

**Сања Р. Пантовић<sup>1</sup>**

Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Одсек за музичку уметност/Катедра за клавир

**Мирко Р. Јеремић**

Основна музичка школа „Невена Поповић”  
Београд

## АНАЛИЗА СОЛО ПЕСМЕ НА СТИХОВЕ ЈОХАНА ВОЛФГАНГА ГЕТЕА У ОДАБРАНИМ ДЕЛИМА ВОЛФГАНГА АМАДЕУСА МОЦАРТА, ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА И ФРАНЦА ШУБЕРТА

Историја музике указује на чињеницу да је вокална музика од XV до XIX века била концентрирана на изражавање емоција композитора. На почетку XIX века, 1814. године, аустријски композитор Франц Шуберт својом соло песмом *Грејхен за врећеном* (*Gretchen am Spinnrade*) обележио је почетак жанра романтичарске соло песме – *Лиг* (*Lied*) која презентује везу између карактера поезије и карактера музике. У овом раду анализираћемо однос вокалне линије, текста и деонице облигатног клавира у структури одабраних соло песама Волфганга Амадеуса Моцарта – *Љубичица* (*Das Veilchen*, 1785), Лудвига ван Бетовена – *Рагосно и шужно* (*Freudevoll und leidvoll*, 1810) и Франца Шуберта – *Грејхен за врећеном* и *Вилински краљ* (*Erkönig*, 1815), компонованих на стихове Јохана Волфганга Гетеа. У Моцартовим соло песмама поезија је била подређена музици, а музика није била немачка, већ италијанска и француска, односно Моцартова музика. Бетовен никада није могао да савлада своју жељу за драматизовањем емоција у компоновању соло песама. Шуберт је својом музиком истицао утицај значења текста.

**Кључне речи:** анализа соло песме, Јохан Волфганг Гете, Волфганг Амадеус Моцарт, Лудвиг ван Бетовен, Франц Шуберт

### УВОД

Друштвене и социјалне околности XVIII века у Европи донеле су са собом промену колективне мисли и духа времена који је до тада био обојен тежњама барока. У музици, појава камерних ансамбала смеште-

---

1 sanja.pantovic@filum.kg.ac.rs

них у салонима богатих племића омогућила је нове видове музицирања који ће се наставити и у XIX веку. Овакве околности су допринеле да соло песма постане доминантни камерно-вокални израз композитора раног романтизма на челу са Францом Шубертом. Шуберт је установио жанр соло песме 1814. године када је написао своје дело *Грејхен за врећеном* на стихове Јохана Волфганга Гетеа (Парснс 2004: 12). Рана вокална музика је била концентрисана на изражавање емоција композитора; соло песма у романтизму – *Лиг*, изражава везу емоција са расположењем и мишљењем, односно, генерално стање осећања у коме се дешавају посебне емоције усклађене са брзином мишљења одређеног расположења или осећаја. Крајњи резултат партитура у области *Лиг* – а презентује везу између карактера поезије и карактера музике (Парснс 2004: 56). Разлике у структури соло песме у периоду класике и романтизма спознаћемо кроз анализу односа вокалне линије, текста и деонице облигатног клавира у одабраним делима Волфганга Амадеуса Моцарта – *Љубичица*, Лудвига ван Бетовена – *Рагосно и тужно*, и Франца Шуберта – *Грејхен за врећеном* и *Вилински краљ*, која обједињују стихови еминентног немачког лиричара Јохана Волфганга Гетеа.

## ЈОХАН ВОЛФГАНГ ГЕТЕ – ДОДИР СА МУЗИКОМ

Јохан Волфганг Гете је био најрепрезентативнији песник периода у коме су „поезија и песма биле чврсто везане” (Парснс 2004: 12). Ову чињеницу доказује и приказ песника класике и раног романтизма, употпуњен бројем композитора који су стварали на њихове стихове: на врху листе је Гете са 24 композитора (Парснс 2004: 13). Разлози његове доминације на овом списку крију се у снази песникове лирике и у сопственој активности у социјалном домену: „уздицање, уздигнуће, напредовање и усавршавање” (Глушчевић 2009: 95), био је Гетеов животни мото.

Основно схватање музике Јохана Волфганга Гетеа, базирано на античкој теорији, је на њеном непосредном утиску и моћи очаравања. Иако је био музички образован, он каже: „Музику не могу да оцењујем пошто ми недостаје познавање средстава којима се она служи за своје сврхе – могу да говорим само о дејству које она чини на мене када јој се чисто и потпуно предам. Музика је уметност израза, језик срца” (Ђурић-Клајн 1956: 103). Песник је у музици видео педагошку и терапеутску моћ. Композиторе који су писали музику на стихове његових песама није у потпуности ценио јер је сматрао да они у свом животу и стваралаштву нису достигли склад и целину на свим пољима: био је очаран Моцартовим операма, а у структури опере је био за равноправну сарадњу композитора и песника; Бетовена – револуционара и бунтовника, Гете – дворски човек конзервативног духа није могао да разуме, а обојица су били генији; иако је Шуберт осмислио *Лиг* да изрази утицај

значања текста на компоновање, од Гетеа је морао да тражи посебну дозволу за коришћење његове лирике у својим соло песмама.

### В. А. МОЦАРТ: ЉУБИЧИЦА (*DAS VEILCHEN*, 1785)

Текст песме *Љубичица*, компоноване 1789. године, потиче из првог Гетеовог зингшпила *Ервин и Елмира* (*Erwin und Elmire*, 1775) и говори о дихотомији љубави и потреби људског бића да буде вољено. *Љубичица* је лирска сцена у којој је лирски елемент, тај ток музичких осећања, посебно истакнут драмским елементом, односно ситуацијом засићеном емоцијама. Наратор и мала љубичица у Моцартовој композицији говоре наизменично: наратор се обраћа аудиторијуму у првој и последњој строфи, а мала љубичица свој монолог реализује у другој строфи. Применом контрастних тоналитета и различитом употребом боја вокала, композитор је остварио атмосферу расположења у свом делу. Прва строфа осликава ливаду са љубичицом, друга описује како љубичица примећује да пастирица долази, а у трећој строфи се одиграва епilog. Однос вокалне деонице и клавирске пратње показује ауторов приступ концепцији песме, успостављајући однос мелодије и њене пратње у најпластичнијем виду.

Вокална деоница се креће у средњем и високом регистру сопранске лаге. Њена палета прати карактер саме песме, односно приче коју поема доноси са собом. Три строфе песме осликавају три начина концепције вокалне линије. Први нараторски део (такт 1–22) конципиран је као дводелна песма у којој први одсек завршава на тоници основног тоналитета (такт 7), а други на тоници доминантног тоналитета, Дедура (такт 22). Трајања тонова у осминама и *сџакићо* постављено извођење са благим украсима у Ге-дуру чине овај део лирским, стварајући 'неутралан', нараторски концепт првог дела песме. Осмински украси презентују '(за)остатак' осећајног стила који ће у наставку песме бити наглашен бројним паузама (уздасима), променама темпа, као и самим молским тоналитетом у другој строфи дела. Наиме, у другој строфи љубичица примећује девојку и размишља о томе како би било дивно када би бар на тренутак девојка њу приметила. Кретање вокалне линије у овој строфи је подвучено константним низом умањених и малих дурских септакорада (такт 23–43). На овај начин Моцарт ствара атмосферу сентименталности, посебно у последњем, трећем делу песме, када љубичица жали за девојком. Мелодијске фразе другог дела песме у односу на први умањују развојну тенденцију музичког садржаја, а однос дурско-молске мелодије тежи да превазиђе садржај који је постављен на почетку композиције. У трећој строфи (такт 44–65), живот љубичице је завршен упркос поетском наговештају жртвовања због љубави која није могућа. Мелодијска линија прелази у речитатив, а повратак у Ге-дур није пропраћен повратком почетне мелодије, као што бисмо могли

да очекујемо. Крај песме у концепцији речитатива (такт 61–65) готово да маркира сам текст бојом посмртног марша закључујући читаву причу о љубичици, њеном животу и љубави (Прилог 1). Контура вокалне линије Моцартове соло песме *Љубичица* показује његову генијалност у мелодијској инвентивности која је приметна у целокупном стваралаштву овог аутора.

*Љубичица* је песма у којој композитор и деоницом облигатног клавира разграђује форму не самовољно или због недостатка осетљивости за песничку реч, већ због унутрашње потребе; лирски елемент истиче драмским елементом, контрастним тоналитетима слика карактер личности, и на тај начин доприноси расположењу. Песма почиње шестотактним клавирским уводом у тоничном Ге-дуру који истиче мелодију прва два стиха и завршава аутентичном каденцом (такт 1–16). Ово је најзаокруженији мелодијски профил љубичице, односно несретног љубавника и веселе девојке на ливади, која долази певајући. Обогаћен експанзијом ритма са истицањем седмог ступња у Де-дуру који уноси напетост (такт 17–22), даљи ток пратње осликава и истиче лик уображене девојке (доминантним тоналитетом) чиме се завршава прва строфа. Следи кратки клавирски интерлудијум у шеснаестинама Де-дура који нас уводи у контрастни ге-мол (такт 22–26); на овај начин Моцарт раздваја карактере девојке и љубичице и повећава контраст њихових личности. Деоницом клавира, љубичица нам се непосредно обраћа прво у ге-молу којим композитор открива њену сентименталност и чежњу да буде са девојком, а затим и њену срећу коју доноси прва љубав, завршетком ове строфе у Де-дуру. Комплетирањем личности љубичице и њеним издвајањем, сада сменом мола и дура, осмина и шеснаестина, завршава се друга строфа (такт 27–42). Клавирска деоница акордима Ес-дура наговештава приближавање катастрофе (такт 43–47). Једнотактни инструментални одмор (такт 48) презентује оклевање ка кулминацији, односно смрти љубичице, која се тиме продужава. Најдраматичнији тренутак, тренутак смрти љубичице, реализован је *форџисимо* акордима и истакнут *короном* на паузи (такт 49–51). Молски акорди (такт 62–64) наговештавају посвећење у погребном животу. Међутим, повратак Ге-дура (такт 65–70) није идентичан оном са почетка песме. Ритам је живљи, шеснаестински, за разлику од мирнијег, осминског, који се јавио у првим тактовима дела; љубичица је умрла сретна што је упознала и волела чобаницу – њена смрт за њу је избављење и радост. Моцартов додатак Гетеовој песми представљају финални тактови (такт 71–75). Последња три такта облигатног клавира су еквивалентни тактовима 12–14; они одражавају рефлексiju расположења са почетка песме.

## Л. В. БЕТОВЕН: РАДОСНО И ТУЖНО (*FREUDEVOLL UND LEIDVOLL, 1810*)

О односу текста и музике у Бетовеновим соло песмама, његови савременици су изградили различита мишљења. Наиме, нека од поетских опажања Лудвига ван Бетовена су потицала од његовог учитеља у Бону, Нефеа, који је био блиско повезан са северно немачким идеалима у усклађивању музике и текста, а нека од његових сопствених узвишених амбиција. Он је једном приликом изјавио да „завиди песницима на њиховој широкој сфери активности и на њиховом капацитету за морални утицај” (Глаурт 2004: 77). Његова музика преноси и причу, а не само лириком прожето расположење, што се може схватити и као критика елегичног жанра; овај композитор у својим песмама одстрањује наратора и конкретне драматичне догађаје приказује директно. Овакав однос према усклађивању музике и поезије најпрецизније се читава у Бетовеновим раним песмама које одражавају његово сопствено животно искуство, рефлектујући га у приближавању поетском тексту; недостатак спокојности у животу овог уметника често је био разлог његове борбе у усклађивању музике и текста соло песме.

*Ејмонт*, оп. 84 (*Egmont, op. 84*), чија је премијера била 1810. године, циклус је музичких комада Лудвига ван Бетовена, које је 1787. године писао и Гете; обухвата увертиру, праћену наизменично са девет комада за сопран и симфонијски оркестар. Тема музике и драмског наратива је живот и херојство племића XVI века, Ламорала, грофа од Егмонта, који потиче из сиромашне земље. Дело је компоновано за време Наполеонових ратова, када је Прво француско царство ширило своју доминацију над европским државама. У музици за *Ејмонт* Бетовен је изразио сопствено политичко мишљење кроз уздизање и слављење херојских жртава човечанства осуђених на смрт, узимајући храброст као лајтмотив против угњетача и тираније за постизање слободе народа. Егмонт је борац за слободу свог народа, али истовремено и лакомислени љубавник: у време очигледне опасности за свој народ и за своју главу, он посећује своју Клару. Лиризам личности који прожима целу Гетеову драму као и женствено танане трептаје њене љубави, Клара исказује певушењем песме *Радосно и тужно*.

Партитура Бетовенове соло песме се већ на први поглед разликује својом сликом од Моцартове соло песме – примећују се веће ритмичко-мелодијске промене, затим промене темпа у извођењу песме, што захтева и другачију интерпретацију.

Вокална линија Бетовенове соло песме је писана за високи глас и приметна је употреба високог регистра. Аутор не избегава ни средњи регистар певача чиме остварује контраст у изразу када је то неопходно. Местимичан наступ дурског и молског тоналитета транспарентно подражава осећања, назначена у наслову песме – радосно и тужно. На самом почетку, у првих дванаест тактова наступа солисткиње, одигра-

вају се две емотивно различите атмосфере које се настављају од 18. такта експресивним скоком на тон  $g_2$ , одакле почиње апсолутна промена (Прилог 2). Истовремено се прелази у Це-дур, мења се фактура у деоници клавира, а самим тим и мелодија солисткиње почиње да обилује скоковима. Музички ток се наставља са честим променама темпа, коронама, уздасима, украсима и сл. Ови елементи додатно потцртавају драматургију саме песме чему је Бетовен и тежио у својим делима. Наведене карактеристике његовог дела осликавају стилски правац који се јавио у периоду класицизма: *Sturm und Drang* – стил који се првобитно јавио у књижевности, потом у музици, и који подразумева егзалтирано исказивање о природи, осећањима и људском индивидуализму. У XVIII веку, када је у стваралаштву Гетеа и Шилера достигао свој врхунац, овај стил је тежио да уруши превласт рационализма. Поред наведеног примера, и у *Симфонији у фис-молу, бр. 45* (*Symphony in F-sharp minor, No.45, 1772*) Франца Јозефа Хајдна налазимо концепцију у којој влада читава бура осећања, исказана свим музичким параметрима и оркестрацијом.

Деоница облигатног клавира у овој песми почиње четвортактним клавирским уводом који наговештава богатство љубавних осећања (радост, тугу, чежњу, страх, бол, срећу). Радост љубавних трептаја лева рука истиче *сшакашо*, *форше* шеснаестинама разложеног А-дур акорда и доминантним септакордом, у првом и трећем такту. Идентична хармонска структура, тиха и нежна у другом и четвртном такту, обogaћена је основним мотивом у десној руци, секвентно поновљеним, и портретише слатку љубавну бол. Контрастне емоције су приказане сменом *форшеа* и *ицијана*. У тактовима 4–8, садржај љубави је приказан само основним мотивом у секвенци који у деветом такту завршава на доминантној доминанти и тако наглашава своје музичке речи; његова шеснаестинска клавирска рефлексја (такт 10–11) је мали предах од љубавних мисли. Следи понављање мелодијског обрасца који сада прича о чежњи и страху (такт 12–18) и узлазним, *крешчендо* пасажом кулминира акордима Ге-дура и Це-дура упечатљиво означавајући долазак сретних тренутака у љубави. Осећање среће (такт 19–27) истакнуто је променом темпа (*Andante con moto* прелази у *Allegro assai vivace*) и енергичним ритмом. У поновљеној строфи Гетеове песме (такт 28–42) Бетовен скраћује деоницу клавира у приказу туге, чежње и страха бројем тактова, одсуством основног мелодијског мотива са почетка песме (такт 2) и користи *ришарданго*; ово оклевање рефлектује нестанак бриге и доприноси повећавању контраста и радости која следи идентично приказана као у претходној појави строфе. Скраћивањем деонице клавира у приказу љубавног бола композитор поручује да је љубав у целини ипак, једна велика радост; то потврђује и клавирским постлудијем (такт 43–46) пуније фактуре, са полиритмијом, на самом крају песме, који завршава у тоничном А-дуру.

## ФРАНЦ ШУБЕРТ И НОВИНЕ У СОЛО ПЕСМИ РОМАНТИЗИМА

Романтичарска соло песма је свој процват доживела у раном романтизму из два разлога: прво, композитор раног романтизма је могао да обликује уметничко дело на начин који је одговарао идеалу романтичне музичке естетике – кратко, сажето, непосредно, способно да постане одраз ствараочевих емоција и романтичарске „експлозије духа”; друго, пропадање феудализма и уздизање грађанске класе је било погодно тло за развој соло песме – она је дете грађанства, састанака у грађанским кућама, интимних догађаја, утисака из природе, са села и свакодневних дешавања у животу грађанина (Андреис 1976: 216). Франц Шуберт је соло песму уздигао до врхунца у њеном историјском развоју: свестран у разумевању и осећању животних манифестација, осетљив на догађаје из спољног света који су његову стваралачку снагу брзо покретали, способан да се до краја уживи у песникову реч и тоновима прецизира и појача њен домет, а уз то и изразити мелодичар, раскошан у свом богатству, Шуберт је почео да ствара песме имајући у великој мери све нужне предуслове.

У клавирској пратњи својих песама Шуберт даје нешто ново – појам ‘ново’ у овом контексту одражава неочекиваност у извођењу или препознавање виђеног и доживљеног. Клавирска пратња у делима овог композитора је обогаћена:

- Новим тоналитетима у односу на соло песму XVIII века, а структура пратње одговара дужини строфе.
- Клавир је равноправан са мелодијском деоницом, а некада и више од тога, јер у неким случајевима периодично даје интонацију за улазак певача.
- Клавир није звучна позадина – он симболише поезију (Шуберт је реализовао симболизам у мери у којој је Гете то дозвољавао, или како песник истиче: „Имитирање грмљавине није вештина, али ако ме оно евоцира на осећај који имам док грми, то је висока изврснаост” (Дитрих 2004: 87).
- Шуберт ритмом слика ситуације из живота или иницира судбину.
- Ефекат истицања гласа композитор постиже и изостанком пратње.
- Усаглашавање мелодије и хармоније подстиче ишчекивање слушаоца.
- Асоцијације дура и мола на радост и тугу Шуберт преузима из праксе XVI века.

- Композитори класике и романтике акордима у ниским и високим регистрима прецизно истичу кулминацију туге или смрти на једној, и радости, на другој страни – Шуберт овај поступак користи и за другачија решења: понекад презентује смрт као ослобођење Спаситеља, радост (*Ганимед/Ganymed, 1817*).
- Каденце у пратњи наглашавају музичко-драматски садржај песме.
- Мир или смрт се обележава једноставно, неочекиваним акордом (смрт детета у *Вилинском краљу* приказује тонични акорд одмах после хроматике), како би слушалац формирао јаснију представу о садржају текста – овај поступак изражава аутору хармонску смелост коју ће користити и композитори касне романтике и XX века.
- Драмске моменте у тексту појачава клавирским тремолом, посебно у Гетеовим песмама (сликање радости музиком Гете није дозвољавао).
- У пратњи су присутне честе промене дура и мола, дуплих терци, хроматике – када је овим елементима прожета цела песма континуирано, њихов ефекат је јачи него када се јављају повремено, у складу са садржајем строфе.
- У пратњи својих раних песама Шуберт употребљава низ акорада на полустепенима како би заострио хармоније у драматичним тренуцима.
- У касним песмама, једноставност је једна од могућности и она клавирској пратњи може дати посебно значење – тада Шуберт пише ‘музику о музици’, као Бетовен у другим ставовима својих гудачких квартета.
- Драматизовање лирских песама деоницом облигатног клавира потиче из периода када се композитор борио против Наполеонове власти и славио антику, за повратак уметности и поштовање према уметнику – у том периоду препознавање бедног живота у својим песмама дочарава сликајући смрт на радостан начин (*Месецу/An den Mond, 1815*), као спас и бекство у рај.

### **ГРЕТХЕН ЗА ВРЕТЕНОМ (*GRETCHEN AN SPINNRAD, 1814*)**

Комбиновање лирских и драмских елемената које одражава деоница облигатног клавира у песми строфичне грађе упознаћемо анализом песме Франца Шуберта, *Гретхен за врећеном*, написане у почетној

фази његовог експеримента. Ова песма је једно од његових ремек дела; прва од седамдесет једне песме коју је написао на Гетеове стихове, код критике и публике је уздигнута на степен божанства, а многи сматрају да она представља почетак романтичне соло песме. Песма је преузета из првог дела Фауста (*Faust, 1808*) Јохана Волфганга Гетеа у коме Фауст проналази Гретхен како седи поред прозора, преде на вретену и чека своју љубав да се врати. Оно што препознајемо као 'ново' у Шубертовој соло песми *Гретхен за вретеном* крије се у његовим средствима која користи за приказивање сцене. У том контексту примарна је полиритмичка комбинација пратње и сасвим другачије вокалне линије. Затим, начин на који је решио технички проблем уклапања речи са мелодијом: на самом почетку песме реч *Ruh*<sup>2</sup> у стиху *Meine Ruh ist hin*<sup>3</sup> илуструје дугом нотном вредношћу, у контрасту са осећањем немира које влада у истом стиху *Meine Ruh ist hin, Mein Herz ist schwer*<sup>4</sup> (Прилог 3). Такође, присутна је и композиторова тежња да мелодијски ток вокалне линије подиже заједно са узнемирењем у Гетеовој песми; са хармонским разрешењем одуговлачи у намери да продужи тензију. Вокалом је приказана и борба девојке да дође до ваздуха и начин на који се вретено окреће, што можемо чути и у клавирској пратњи. Смелост композитора виђена кроз употребу форме *ронга*, подиже вредност песме на још виши ниво. Гретхен понавља речи *Meine Ruh ist hin, Mein Herz ist schwer*, чиме се наглашава њено депресивно расположење према коме је она предодређена да остане у заточеништву не само до краја песме, већ и изван граница саме песме.

У компоновању за чувену Гетеову песму Шубертова новина је, према многим критикама, слављена клавирска пратња која имитира окретање точка и коришћење педала на вретену, у жељи да проследи слушаоцу више реалности, иако измишљене. Овај уметник 1823. године још једном постиже тензију у *Лејој млинаруци* (*Die schöne Müllerin*), а ову тему у XX веку покреће Шенберг у свом музичком делу *Очекивање* (*Erwartung, 1909*) како би објаснио ноћне море једног психопате. Мада текст, у препису употребљен у Шубертовој песми, не одаје сцену Гретхен за вретеном која преде и чека свог љубавника, композитор експлицитно преводи дизање и падање њеног стопала на педали, окретање точка и предење конца у таласању, континуирано присутном фигуром у десној руци клавирске пратње која се зауставља на тренутак у 66. такту (када је Гретхен на врхунцу својих мисли и прекидом стиче снагу за даљи рад). Као што Гретхен преде, њене мисли се муче са страхом и чежњом; она се са нежношћу сећа своје љубави, његове племенитости, чаробних речи и његових пољубаца. Од самог почетка њено прорицање није оптимистично: *Мој мир је изубљен, моје срце џешко, никада ћа више нећу наћи!* Тај стих се понавља неколико пута у песми, на почетку сваке

2 *Ruh* – мир, превод са немачког.

3 *Meine Ruh ist hin* – Мој мир је нестиао, љревод са немачког.

4 *Мој мир је нестиао, моје срце је џешко*, превод са немачког.

строфе и на самом крају, подвлачећи лирску страну Гретхениног доживљавања љубави. Шубертово компоновање у почетку је једноставно – кроз понављање исте фигуре у пратњи која симболише окретање точка и представља звучни лајтмотив. Међутим, однос текста и звука је много садржајнији од ове фигуре: очигледно, како се чини, ми не чујемо баш окретање точка – ми чујемо Гретхенин немир, неспокојност. Композитор је појачао овај притисак кроз хармоније, користећи у првој строфи де-мол, е-мол (такт 18) и еф-мол (такт 28). Уз то, он алтерује текст презентујући на тај начин злослутни пут мелодијске линије и добијајући песму која тежи враћању у основни тоналитет. Моменат који највише привлачи пажњу у комаду је Гретхен, оживљена *форџисимо* акордима (такт 93) и претходним пењањем мелодије (такт 84–93), која мисли на пољупце свог љубавника; притом, она обавља свој посао. *Гретхен за врешеном* одражава ауторову мелодијску инвенцију и способност у обликовању потребне атмосфере. Такође, ова песма приказује разлику у поступању са песничким текстом која постоји између Шуберта и његових претходника на подручју соло песме. *Гретхен за врешеном* је строфична песма коју су неговали представници соло песме у XVIII веку, али Шуберт се не задовољава уобичајеним поступком према коме се свака строфа пева на исту мелодију – дубоко понирући у Гетеов текст, он својом музиком одражава душевно стање несретне девојке коју мучи болна љубав; све строфе почињу истим мелодијским покретом, али свака од њих се музички даље развија различито, истичући поступно девојчино узбуђење и његов врхунац на позадини једноличног окретања вретена. Коначно, ту је и Шубертова смелост ка 'бољем' Гетеу, интензивирањем разоткривања прикривене форме *ронда*.

### ФРАНЦ ШУБЕРТ: ВИЛИНСКИ КРАЉ (ERLKÖNIG, 1815)

Прича о Вилинском краљу потиче од традиционалне данске баладе *Elveskud*. Гетеова песма је инспирисана преводом Јохана Готфрида фон Хердера – песник је написао песму инспирисан романтичним концептом *Вилинског краља*, краља Елвеса. Гетеов *Вилински краљ* описује смрт детета нападнутог од натприродног бића које је представљено у виду Вилинског краља. Аутор је ову баладу писао за свој зингшпил, *Рибар* (*Die Fischerin*,) 1782, а Франц Шуберт је компоновао песму 1815. године. Мали забринут дечак је у току ноћи био иза свога оца док јашу на коњу. Почетак приче се дешава у дубоко одмаклој ноћи; време је сурово за путовање. Јасно је да је дечак у делиријуму и да га отац води код лекара. У току развоја песме, сину се причињава да види и чује бића која отац не види и не чује; слушалац не може знати да ли је отац заиста свестан њиховог присуства, али он бира оно што је погодније за његовог сина, бранећи и уверавајући себе у природно објашњење онога што дете види – пламен, маглу, шуштање лишћа, светлуцање врбе. На крају

песме, дете виче да је нападнуто; отац јаше брже ка лекару, а он констатује да је дечак мртав. Ликови у песми су: наратор, отац и Вилински краљ. Шуберт је сместио сваку улогу у различит вокални ранг и приказао је различитим ритмичким обрасцем:

- Наратор је у средњем опсегу и почиње свој карактер у молу.
- Син је у вишем опсегу, у молу.
- Вокална деоница Вилинског краља је у дуру.

Овом соло песмом композитор је направио искорак у домену интерпретације соло песме будући да три личности морају бити представљене кроз исти медијум – једног човека који пева. Таква позиција извођача постаје захтевна утолико што је неопходно да солиста глуми различите улоге, мења боје и изразе, емоције и атмосфере у току песме. На овај начин соло песма постаје много ближа драмском концепту који садржи наративну и драмски развој догађаја. У поређењу са Моцартовом *Љубичицом*, или пак са *Грејхен за врећеном*, у Шубертовом *Вилинском краљу* динамика догађаја је активнија, па су самим тим и остали елементи добили активнији контекст свог појављивања. Солиста постаје глумац који пред слушаоцима и говори, али исто тако и глуми ликове.

Изванредном истанчаношћу, јединство целине у смени улога Франц Шуберт је остварио повезујући све делове баладе уз помоћ карактеристичне клавирске пратње у којој се триоле у десној руци непрекидно понављају. Песма *Вилински краљ* почиње свирањем клавира у брзим триолама и на тај начин ствара осећај хитрине, симулирајући коњски галоп. Од другог такта, лева рука у доњем регистру изводи лајтмотив, компонован сукцесивним триолама; десна рука непрекидно свира триоле све до последња три такта (Прилог 4). Константне триоле доводе до честих модулација у комаду (такт 12–14, 37–39, т. 70, т. 94, т. 102, т. 119, т. 126) које наговештавају смену улога и упућују на погоршање здравственог стања детета чинећи сваку његову халуцинацију драматичнијом од претходне. Пред крај, музика оживљава у бржем темпу (такт 128), а затим успорава (такт 143), као што отац гони свог коња све брже, а онда стиже до доктора; акорди у последња три такта стварају посебан ефекат у односу текста и музике – скоро потпуна тишина клавира усмерава пажњу ка драматичном тексту и повећава неизмеран губитак и тугу проузроковану синовљевом смрћу. Овим једноставним крајем у огољеној клавирској пратњи која завршава тоничним ге-молем, Шуберт на једноставан начин постиже климакс истичући речи наратора које саопштавају смрт детета; слушалац на овај начин формира јаснију представу о садржају текста. Очигледна је и употреба речитатива у опадању, традиционалног, али на нови, оригиналан начин композитора, који мирно саопштава смрт. Овај поступак такође интригира публику да се заинтересује за непосредну атмосферу и креира сопствену слику о њој.

## ЗАКЉУЧАК

Својим делом *Грејхен за врејшеном*, Франц Шуберт је обележио почетак жанра романтичарске соло песме (*Лиг*) који презентује везу између карактера поезије и карактера музике и изражава утицај значења текста на компоновање. У писању соло песама Шуберт је био стимулисан делима ранијих генерација композитора: Моцартом (облик *фанџазиије* у клавирској пратњи), Бетовеном (*шрeмoлo* у деоници облигатног клавира), хармонским језиком опера Луиђија Керубинија (хармоније у клавирској пратњи Шубертових соло песама). Међутим, није само Франц Шуберт развио нешто ново истражујући ‘необично’ у музици, што би дошло до нас као необично и вредно сазнање – управо је значајно што су он и његови савременици мислили да је то било ново; одатле потичу и питања на која још није пронађен одговор.

Репутација Волфганга Амадеуса Моцарта као композитора соло песама остала је запамћена по томе што су многа од његових дела овог жанра померила дотадашње границе музичко-поетских достигнућа музичког стваралаштва. У једној од својих најпознатијих соло песама, *Љубичици*, аутор је уткао потпуно нов пут на коме је развијао свој музички приступ поигравајући се са лириком као делом личне поетске интерпретације. Применом контрастних тоналитета (Ге-дур, ге-мол) композитор слика карактер личности (љубичица, девојка), а лирски елемент текста (љубав љубичице према девојци) његова музика приказује драмским елементима (паузама, уздасима, променама темпа). Најдраматичнији тренутак у песми, смрт љубичице због љубави која није могућа, истакнут је каснијим преласком мелодијске линије у речитатив. Финална три такта облигатног клавира су ауторов додатак Гетеовој песми чиме он због своје унутрашње потребе разграђује структуру клавирске пратње. „Пратња у вокално-инструменталним делима овог уметника је била музички пандан онога што се дешава на сцени” (Ајнштајн 1991: 463). Моцарт никада није прилагођавао своју музику поезији, већ је увек давао најбоље што је могао. Овог уметника никада није спутавало знање његових певача – оно га је инспирисало. Моцарт никада није писао *Лиг*, ако се под тим термином подразумевају Шубертове песме. У Шубертовим песмама глас и пратећи инструменти су у потпуној равнотежи; он је имао изграђено осећање за поезију, никада није писао музику на лоше стихове и никада није користио текст као изговор за музику. Својом музиком Шуберт истиче вредност текста. Моцарт никада није имао срећу, ни жељу, да своје име веже за имена великих песника – изузетак је немачки анакреотичар Хагедорн. Овог аутора не можемо осуђивати што није гајио поштовање према тексту – „за њега је текст био нешто за шта би он окачио своју музику” (Ајнштајн 1991: 482). Шубертове песме су израсле из народне песме; Моцартове су, као и сва његова дела, направљене од чисте музике. Овог уметника нису дотакли експерименти са песмом у Немачкој – за њега је поезија била подређена музици, а музи-

ка није била немачка, већ италијанска и француска, односно Моцартова музика. Желео је слободу, чак и у области песме.

Музика у Бетовеновим и Шубертовим соло песмама поред сопственог животног искуства у великој мери рефлектује дух времена у коме су ова два великана живела и стварала: Наполеонове ратове и стилски правац *Sturm und Drang* који је у уметности тежио да уруши превласт рационализма XVIII века. Међутим, у компоновању соло песама Бетовен никада није могао да савлада сопствене емоције према тексту. У песми *Рагосно и џужно*, он већ у наслову наговештава драматичне контрасте у осећањима; на самом почетку композиције јављају се две емотивно различите атмосфере у вокалној и инструменталној деоници, презентоване контрастним тоналитетима, артикулацијом и динамиком (А-дур – а-мол, *стијакито-лејатио, форше-џијано*). Сликe партитура његових соло песама се разликују од Моцартових: примећују се веће промене у ритму, мелодији, динамци темпу што захтева и комплексније владање музичко-техничким вештинама у интерпретацији. Шуберт своју машту у обликовању соло песме користи за дубоко понирање у Гетеов текст: он не осликава само догађај и сцену – овај уметник својом музиком у потпуности презентује унутрашње, психолошко стање ликова. У песми *Гретишен за врешеном реч Мир* у стиху *Мој мир је нестиао* илуструје дугом нотном вредношћу у контрасту са осећањем немира које влада у истом стиху: *Мој мир је нестиао, моје срце је џешко*. Такође, у фигури клавирске пратње која симболише окретање точка вретена, ми чујемо Гретхенин немир и неспокојност. У *Вилинском краљу*, динамика догађаја је још активнија: солиста постаје глумац који пред слушаоцима говори и глуми различите ликове, а клавирска пратња кроз целу песму брзим триолама ствара осећај хитрине симулирајући коњски галоп и напетост ситуације. Климакс на самом крају песме, када наратор саопштава смрт детета, Шуберт достиже скоро потпуном тишином клавира усмеравајући пажњу ка драматичном тексту; на овај начин он повећава тугу проузроковану синовљевом смрћу и утиче на слушаоца да формира јаснију представу о садржају текста.

У домену соло песме делатност Моцарта и Бетовена је концентрисана на изражавање емоција композитора. Шуберт својом музиком открива суштину Гетеових текстова користећи музичко-изражајна средства својих претходника које уклапа са садржајем поема на нов, инвентиван начин. Својим компоновањем у домену соло песме Франц Шуберт је утицао на Листа – да драматизује у највећој мери своје лирске инспирације, на Шумана – својим клавирским интродукцијама и закључцима, на Брамса – различитим ритмовима у приказу промене расположења, на Хуга Волфа – у компоновању речитатива обликовањем мелодије у модулацији; Штраус је писао аранжмане за Шубертове песме – оне имају одјек код свих музичких стваралаца XIX века.

*rallent.*  
 sie, zu ih-ren Fü-ßen doch.

*a piacere*      *a tempo*  
 Das ar-me Wülchen! es war ein her-zig's Veil-chen.

*arpeggio*      *p*

Пример 1: Речитативни крај песме и музика  
маркира текст бојом посмртног марша

192

### Freudvoll und leidvoll

Goethe

Op. 84 № 4

*Andante con moto*      *p dolce*      *f*      *f*

67.

Freud-voll und leid-voll, ge-dan-ken-voll sein;

lan-gen und ban-gen in schwe-ben-der Pein;

him-mel-hoch jauchzend, zum To-de be-

*cresc.*      *p*      *pp*

*Allegro assai vivace*

trübt; glück-lich al-lein ist die See-le, die liebt, glück-lich al-lein

*cresc.*      *f*

Пример 2: Драматичне смене (Sturm und Drang):  
А-дур – а-мол, експресивни скок на тон г2

19. October 1814.

<sup>9</sup>Nicht zu geschwind.  $\text{♩} = 72$ .

Singstimme. *sempre legato* Mei-ne Ruh' ist hin, mein  
 Herz ist schwer, ich fin-de, ich fin-de sie  
 nim-mer und nim-mer mehr!

Pianoforte. *sempre staccato*  
*pp cresc.*  
*decresc.*

Пример 3: Музичко илустроване речи *Meine Ruh ist hin* на самом почетку соло песме

Schnell.  $\text{♩} = 162$ .

Singstimme.

Pianoforte.

Wer rei-tet so spilt durch  
 Nacht und Wind? Es ist der Va-ter mit sei-nem

Прилог 4: Лајтмотив соло песме у сукцесивним триолама

### Литература

- Ајнштајн 1991: А. Einstein, *Mocart: ličnost i delo*, Beograd: Nolit.
- Андреис 1976: J. Andreis, *Povijest glazbe*, Zagreb: Liber Mladost.
- Дитрих 2004: М. А. Dittrich, *The Lieder of Schubert, Lied*, Cambridge: Cambridge University Press, 85–100.
- Ђурић-Клајн 1956: S. Djurić-Klajn, *Muzika i muzičari*, Beograd: Prosveta.
- Фишер-Дискау 1977: D. Fischer-Dieskau, *Schubert's Songs – A Biographical Study*, New York: Knopf.
- Глаурерт 2004: А. Glauert, *The Lieder of Carl Philipp Emanuel Bach, Haydn, Mozart and Beethoven, Lied*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Глушчевић 2009: Z. Gluščević, *Gete: jedna kratka priča*, Beograd: Glasnik.
- Мојашевић 1968: М. Mojašević, *Nemačka književnost – doba prosvetiteljstva, klasike i romantizma*, Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Парсонс 2004: J. Parsons, *Lied*, Cambridge: Cambridge University Press.

### Sanja R. Pantović, Mirko R. Jeremić / ANALYSIS OF SONGS ON LYRICS OF JOHAN WOLFGANG GOETHE IN SELECTED WORKS OF WOLFGANG AMADEUS MOZART, LUDVIG VAN BEETHOVEN AND FRANZ SCHUBERT

**Summary** / The history of music points to the fact that vocal music from the fifteenth to the nineteenth centuries was concentrated on expression of emotions of composers. At the beginning of the nineteenth century, in 1814, Austrian composer Franz Schubert, with his song *Gretchen am Spinnrade* marked the beginning of the genre of song in Romanticism – Lied, which shows the link between the character of poetry and the character of music. By analysing the structure of selected songs W. A. Mozart – *Das Veilchen*, L. V. Beethoven – *Freudevoll und leidvoll* and Franz Sshubert – *Gretchen am Spinnrade* and *Erkönig* we realised the relationship between vocal line, lyrics and piano score in the periods of Classicism and Romanticism. German musicologist Friedrich Blume believes that Classicism and Romanticism create a unique whole. What is meant to be the peak of Classicism in the works of W. A. Mozart is intertwined with the charm of Romantic. Beethoven's compositions, construed on the aspirations of Classicists were enriched with dramatic presentation of personal confession of pain in everyday life, whereby they completely confirmed their integration in the nineteenth century. By the form of song and a degree of expression of own emotions, Mozart and Beethoven did not completely match the lyrics and music. In the domain of song, Franz Schubert, although inspired by the works of his predecessors, shows the union between the character of poetry and the character of music, thus emphasizing the influence of meaning and values of lyrics for the realisation of melody.

**Key words:** analysis of a song, Johan Wolfgang Goethe, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludvig van Beethoven, Franz Schubert

Примљен: 27. марта 2021.

Прихваћен за штампу априла 2021.