

# ПОВЕЗАНОСТ ПРОГРАМСКОГ САДРЖАЈА СА КОМПОЗИЦИОНО-ТЕХНИЧКИМ РЕШЕЊИМА У КЛАВИРСКИМ КОМАДИМА МОДЕСТА МУСОРСКОГ

Стефан Д. Сретић\*

Универзитет у Нишу, Факултет уметности, Департман за музичку уметност,  
Ниш, Република Србија

## Сажетак

У раду се анализирају три програмска комада – *Катакомбе*, *Колиба на кокошјим ногама* (*Баба Јага*) и *Велика кијевска врата* из клавирског циклуса *Слике са изложбе*, Модеста Мусоргског. Полазну тачку представља анализа ширег контекста у коме су настали поменути комади, чиме се пружа увид у стилске карактеристике романтизма, а потом се детаљније разматра стваралаштво великог композитора. Рад може бити драгоцен за пијанисте и музичке педагоге, јер срж анализе представља разматрање начина интерпретације поменутих композиција.

У уводном делу текста објашњен је истраживачки оквир, представљене су методе и циљеви истраживања, и дат је краћи осврт на консултовану литературу. Наредна поглавља конципирана су тако да читаоцима пружају важне информације о одликама стваралаштва Мусоргског, како би се ваљано сагледале изабране композиције.

Централни део рада резервисан је за анализу композиција, најпре кроз представљање програмског садржаја, а потом и његову повезаност са композиционо-техничким решењима сваког комада. У циљу што потпунијег сагледавања изражајних средстава и њихове улоге у дочаравању конкретног садржаја, понуђена су сопствена решења, која су праћена нотним примерима и објашњењима.

Закључна разматрања приказују допринос истраживања и нуде могуће перспективе за даља промишљања пијанистичке поетике у служби тумачења композиција програмског карактера.

**Кључне речи:** пијанизам, програмска музика, Модест Мусоргски, *Слике са изложбе*, *Катакомбе*, *Колиба на кокошјим ногама* (*Баба Јага*), *Велика кијевска врата*.

## Увод

У дочаравању музичког садржаја веома важну улогу има стил интерпретације.<sup>1</sup> Термин *интерпретација* доводи се у везу са разумевањем музичког дела и

<sup>1</sup> Термин *интерпретација* потиче од латинске речи *interpretatio*, што значи тумачење. Ипак, истакнути музиколог Риман (Riemann) указује да то није само тумачење неког смисла, већ подједнако и преиначавање смисленог записа у одређени осмишљени звук (Zlatar, 2016: 10).

\* sreticstefan@gmail.com

описује се као елемент у музици који настаје као нужна разлика између нотације (која представља запис музичког дела) и извођења (које представља музички доживљај). Често се користи за означавање начина на који треба тумачити нотацију и за проучавање извођачке праксе. У релевантној литератури (Donington, 1980: 276) истиче се да композитор даје печат својој музици, али интерпретатор није добар музичар ако нема нешто своје што би могао да понуди како би од пуне нотације направио живо извођење, и то би требало учинити са таквом емпатијом да појачава и да не негира композиторову инспирацију. Особине које су неопходне за добру музичку интерпретацију су интуитивна реакција<sup>2</sup>, односно одговор, као и импликације које су већ латентно присутне у композицији. Постоје и други захтеви, и један од њих је опште упознавање са стилем музике која се изводи; други је везан за детаљно знање о праксама које се везују за њега. Дакле, интерпретатор се ослања на партитуру, али би требало да добро познаје и поштује стилске особине одређеног периода, као и личност композитора. Поред тога, он мора имати и сопствену представу о делу које тумачи, односно о композиторовој замисли.

На улогу пијанисте у тумачењу музичког дела указује и један од најзначајнијих, Иво Погорелић, отварајући низ питања које би извођач требало себи да постави: „Мислим да си неки вјероватно не покушавају предочити како складатељ жели да се комад одсвира, што је било прије стварања тог комада, што је било прије дјела? Што га је инспирало, што је било то што је некога потакло да створи ову музику, који извор, одакле потиче, одакле долази та дивна мелодија? Зашто је тако лијепа, како то да није просјечна? Зашто је тако изузетна? Ево, ту извођач треба тражити своје музичке идеје, да размишља како би складатељ волио да се то изведе” (Ђурђевић, 2014: 459). Уважавајући поменути приступ извођаштву, настојаћемо да се што више упознамо са детаљима музичког дела, укључујући и разумевање ванмузичког садржаја, како бисмо дошли до веродостојног, идејно оригиналног и уверљивог тумачења.

Будући да су изабрани комади из циклуса који припада подручју програмске музике, осврнућемо се и на значење овог термина. Наиме, програмска музика односи се на музичка дела инспирисана и створена на основу извесног садржаја из области легенде, литературе, историје, других уметности или природних појава. Отуда програмска дела увек носе наслов из којег се види садржај, слика или расположење обрађено у делу. У програмској музици разликују се два начина дочаравања садржаја. Први, и уједно најједноставнији и најелементарнији је тонско сликање, опонашање звучних појава из природе и живота (цвркутање птица, жуборење потока, хук таласа, грмљавина, севање муње). Ту програм не задире дубље у музичко дело, не постаје музички материјал, већ представља отисак, сличан фотографији. Други облик програмске

---

2 Извођач треба да поседује „креативну машту” и „уметничку интуицију”, што се пре свега исказује у осећају за обликовање. Највећа вредност интуиције је способност интегрисања, односно спајања свих наведених способности у целину (Zlatar, 2016: 9).

музике је обрађивање неког ванмузичког садржаја чисто музичким језиком, ослобођеним од конкретних асоцијација које изазива опонашање звукова, јер композитор преноси у музику расположења која доживљава у вези са тим спољним садржајем. То значи да се композитор служи симболима који нису елемент тонског сликања, већ музички мотиви условно везани за неку појаву или расположење.

Иако је програмска музика била заступљена у свим епохама и у свим облицима, она је свој врхунац достигла тек у романтизму. Тада је стекла своје јасно естетско опредељење, па се у то време јавља и термин апсолутна музика, под који спадају сви облици без јаснијег програмског опредељења. Занимљива је чињеница да се крајем 19. века ушло у полемику око предности програмске, односно апсолутне музике, али се касније увидело да ти правци не представљају ни крајности ни супротности и да ни један ни други не могу унапред одредити вредност дела. „Захваљујући свом посебном изражајном језику, музика је ослобођена конкретне везе са појмовима спољног света. Сваки слушацац на свој начин доживљава дело и у зависности од расположења и богатства фантазије тумачи садржај музике” (Skovran, 1974: 130).

Поред литературе коришћене за разумевање историјског контекста настанка изабраних композиција (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980; Muzička enciklopedija, 1974) и појма интерпретације, велики значај за аналитички део рада имали су радови који детаљније разматрају елементе програмности и пијанистички израз конкретних композиција. Међу њима су уџбеници и приручници посвећени пијанизму (Zlatar, 2016; Neigauz, 1970; Serdar, 2012; Timakin, 1984; Шобајић, 1996, 2005; Šonberg, 2005).

За детаљније сагледавање и истраживање живота и стваралаштва Мусоргског, као и изабраних комада из свите *Слике са изложбе*, веома су биле драгоцене докторске дисертације (Cristea, 2016; Ђерђи, 2016; Lee, 1993; Orlova, 1983), као и појединачни чланци објављени у научним часописима и зборницима радова (Calvocoressi, 1956; Russ, 1992; Tsougras & Stefanou, 2018).

## **Модест Мусоргски – одлике стваралаштва и музичког језика**

Модест Мусоргски је један од највећих руских композитора, не само због свог мајсторског приказа руског живота кроз музику већ и због иновативног приступа музичком стваралаштву. Њега одликује стална потрага за новим елементима, али је, у исто време, веома заинтересован за живот руског сељака, традицију, народну песму и причу. Та чињеница дефинисала је његов уметнички кредо и утрла пут композиторском опредељењу.

Прве часове клавира Мусоргски добија од своје мајке, а касније од немачке гувернанте. У складу са породичном традицијом, одлази у школу за резервне гардијске официре, али наставља да учи клавир и да се бави музиком. Велики утицај на Мусоргског имао је Александар Даргомижски (Александр Даргомџский),

код којег композитор упознаје и Милија Балакирјева (Милиј Балáкирев) и Цезара Кјуиа (Цéзарь Кюй), а касније и Владимира Стасова (Владíмир Стáсов).

Године 1859. требало је да напусти Петроград због војне дужности, али он ипак бира да се одрекне војне службе и остане посвећен музици. У то време пише своје прве композиције, а групи уметника придружују се и Николај Римски-Корсаков (Николай Римский-Корсаков) и Александар Бородин (Алекса́ндр Бородин). Тако настаје истакнута група музичара која је позната под називом „моћна гомилица” или „Петорица” (Милиј Балакирјев, Александар Бородин, Николај Римски-Корсаков, Модест Мусоргски и Цезар Кјуи). Они су сматрали да уметност треба да буде одраз живота и средине у којој је настала.

У музици је Мусоргски био истински популиста, а о његовим ставовима сазнајемо из писма упућеног Балакирјеву: „Осећам неку врсту унутрашње регенерације. Изгледа да ми је изненада све руско одједном близу и био бих некако узнемирен уколико људи не би водили рачуна о Русији; верујем да заиста почињем да је волим” (Zetlin, 1959: 106). Може се закључити да је његов однос према компоновању заиста у складу са овим наводима, и да се то јасно може видети у његовом стваралаштву.

У литератури се наводи и да је Мусоргски изврсно владао клавиром, и да је, поред техничке спремности, велелепно импровизовао, мајсторски читао с листа и пратио солисте (Алексејев, 2005: 160). Његови савременици писали су о његовој способности да истинито и на уверљив начин прикаже најразличитија душевна стања.

Клавирске композиције Мусоргског углавном су програмски комади жанровског карактера, неретко са елементима тонског сликања: *Сећање на детињство*, *Дечја игра*, *Дадилџа и ја*, *Интермецо*, *На селу*, *Суза*, *Шваља* и др. (Исто: 161).

Дејан Деспић указује да је Мусоргски у кругу Петорице био најоригиналнији, а у понечем и најмодернији стваралац, истовремено најближи аутентичном духу руског фолклора. Његов музички језик одликује употреба пентатонике и променљивог тонског рода, модалност, залажење у наполитанску сферу (*Слике са изложбе – Стари замак*). Такође, Мусоргском није страно ни тонско сликање, што се мајсторски остварује на много начина, па и хармонских, такође у *Сликама са изложбе*. Његово познато начело – Музика не треба да тежи лепоти него истини – донекле објашњава зашто се овај композитор није превише занимао за свет бајке и фантастике (са изузетком симфонијске поеме *Ноћ на голом брду* и *Баба Јаге* из *Слика са изложбе*).

### ***Слике са изложбе: Катакомбе, Колиба на кокошјим ногама (Баба Јага) и Велика кијевска врата – анализа садржаја и извођачки аспекти***

Програмска композиција *Слике са изложбе*, настала 1874. године, представља десет слика изложених у оквиру постхумне изложбе композиторовог пријатеља

Виктора Хартмана (Виктор Гартман). Низ контрастних слика, у форми свите, описује разноликост живота – ликове и појаве. Читав циклус прожет је духом руске музике, али композитор настоји да ослика и неке друге средине, а епизоде из свакодневице смењују се са фантастичним и мистичним садржајима из древне прошлости. Због тога комади контрастирају карактерно, али и својом лествичном основом, мотивским садржајем, фактуром, врстом такта, ритмом и темпом.

Слике са изложбе садрже следеће комаде (слике): *Гном*, *Стари замак*, *Тиљери*, *Бидло*, *Плес неизлеглих пилића*, *Два Јевреја*, *Пијаца у Лиможу (Велике новости)*, *Катакомбе*, *Колиба на кокошијим ногама (Баба Јага)* и *Велика кијевска врата*. Комади се међусобно разликују у карактеру, темпу, хармонском језику и осталим изражајним средствима. Низ комада повезује *Променада*, која обезбеђује целовитост циклуса и има улогу интерлудијума (прелаза), а, сходно називу, представља шетњу посматрача кроз музеј, односно прелазак од једне на другу слику. Она се јавља пет пута у току композиције, прво у основном облику, потом са изменама, али је увек препознатљива. Занимљиво је да мелодија *Променаде* прожима и друге комаде: „Јединству интонационе сфере такође доприноси органско ‘проклијавање’ мелодије *Променаде* у свим деловима циклуса. То се најјасније осећа у *Богатирској капији*<sup>3</sup> и *Катакомбама*” (Алексејев, 2005: 161). С друге стране, извођач би требало да има на уму стилску разноликост комада и да брижљиво осмисли начин интерпретације сваког од њих, настојећи да одмери тон (пијанистички израз, поетику), како не би дошло до пренаглашавања, а самим тим и нарушавања драматургије свите.<sup>4</sup>

### **Катакомбе**

Комад свите писан је у спором темпу и има корални призив. Састоји се из два дела, која су јасно одвојена ритмички, фактурно, динамички и хармонски. Узбуђење се нагло прекида и наступа хладна атмосфера подземних ходника изражена акустичким ефектима који стварају слику страха и смрти.

Овај комад има форму сложене дводелне песме **А В**, где је први део (**А**) писан у облику троделне песме: **а** (1-11) **б** (12-22) **с** (23-30). Фактуру првог дела (**А**) карактерише одсуство мелодије уз акорде дугог трајања са неочекиваним дисонантним хармонским склоповима и динамичким „скоковима” (од *ff* до *pp*, као и изненадним *sf* након *p*), које ствара надреалистичну музичку слику. Дејан Деспић сматра да је Мусоргски велики значај придавао средствима експресије, међу којима хармонија заузима истакнуто место, на модеран, експресионистички начин, а дисонанца постаје вредност „по себи”. Аутор управо мисли на *Катакомбе*, и наводи да су дисонанце подржане и оштрим

<sup>3</sup> Ово је, у ствари, други назив за *Велика кијевска врата*.

<sup>4</sup> Виктор Бобровски (Виктор Бобровский) напомиње да облик ове композиције у ствари представља синтезу елемената форме свите и ронда, због неколико појава *Променаде* (Cristea, 2016: 56).

динамичким крајностима, са циљем да се изрази психолошко стање посматрача у тами древних хришћанских скровишта и гробница. Према опису који је дао критичар Владимир Стасов, на овој слици је Хартман представио самога себе како, при светлости фењера, разгледа париске катакомбе.

Узимајући у обзир атмосферу овог комада, извођач би требало довољно дуго да задржава акорде и да без журбе прелази са једног на други. У супротном, низање акорада може бити банално, а слушалац може бити ускраћен за потпуни естетски доживљај. Још један важан елемент извођења јесте акустично повезивање акорада без прекида и изласка из контекста, те је важно добро слушање сваког акорда, са посебним фокусом на ниво звука непосредно пред наступ следећег. Употреба десног педала је од великог значаја за стварање акустичког ефекта дубине простора, а уз то омогућује међусобно повезивање акорада. Стога би десни педал могао да се користи тако што би се пуштао нешто спорије у тренутку наступа наредног сазвучја, уз суптилно преклапање и уливање (*legatissimo* повезивање) (Пример 1).

Пример 1: Катакомбе, такт 1–7.

У 3. такту присутна је ознака *cresc.* у току трајања дугог сазвучја октава у пијано (*p*) динамици. С обзиром на то да је постепено појачавање звука на једном тону на клавиру акустички немогуће, овде је очигледна појава тзв. „менталног крешенда”, који захтева од извођача да у току трајања дугог тона замисли појачавање истог и ментално га припреми за динамичко повезивање са следећим, у овом случају *ff* и *sf* сазвучјем. Ментална припрема за извођење наредног тона захтева и телесни гест, који укључује дубоко узимање даха и покрет тела ка инструменту.<sup>5</sup>

Још један детаљ који би требало да се узме у обзир приликом извођења јесте јасна разлика између акорада који су под короном и оних који нису. Ове ознаке су важна композиторова упутства и могу значајно да утичу на извођачев приступ одређивању темпа.

<sup>5</sup> Ментални крешендо се не може чути у току његовог трајања на једном тону, већ тек са наступом следећег тона он може имати смисао. Његова поента није постизање немогућег, већ стварање илузије. У оркестарском извођењу крешендо се без проблема изводи инструментима чија природа то омогућује. Међутим, клавијирско извођење овде укључује унутрашње, духовно ангажовање како пијанисте, тако и публике да „чује” нешто чега у спољашњем свету нема.

Други део (В) овог комада, под називом *Са мртвима на мртвом језику*, скреће пажњу на лобање обасјане светлошћу лампе, откривајући композиторову дубљу, мрачнију страну личности. Тема *Променаде* јавља се у деоници леве руке, док је мотив „светлећих лобања” у деоници десне руке (октавна тремола у високом регистру), у пијанисимо (*pp*) динамици. Појава теме унутар слике (комада) може се симболично тумачити као композиторова шетња унутар саме слике. У поређењу са досадашњим сликама, уместо да композитор посматра слику са стране, чини се као да овде емотивно постаје део ње и његова шетња се наставља кроз сабласне, мрачне ходнике.

Вежбању ове специфичне фактуре, састављене од различитих елемената, треба систематично приступити. Константна пијанисимо (*pp*) динамика захтева велику контролу тона, и сваки вид експресивног изражавања у овим сегментима представља велики изазов за извођача. Мотив „светлећих лобања” (Пример 2) у деоници десне руке захтева потпуну одмереност тежине и континуитет. Како би се адекватно дочарало обасјавање лобања, потребно је створити ефекат дугог тона на клавиру, као да је у питању широки потез гудалом на гудачком инструменту, тако што ће тремола бити одсвирана споријим, мекшим уласцима у дирку. На тај начин се тонови боље надовезују и стапају један у други. Свирање брзих поновљених тонова мекшим уласком у дирку могуће је уколико се дирка не доводи до дна, а након одсвираног тона не отпушта до краја. Прелазак са једне октаве на другу захтева пажљиву координацију прстију и зглоба, тако да се избегне сваки нагли покрет који би могао да створи неконтролисано акцентовање и прекид тонског континуитета. Ради бољег повезивања, може се изводити сваки први тон у „новој” октави четвртим прстом, а да се потом врши повратак на пети. Употреба десног педала доприноси бољем акустичном повезивању тонова.

Пример 2: *Катакомбе, Са мртвима на мртвом језику*, такт 1–3.

Са друге стране, деоници леве руке поверен је другачији задатак, односно испевавање „променадне” мелодије прстима унутрашњег дела шаке. Сетни емотивни набој који тема у овом облику носи треба изразити флексибилним покретима прстију са једног акорда на други, уз минимализовање вертикалних покрета. Руку треба водити претежно хоризонталном линијом, што ближе клавијатури, уз један покрет лакта у оквиру означеног лука.

На ширем плану, треба имати у виду ефектну промену боја и прелазак из таме у светлост, који је на хармонском плану представљен мутацијом. Последњи тактови овог комада доносе раскошан звук, оплемењен педалом и акустичким богатством (Пример 3). Дуго очекивано ослобођење од мрака наступа са појавом дурских сазвучја која стварају осећај оптимизма и вере у живот након смрти.

Пример 3: *Катакомбе, Са мртвима на мртвом језику*, такт 13–20.

### **Колиба на кокошјим ногама (Баба Јага)**

Девета слика из циклуса, *Колиба на кокошјим ногама* (често називана и *Баба Јага*), најдужи је комад свите (према броју тактова). Инспирисан ликом из руске народне бајке, Мусоргски је још једном показао своје умеће у карактеризацији ликова. Комад карактерише равномерно ритам, акордска фактура и изразита динамичка разноврсност.

Облик овог комада у теорији о музичким облицима познат је под називом епизода уместо трија (A b A). Шема облика је: **увод** (1-16) **a** (17-32) **b** (33-57) **c** (58-94) **d** (95-107) **d1** (108-122) **прелаз** (123-132) **a** (133-144) **b** (145-169) **c** (170-208) и **Кода** (209-211). Средишњи одсек представља својеврсну осу симетрије, и окружен је излагањем делова **a b c**, па се може приказати као **A (a b c) d d1 A (a b c)**.

Први део **A** (1-94), у коме је представљен лет *Баба Јага* у великом авану, карактерише константна вертикала у фактури, у великој мери састављеној од октава и масивних акорада, честих скокова и промена регистра дуж читаве клавијатуре. Како би дочарао жестоку и злу природу лика, композитор успоставља карактеристичну ритмичку шему. Вештичији нестрпљиви и љутити кораци представљени су нагласцима на slabим деловима такта (Пример 4). Слично као у **Гному**, фактура је сачињена од унисоних, удвостручених



или утростручених октава. Тематизам дела **A** чине мање или веће секвенце и динамички раст, који стварају утисак вештичиног приближавања плену.

Пример 4: Колиба на кокошјим ногама (Баба Јага), такт 17–20.

Хаотична атмосфера је живописно илустрована у делу **b** првог одсека (тактови 43–44). Агресивни покрети и урлици Баба Јаге су представљени наглим скоковима у обема рукама, фортисимо динамиком и дисонантним хармонским склоповима, што са техничког аспекта представља најзахтевнији одломак у комаду. Како би се олакшали октавни скокови у десној руци, потребно је групе од четири октаве поделити на мање групе од две. У Примеру 5 могу се видети два начина груписања:

Пример 5: Колиба на кокошјим ногама (Баба Јага), такт 43–44.

Крај првог дела (**A**) доноси смирење и припрему за наредни, тихи и мистериозни одсек, који илуструје мрачно вештичије врачање. Фактуру одсека **d** чине хроматски силазна тремола у средњем регистру и мелодијска линија удвојена у октавама у ниском регистру (*non legato*), која садржи карактеристичне мотиве (Примери 6а и 6б).

Пример 6а: *Колиба на кокошјим ногама (Баба Јага)*, такт 95–96.

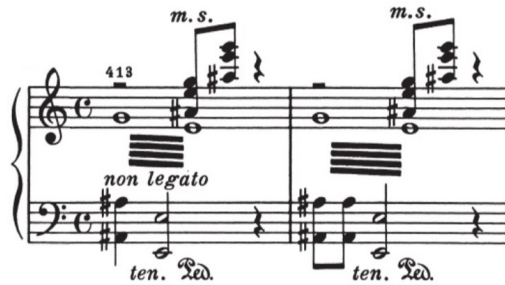


Пример 6б: *Колиба на кокошјим ногама (Баба Јага)*, такт 1–3.



У делу **d1** (такт 108) поред поновне појаве теме и додатих узлазних умањених трозвука у вишем регистру, тремоло постаје бржи и интензивнији, чиме се појачава осећај стрепње и најављује вештичије наредно злодело (Пример 7).

Пример 7: *Колиба на кокошјим ногама (Баба Јага)*, такт 108–109.



Завршетак овог одсека карактеришу силазна тремоло у ниском регистру која постепено долазе до пијанисимо динамике (*ppp*), уз узлазне октавне скокове у високом регистру и динамичких ознака *f cresc. sf*. Овај ефекат може представљати Баба Јагин зли смех док је спремна да свој план коначно спроведе у дело (Cristea, 2016: 124).

Након репризе, комад завршава кодом у виду октавног *martellato* пасажа који у узлазном налету улази у финални комад циклуса, *Велика кијевска врата*.

## Велика кијевска врата

Својим раскошним звуком, у пуном клавирском капацитету, овај комад на импозантан начин заокружује дело. Инспирисан фолклорним и црквеним мотивима, композитор одаје почаст руском народу, историјском наслеђу, традицији и културним вредностима. Комад је писан у форми ронда, са шемом: **A** (1-29) **B** (30-46) **A1** (47-63) **B1** (64-80) **C** (81-113) **A** (114-174).

Велико финале отварају дуги акорди Ес-дура, тоналитета који се у историји музике често повезивао са хероизмом и славом. Масивна звучност и тријумфални карактер ове теме, која уједно и затвара циклус, може се повезати са звуком руске народне мелодије коју певају велике масе људи, на начин који симболизује виталност националног духа (Пример 8).

Пример 8: Велика кијевска врата, такт 1–4.

Тему **B** чини молитвена мелодија, заснована на руској православној химни (Пример 9). Она контрастира претходној теми молским тоналитетом, смањеном динамиком (*p*) и фактуром, тј. употребом четворогласног хорског става. У поређењу са првом темом, чија је намена да прикаже ентузијазам масе, тема **B** представља свету духовну страну сваког појединца (Cristea, 2016: 136).

Пример 9: Велика кијевска врата, такт 30–34.

У појави нове теме **C** (81-113) ефекат звона долази до изражаја у пуном сјају, употребом дугих, продорних тонова у целим нотама и половинама, са ознакама за *marcato* и *sf* (Пример 10).

Пример 10: Велика кијевска врата, такт 81–84.

Ова фактура подсећа на уводне тактове Концерта за клавир и оркестар у це-молу, бр. 2, оп. 18 Сергеја Рахмањина (Пример 11).

Пример 11: Рахмањин: Концерт за клавир и оркестар у це-молу, бр. 2, оп. 18, 1. став, такт 1–8.

Од 97. до 104. такта, последњи пут, јавља се тема *Променаде*, у мелодији највишег гласа (Пример 12).

Пример 12: Велика кијевска врата, такт 97–100.

Масивна акордска фактура и динамичка градиција прожимају комад до самог краја. Завршни део последњег наступа теме *A* представља кулминацију читавог циклуса, изражавајући тријумфални симбол победе слободе над ропством и живота над смрћу (Пример 13).

Пример 13: Велика кијевска врата, такт 159–174.

The image shows a musical score for the piano accompaniment of 'The Great Gates of Kiev' (Example 13), measures 159-174. The score is in G major, 3/4 time, and includes the tempo marking 'Grave, sempre allargando'. It features piano accompaniment with triplets and dynamic markings like 'ff'. The score is written for two staves (treble and bass clef).

## Закључак

У процесу сагледавања програмности и интерпретације постављен је шири оквир истраживања – од историјских околности, преко индивидуалних стилских карактеристика композитора, до конкретног садржаја анализираних композиција. Будући да програмски садржај иницира одређене специфичности пијанистичког израза, настојао сам да елементе интерпретације повежем са ванмузичким садржајем сваког комада.

Клавирска свита *Слике са изложбе* Мусоргског представља дело изузетне вредности, врло инспиративно за извођача. Комади међусобно контрастирају темпом, карактером, као и хармонским и изражајним средствима. Поред осмишљавања целине, важно је и да сваки комад буде добро конципиран, да се издвоје главни пунктови и да се у интерпретацији препозна и испоштује наратив сваког комада. Интерпретација не би требало да буде површна скица комада, већ би требало да изнесе сву дубину музичког садржаја и да следи идеју сваке од слика: „илустрација Хартманових цртежа далеко од тога да је једноставна; то је дубоко филозофско дело, медитација о животу и смрти, историји, народу и човеку уопште” (Orlova, 1983: 173).

Мелодијску линију Мусоргског одликује широка палета израза, сходно естетским и психолошким принципима појединих слика; она је ређе „дугог даха” или дужег кретања у једном правцу. Од одабраних комада у овом раду, осим у *Великим кијевским вратима*, мелодијске линије су углавном сачињене од кратких мотива. Ритмичка компонента је од изузетне важности за поједине комаде циклуса (међу којима је, свакако, Баба Јага).

Ради што потпунијег сагледавања изражајних средстава и њихове улоге у дочаравању конкретног садржаја, понуђена су решења, која су праћена нотним примерима и објашњењима. Верујем да сам својим истраживањем дао допринос у осветљавању могућих перспектива за даља промишљања пијанистичке поетике у служби тумачења и дочаравања композиција програмског карактера. Такође, надам се да ће овај рад бити од користи свим пијанистима који траже сопствена решења и лични пут ка остваривању високих креативних и уметничких домета.

## Литература / References

- Алексејев, Александар Димитријевич. 2005. „Клавирска уметност руске петорице”, у: Šobajić, Dragan (izbor i prevod). Zbirka tekstova za predmete Istorija i teorija pijanizma i Istorija izvođaštva i analiza klavirske literature, Beograd: Univerzitet umetnosti i Fakultet muzičke umetnosti.
- Calvocoressi, Michel Dimitri. 1956. Modest Mussorgsky: His Life and Works. London: Rockliff.
- Cristea, Ana. 2016. Pianistic Mastery of Modest Mussorgsky's Pictures at an Exhibition: Developing Associative Thinking, a Doctoral Essay, Florida: Coral Gables.
- Donington, Robert. 1980. „Interpretation” in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London: Macmillan, 9.
- Ђерђи, Клевис. 2016. Значајне транскрипције оркестарских дела за клавир и vice versa: студија о њиховој генези и стилу (писани део докторског уметничког пројекта). Београд: Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности.
- Ђурђевић, Ненад. 2014. „Поетика извођаштва Иве Погорелића на примеру шесте сонате Сергеја Прокофјева”, Ивана Перковић (ур.), Музиколошка мрежа / музикологија у мрежи, Зборник радова студената музикологије, св. 5. Београд: Факултет музичке уметности, 2014: 457–466.
- Lee, Chen-Tien. 1993. Mussorgsky's "Pictures at an Exhibition": An analytical and performance study, doctoral thesis. Columbus: The Ohio State University.
- Nejgauz, Genrik Gustavovič. 1970. O umetnosti sviranja na klaviru (prevod Nina Misočko, Dragica Ilić). Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Orlova, Alexandra. 1983. Musorgsky's Days and Works: A Biography in Documents, (trans. Roy Guenther), Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press.
- Russ, Michael. 1992. Musorgsky: Pictures at an Exhibition. Cambridge: Cambridge University Press.
- Serdar, Aleksandar. 2012. Razvoj pijanističke tehnike. Podgorica: Muzički centar Crne Gore.
- Skovran, Dušan. 1974. Programska muzika. u: Muzička enciklopedija 3, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.
- Шобајић, Драгољуб. 1996. Темељи савременог пијанизма. Нови Сад: Светови.
- Šonberg, Harold. 2005. Veliki pijanisti. Beograd: Nolit.
- Timakin, Evgenij Mihajlovič. 1984. Vaspitanje pijaniste (prevela Olga Janković). Beograd: Savez društava muzičkih i baletskih pedagoga Srbije.
- Tsougras, Costas & Danae Stefanou. 2018. „Embedded blends and meaning construction in Modest Musorgsky's Pictures at an Exhibition”, *Musicae Scientiae*, Vol. 22(1), 2018: 38–56.

Стефан Д. Сретић: *ПОВЕЗАНОСТ ПРОГРАМСКОГ САДРЖАЈА СА КОМПОЗИЦИОНО-ТЕХНИЧКИМ...*

Zetlin, Mikhail. 1959. *The Five: The Evolution of the Russian School of Music*. New York: International Universities Press, Inc.

Zlatar, Jakša. 2016. *Uvod u klavirsku interpretaciju*. Zagreb: Jakša Zlatar.

**Коришћене партитуре:**

Mussorgsky, Modest. 1992. *Bilder einer Ausstellung*, Munich, G. Henle Verlag.

Rachmaninoff, Sergei. 2020. *Klavierkonzert Nr. 2 c-moll Opus 18*, Munich, G. Henle Verlag.

Article type: Professional article

Article language: Serbian

## **PROGRAM CONTENT IN RELATION WITH COMPOSITIONAL AND TECHNICAL SOLUTIONS FOUND IN PIANO PIECES BY MODEST MUSSORGSKY**

**Stefan D. Sretić**

*University in Niš, Faculty of Arts, Department of Musical Art, Niš, Republic of Serbia*

### **Summary**

The thesis focuses on the analysis of three program pieces – *Catacombs*, *The Hut on Hen's Legs (Baba Yaga)* and *The Great Gate of Kiev* from the Modest Mussorgsky's piano suite *Pictures at an Exhibition*. A starting point is the analysis of the wider context out of which the mentioned pieces originated which throws light on the stylistic characteristics of Romanticism, and provides grounds for a detailed pondering on the artistic creations of the iconic composer. The study can be valuable for the pianists and musical pedagogists, as the analysis in its essence explores the ways of interpretation of the mentioned compositions.

The article *PROGRAM CONTENT IN RELATION WITH COMPOSITIONAL AND TECHNICAL SOLUTIONS FOUND IN PIANO PIECES BY MODEST MUSSORGSKY* consists of the following chapters: Introduction, Modest Mussorgsky – Features of Artistic Oeuvre and Musical Language, *Pictures at an Exhibition: Catacombs, The Hut on Hen's Legs (Baba Yaga) and The Great Gate of Kiev* – Analysis of the Contents and Performance Aspects, Conclusion and References.

The introductory part offers an explanation of the research framework, presents the research methods and objectives and gives a short review of the literature used for the study. The following chapters are drafted in such a way as to offer to the reader the important information on the characteristics of Mussorgsky's oeuvre in order to provide for a well-founded introspection of the selected compositions.

The central part of the thesis is reserved for the analysis of the compositions, first by presenting their program content, and then by focusing on its bonds with compositional and technical solutions found in each piece. In order to come up with fuller consideration of the employed means of expression and their role in evoking the specific contents, the work offers the author's own solutions, all backed up by notational examples and explanations.

The piano suite *Pictures at an Exhibition* by Mussorgsky is a work of exceptional value, very inspiring for the performer. Pieces contrast with each other in tempo, character, as well as harmonic and expressive means. In addition to achieving its unity, it is important that each piece is well conceived, that the main points are singled out and that the narrative of each piece is recognized and complied in the interpretation.

Taking into account the atmosphere of the piece *Catacombs*, the performer should keep the chords long enough and move from one to the other without haste. Another important element of the performance is the acoustic connection of the chords without interruption and being out of context, so it is important to listen well to each chord, with a special focus on the sound level just before the next one.

Baba Yaga's flight in a large attic is characterized by a constant vertical in the texture, largely composed of octaves and massive chords, frequent leaps and rapid changes of the register along the entire keyboard. In order to evoke the fierce and evil nature of the character, the



composer establishes a characteristic rhythmic scheme. The witch's impatient and angry steps are represented by accents on the weak parts of the beat. The invoice is composed of unison, doubled or tripled octaves.

With its sumptuous sound, in full piano capacity, the piece *The Great Gate of Kiev* completes the work in an imposing way. Inspired by folklore and church motifs, the composer pays tribute to the Russian people, historical heritage, tradition and cultural values. The grand finale opens with the long chords of E-flat major, a key that has often been associated with heroism and fame in the history of music. The massive sonority and triumphant character of this theme, which also closes the cycle, can be connected with the sound of a Russian folk melody sung by large masses of people, in a way that symbolizes the vitality of the national spirit.

Mussorgsky's melodic line is characterized by a wide range of expressions, in accordance with the aesthetic and psychological principles of individual paintings; it less often contains "long breath" or longer motion in one direction. Of the selected pieces in this work, except in *The Great Gate of Kiev*, the melodic lines are mostly comprised of short motifs. The rhythmic component is extremely important for certain pieces of the cycle (among which is certainly *Baba Yaga*). Harmony includes unusual and frequent changes of tonal centers, as well as the appearance of modality. Particularly expressive properties of harmony can be observed in the *Catacombs*, where dissonances are supported by sharp dynamic extremes, with the aim of evoking the psychological state of the observer in the eclipse of ancient Christian hiding places and tombs.

The final considerations, which are focused on the contribution of the research, offer possible perspectives for further studies of pianistic poetics as a means of interpretation of program compositions. I believe that my research has contributed to the elucidation of possible perspectives for further reflections on pianistic poetics in the service of interpreting and evoking compositions of a programmatic character. Also, I hope that this work will be useful to all pianists who are looking for their own solutions and personal path to achieving high creative and artistic achievements.

**Key words:** pianism, program music, Modest Mussorgsky, *Pictures at an Exhibition*, *Catacombs*, *The Hut on Hen's Legs (Baba Yaga)*, *The Great Gate of Kiev*.

Датум пријема чланка / Paper received on: 14. 01. 2022.

Датум достављања исправки рукописа / Manuscript corrections submitted on: 01. 02. 2022.

Датум коначног прихватања чланка за објављивање / Paper accepted for publishing on: 10. 03. 2022.

© 2021 Autor. Objavio Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>).

Ovo je članak otvorenog pristupa i distribuiran se u skladu sa Creative Commons licencom (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).

© 2021 The Author. Published by Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>).

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).

