nakon Šeste, ponešto zatvorene i apstraktne, Sedma i Osmo nastale su pod utjecajem teških dana i stradanja u Drugome svjetskom ratu. Sedma simfonijska, koju je kompozitor stvarao u opsjednutom Lenjingradu (zovu je i *Lenjingradška simfonijska*), veoma uspješno suprotstavlja ugodaje smirena života strahotama rata i tuzi za palim herojima. Osmo simfonijska, još opsežnija od sedme, golema je meditacija o užasima rata, o bolima, nasiljima i nepravdama koje on nanosi. Deveta je simfonijska donekle iznenađenje. Ona je neočekivano ležerna i kad slušatelj ne bi znao da je to simfonijska, očito bi smatrao da sluša kakvu baletnu suitu. Njene vedrine i bezbrižnosti nema u tmurnoj, pesimističkoj Desetoj simfoniji koja kao da odražava nemir i nespokoјstvo naših dana. U Jedanaestoj i Dvanaestoj simfoniji Š. se vraća važnim



D. D. ŠOSTAKOVIČ



ŠOFAR



D. D. Šostakovič, Katarina Izmailova, prizor iz opere, Zagreb, 1964

zbivanjima i likovima svoje zemlje. Obje su simfonije monumentalne; Jedanaesta oživljuje uspomenu na revolucionarne dane iz 1905, a Dvanaesta želi dati portret V. I. Lenjina. U Trinaestoj simfoniji sudjeluju vokalni solisti i zbor (tekst J. Jevtušenko). Četrnaesta simfonija je veličanstveno mračna muzički ep, neka vrsta vokalno-instrumentalnog rekvijsa (vokalni dio povjeren je sopranu i basu solo) u jedanaest scena ili epizoda (tekstovi raznih, većinom zapadnjačkih autora). Petnaestu simfoniju, kao i Četrnaestu, prožima komornokonzertantni duh. Navode se dva citata (iz opera *Guillaume Tell* G. Rossinija i *Die Walküre* R. Wagnera); nekoliko se puta pojavljuju dvanaeststonski nizovi.

Od ostalih Šostakovičevih djela posebno se ističu prvi klavirski koncert, violinski koncert, vrlo uspješni klavirski kvintet, niz klavirskih kompozicija, među kojima zbirka od 24 preludija i zbirka od 24 preludija i fuga za koju mu je bila pobuda 200-godišnjica smrti J. S. Bacha. I u ovoj zbirci, kao i u drugim djelima, očituje Š. veliko polifoničko majstorstvo.

Najvažnije Šostakovičevo scensko djelo svakako je opera *Ledi Makbet Mučenskog ujezda* koja je do 1936 doživjela mnoge izvedbe u Sovjetskom Savezu i drugim zemljama. Ponegdje brutalno realistično, ovo je djelo svojevrstna prekretnica u sovjetskoj opernoj muzici, snažan korak dalje u iskorišćavanju disonance kao moćnoga sredstva u isticanju dramskih sukoba. Autor je kasnije operu revidirao; ona se u tom obliku od 1962 ponovo izvodi kao *Katerina Izmailova*.

U cjelini, Šostakovičevo djelo odaje veoma bogatu stvaralačku ličnost umjetnika koji je u svojim najpozitivnijim nastojanjima slijedio suvremene zapadnoevropske postupke u kompozicijskoj tehnici, ali ih je znao spojiti s muzičkim tradicijama svoje zemlje. Izvoran ne samo u bogato diferenciranoj melodici, koja ispunja luk od široko pristupačnih intervala masovne pjesme do kromatiziranih recitativnih pomaka, nego i u polifoničkim strukturama, u pronalazenju novih formalnih rješenja, kao i u majstorskoj instrumentaciji, Š. je poslije Prokofjeva nesumnjivo najznatniji kompozitor što ga je dala sovjetska muzika.

DJELA. **ORKESTRALNA.** Petnaest simfonija: I, u f-molu op. 10, 1925 (diplomski rad); II, (*Posvećenje Oktobru*), sa zborom (tekst A. Bezimenski), u C-duru op. 14, 1927; III, (*Perlovajskaja*) sa zborom (tekst S. Kirsanov), u Es-duru op. 20, 1929; IV, u c-molu op. 43, 1936 (izv. 1961); V, u d-molu op. 47, 1937; VI, u h-molu op. 54, 1939; VII, (*Lenjingradskaja*), u C-duru op. 60, 1941; VIII, u c-molu op. 65, 1943; IX, u Es-duru op. 70, 1945; X, u e-molu op. 93, 1953; XI, (*1905 god*), u g-molu op. 103, 1957; XII, (*1917 god*) op. 112, 1961; XIII, s basom i muškim zborom (tekst J. Jevtušenko), u d-molu op. 113, 1962 (rev. 1963; uspomeni V. I. Lenjina); XIV, (posvećena B. Brittenu) za gudače, celestu i udaraljke, sa sopranom i basom (tekstovi: F. García Lorca, G. Apollinaire, V. Kjuhelbeker i R. M. Rilke), op. 135, 1969 i XV, u A-duru op. 141, 1971. Simfonijska pjesma *Oktjabr* op. 132, 1967. Koncerti: za klavir, trublju i gudače u c-molu op. 35, 1933; za klavir u F-duru op. 102, 1957; 2 za violinu, u a-molu op. 99, 1948 i u cis-molu op. 129, 1967; 2 za violončelo, u Es-duru op. 107, 1959 i op. 126, 1968. *Prazdničnaja uvertura* op. 96, 1954; *Uvertura na ruske i kirgizske narodne teme*, 1963; 9 suita (neke iz vlastitih baleta, vlastite scenske i filmske muzike), 1930—53; 2 suite za jazz-orkestar, 1934 i 1938; 2 scherza, u fis-molu op. 11, 1919 i u Es-duru op. 7, 1923; tema s varijacijama op. 3, 1925; *Devet pjesmi* op. 23, 1929; *Platfrazmetov* op. 42, 1925; *Tri pjesmi* op. 77, 1947—48; preludij (u spomen herojima bitke kod Staljingrada) op. 130, 1967; koračnica za duhače, 1942. — **KOMORNA.** Petnaest gudačkih kvarteta: I, u C-duru op. 49, 1938; II, u A-duru op. 68, 1944; III, u F-duru op. 73, 1946; IV, u D-duru op. 83, 1949; V, u H-duru op. 192, 1952; VI, u G-duru op. 101, 1956; VII, u fis-molu op. 108, 1960; VIII, (*Dresden*), u c-molu op. 110, 1960; IX, u Es-duru op. 117, 1963; X, op. 118, 1964; XI, u f-molu op. 122, 1967; XII, op. 133, 1968; XIII, op. 138, 1970; XIV, op. 142, 1973 i XV, u es-molu. Preludij i scherzo, 2 kompozicije za gudački oktet op. 11, 1925; 2 klavirska trija, op. 8, 1923 i u e-molu op. 67, 1944; klavirski kvintet u g-molu op. 57, 1940. Sonate: za violinu i klavir op. 134, 1969; za violu i klavir op. 147 i za violončelo i klavir u d-molu op. 40, 1934. Tri kompozicije za violončelo i klavir op. 9, 1924; 3 kompozicije

za violinu solo, 1940. — **KLAVIRSKA:** 2 sonate, op. 12, 1926 i u h-molu op. 61, 1942; 8 preludija op. 2, 1919—20; *Tri fantastičeskih tanca* op. 5, 1922; *Aforizmi* op. 13, 1927; 24 preludija op. 34, 1932—33; *Detjskaja tetrad*, 7 kompozicija op. 69, 1944—45; 24 preludija i fuga op. 87, 1950—51. Za 2 klavira: suita op. 6, 1922 i *Concertino* op. 94, 1953. — **DRAMSKA:** *Nos* (prema N. Gogolju; libreto S., A. Zamjatin, G. Jonjin i A. Prejs), 1927—28 i *Ledi Makbet Mučenskog ujezda* (po N. Ljeskovu; libreto Š. i A. Prejs), 1930—32 (Lenjingrad, 1934; jug. premijera, Ljubljana, 12. II 1936; prer. kao *Katerina Izmailova*, 1961—62; Moskva, 1962; jug. premijera, Zagreb, 7. I 1964). Baleti *Zolotoj vek*, 1930, *Bolt*, 1931 i *Svetilnyj rucelj*, 1935. Scenska muzika za više kazališnih djela. Opereta Moskva, *Čeremuški*, 1959; filmska muzika. — **VOKALNA:** oratorij *Pesnj o lesah* op. 81, 1949; kantata *Nad Rodinoj našej solnce siljet* op. 90, 1952; *Pozna o Rodine* za sole, zbor i orkestar op. 74, 1947; poema *Kaznj Stenana Razina* (J. Jevtušenko) za bas, zbor i orkestar op. 119, 1964; suita *Lenjingrad* za zbor i orkestar, 1942. Za glas i orkestar: 2 basne I. Krilova op. 4, 1922; 6 romansa prema tekstovima japanskih pjesnika op. 21, 1928—32; 4 romansa prema A. Puškinu, 1936. Za zbor a cappella: *Desjat pjesmi* op. 88, 1951 i ciklus *Vernost* (J. Dolmatovski) op. 1936, 1970. *Iz evrejskoj narodnoj poezii* za sopran, alt, tenor i klavir op. 79, 1948; 7 pjesama (A. Blok) za sopran, violinu, violončelo i klavir op. 127, 1967; solo-pjesme uz klavir op. 46, 62, 72, 84, 86, 91, 93, 100, 121, 123, 143, 145, 146. — Brojni članci i predavanja. — **IZDANJA:** ukupna djela S. Prokofjeva, sv. VI—XI, 1958—61. — **OBRADBE:** D. Scarlatti, 2 kompozicije za orkestar duhača, 1928; 8 engleskih i američkih narodnih napjeva za glas i orkestar, 1944; 10 ruskih narodnih napjeva za glas, zbor i klavir, 1951; nova instrumentacija opere *Boris Godunov* M. P. Musorgskog, 1939—40.

2. Maksim Dmitrijevič, dirigent i pijanist (Lenjingrad, 10. V 1938—). Sin Dmitrija Dmitrijeviča; u djetinjstvu učio klavir na Centralnoj dječjoj muzičkoj školi Moskovskoga konzervatorija; usavršavao se kasnije na tom Konzervatoriju kod J. Flijera. Od 1961 studirao dirigiranje na Lenjingradskom konzervatoriju kod N. Rabinoviča, zatim na Moskovskom konzervatoriju kod A. Gauka. God. 1963 učio kod I. Markeviča, a neko vrijeme bio i učenik G. Roždestvenskog. God. 1963—66 pomoćni dirigent Moskovske filharmonije; 1966—70 zamjenik J. Svjetlanova u Državnom orkestru SSSR; od 1970 dirigent Državnog orkestra Radija i Televizije. Poduzeo brojne turneje u druge evropske zemlje, u Meksiko, Kanadu, Japan i dr.

LIT.: M. Druškin, O fortepijanom tvorstve D. Šostakoviča, Sovetskaja muzika, 1935. — G. Hejgaуз, Дмитрий Шостакович, Литературная газета, 1938. — Л. Данилевич, Путь композитора, Советское искусство, 1938. — И. Нестьев, Шостакович, Правда, 1941. — N. Šolimsky, Dmitry Shostakovich, MQ, 1942. — V. Šeroff, D. Shostakovich, The Life and Background of a Soviet Composer, New York 1943 (novo izd. 1947). — M. Šahberg-Vachadze, Chostakovich, Paris 1945. — И. Мартынов, Д. Д. Шостакович, Москва 1946 (franc. 1946, engl. 1947, niem. 1947). — И. Нестьев, Заметки о творчестве Шостаковича, Культура и жизнь, 1946. — И. Мартынов, Новые камерные сочинения Шостаковича, Советская музыка, 1946. — А. Должанский, О ладовой основе сочинений Д. Шостаковича, ibid., 1947. — М. Коваль, Творческий путь Д. Шостаковича, ibid., 1948. — А. Должанский, Камерные произведения Шостаковича, Москва 1955. — И. Нестьев, Путь исканий (об эволюции творчества Д. Шостаковича), Советская музыка, 1956. — Л. Лебединский, Произведения Д. Шостаковича, ibid., 1956. — Isti, Хоровые поэмы Шостаковича, Москва 1957. — Л. Данилевич, Д. Д. Шостакович, Москва 1958. — М. Сабина, Д. Шостакович, Москва 1959. — А. Должанский, Из наблюдений над стилем Шостаковича, Советская музыка, 1959. — D. Rabinovitch, D. Shostakovich, London 1959. — H. Ottaway, Shostakovich. Some Later Works, Tempo, 1959. — D. Lloyd-Jones, Shostakovich and the Symphony, The Listener 1959. — Л. Лебединский, Седмая и одиннадцатая симфонии Д. Шостаковича, Москва 1960. — Л. Мазель, Симфонии Д. Д. Шостаковича, Путеводитель, Москва 1960. — H. Pezold, Aus dem Leben und Schaffen des Komponisten D. Schostakowitsch, Musik in der Schule, 1960. — В. Боровский, Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. Исследование, Москва 1961. — Е. Л. Садовников (urednik), Д. Д. Шостакович. Нотографический справочник, Москва 1961 (II, bibliografijom proš. izd., 1965). — Черты стиля Д. Шостаковича (zbornik), Москва 1961. — H. A. Brockhlius, Dmitri Schostakowitsch, Leipzig 1962 (II izd. 1963). — Isti, Die Sinfonik D. Schostakowitschs (dissertacija), Berlin 1962. — Г. Орлов, Симфонии Д. Шостаковича, Ленинград 1962. — В. Боровский, Песни и хоры Шостаковича, Москва 1962. — R. Hofmann, D. Chostakovich, Paris 1963. — С. Хенцова, Шостакович-пьянист, Ленинград 1964. — Л. Данилевич, Наш современник. Творчество Д. Шостаковича, Москва 1964. — М. Сабина; Симфонизм Д. Шостаковича, Москва 1965. — А. Должанский, Камерные инструментальные произведения Д. Шостаковича, Москва 1965. — Г. Орлов, Д. Шостакович, Ленинград 1966. — K. Laux, D. Schostakowitsch, Chronist seines Volkes, Berlin 1966. — Isti, Dmitri Dmitriewitsch Schostakowitsch, MGG, XIII, 1966. — T. Souster, Schostakowitsch at the Crossroads, Tempo, 1966. — L. Masel, Über den Stil D. Schostakowitschs, Beiträge zur Musikwissenschaft, 1967. — Razni autori, D. Šostakovič, Moskva 1967. — N. F. Kay, Shostakovich, London 1971. — В. Дельсон, Фортепианное творчество Д. Шостаковича, Москва 1971. — K. Meyer, Sostakowicz, Krakow 1973. — H. Lindlar, Spätstil?, SMZ, 1973 (uz XIII—XV simfoniju). J. As.

ŠOUREK, Otakar, češki muzikolog (Prag, 1. X 1883—15. II 1956). Inženjer visokogradnje; muziku učio privatno. Od 1906 muzički kritičar u dnevnicima *Samostatnost*, *Lidové Noviny*, *Venkov* i dr. Velik broj članaka i studija objavio je u časopisima *Smetana*, *Hudební Revue*, *Listy Hudební Matice*. Od 1910 do smrti proučavao je život i djela A. Dvořáka. Izradio je potpuni kronološki katalog Dvořákovih kompozicija i izdao više dokumenata o njegovu životu. Š. je autor dosad najpobjednije monografije o Dvořáku.

DJELA. Knjige: *Život a dílo Antonína Dvořáka*, I, 1916 (III izd. 1954), II, 1917 (III izd. 1955), III, 1930 (II izd. 1956) i IV, 1933 (II izd. 1957); *Dvořák's Werke — Skladby Dvořákovy* (popis djela), 1917; *Antonín Dvořák*, 1919 (IV izd. 1947; franc. i engl. 1952; niem. 1953; kin. bez god.; jap. 1961; u niem. obradbi, sa P. Stefanom, kao *Dvořák, Leben und Werk*, 1935; isto engl. bez god.); *Dvořákovy symfonie*, 1922 (III izd. 1948); *Dvořák ve vzpomínkách a dopisech*, 1939 (II izd. 1951; niem. bez god.; engl. bez god.); *Thematičké rozborby symfonických skladeb Antonína Dvořáka*, 1941 (nem. 1941); *Antonín Dvořák přítelům doma* (izbor pisama), 1941; *Dvořákovy skladby komorní*, 1943 (II izd. 1949;