

Марко МИЛЕНКОВИЋ
Данијела ИЛИЋ
Факултет уметности
Универзитет у Нишу

УДК 37.015.3:82-293.1 Чајковски П. И.
159.953.5.072-057.874:82-293.1 Чајковски П. И.
- стручни рад-
DOI: 10.5937/gufv2402075M

ОСОБЕНОСТИ ХАРМОНСКОГ ЈЕЗИКА У МУЗИЧКОЈ ДРАМАТУРГИЈИ ФИНАЛНЕ СЦЕНЕ ДРУГОГ ЧИНА ОПЕРЕ ПИКОВА ДАМА П. И. ЧАЈКОВСКОГ

Сажетак: *Поред личних афинитета аутора рада према репрезентативном делу оперске светске баштине – лирској трагедији Пикова дама П. И. Чајковског, непосредан подстицај за избор теме настао је услед академске педагошке праксе и инспиративног Деспићевог тумачења судбинског лајтмотива Грофице из Пикове даме. Будући да наведени пример из уџбеника заузима значајно место у дефинисању композиторовог психолошког тумачења текста у оперским делима, сматрамо да ће његов шири, комплетнији приказ допринети унапређењу педагошког рада и мотивисању студената за даља истраживања. У том циљу, фокус истраживања усмерен је на расветљавање начина симбиозе драме и музике, хармонског језика и садржаја текста, те психолошког подтекста у финалној сцени другог чина опере, као њеног музичко-драмског центра и кулминације која води ка фаталном исходу. Сагледавање узрочно-последичних односа текста либрета и хармонске компоненте, као и других музичко-изражајних средстава музичке драматургије, у првом реду мелодије солистичких вокалних деоница, води до утврђивања хармонског/музичког језика Чајковског, заправо читаве његове стваралачке поетике.*

Кључне речи: *ајковски, хармонија, лајтмотив, тоналитет, акорд, тритонус.*

Чини ми се, да сам заиста надарен способношћу да истинито, искрено и једноставно кроз музику изразим она осећања, расположења и слике, које текст сугерише. У том смислу, ја сам реалиста и у потпуности руски човек.
(Чајковски, 6. јануар 1891. године)

Увод

Уметничко стваралаштво Петра Иљича Чајковског (1840–1893) није увек било признато као што је то данас, са одавањем почести и славе овом генију у читавом свету и уживањем у свим чарима његове стваралачке инвенције. Композитор, педагог и академик Д. Деспић лекцију о Чајковском по-

* lionheartmarko@gmail.com

чиње сјајним и помало интригантним тумачењем да је овај „најпопуларнији руски (а може се рећи и светски) композитор [...] у своје време [...] оштро супротстављан тежњама 'Петорице' уопште, оптуживан за 'европејство' и космополитизам" (Despić, 2002: 279). Наиме, добар део новинарских критичара у другој половини XIX века заступао је уметничке идеале композитора *Велике Петорке*, доживљавајући их наследницима Глинкиног националног смера. Иако су били припадници скоро исте генерације² која је после Глинке креирала развој Руске националне школе, позиција Чајковског као антипода њима, отпочетка је била незавидна, а стваралаштво подвргнуто бројним критикама. У првом реду, како наводи руски композитор, пијаниста и музиколог Кремљев, замерали су му „да је пре свега недовољно националан. Руски карактер стваралаштва Чајковског био је под сумњом или је чак демантован". Аутор даље наводи, истичући као „крајње екстремну формулацију мишљења, које су се у већој или мањој мери придржавали присталице Петорице" наводе С. Љапунова: „Сам Чајковски је био потпуно космополитски композитор, лишен сваке националне боје, и када је за своје композиције узимао руске теме, према Балакирјеву 'претварао их је у лутеранску веру', тј. развијао их је на немачки начин" (Кремлев, 1968: 61). Наредна примедба *Петорке* на стваралаштво Чајковског била је та „да његова музика пати од лепоте, да композитор занемарује истину зарад лепоте" (Ибид, 62). Инсистирајући на непатворености старијих слојева сеоског фолклора и његов значај у уметничком уобличавању, те подизању свести и едуковању, у то време, недовољно припремљене публике, *Петорка* и њене присталице третирали су дело Чајковског идеолошки острашћено. Тако скупљена призма сагледавања уметничке и естетске вредности његове музике није могла да идентификује Чајковског објективно, као композитора и градског и сеоског, аутентично руског живота и пејзажа, са доминирајућом лириком аутора у описивању руске природе и типично руских људи кроз сва душевна преживљавања и страдања, „осећања љубави, животне радости и ширине бесмртне словенске, руске душе" (Миленковић, 2014: 752). Но ипак, чланови *Велике Петорке* нису могли у потпуности игнорисати музички таленат и стваралачку вештину Чајковског, као што је то било поводом врло успеле увертире-фантазије *Ромео и Јулија*, написане на предлог Балакирјева и посвећене управо њему. Ово дело је изазвало нескривено одушевљење међу члановима *Петорке* но ипак је остала теза да је музика Чајковског „пролазна и кратког века". Међутим, данас, са више него довољне временске дистанце, „можемо с увереношћу рећи да такве процене и прогнозе нису биле оправдане. Популарност музике Чајковског већа је него икада раније, не заостајући за популарношћу музике *Петорке*, већ је превазилазећи" сведочи Кремљев (Ибид, 62).

² Бородин је рођен 1833. године, Кјуи – 1835, Балакирјев – 1837, Мусоргски – 1839, Римски-Корсаков – 1844, а Чајковски 1840. године (!).

Предмет истраживања

Предмет истраживања нашег рада представља врхунац оперског стваралаштва Чајковског – опера *Пикова дама* (1890), као „ремек дело руске и светске оперске класике [која] по реалистичкој снази, великом умећу, јединству и целовитости развоја, представља уникатан феномен у оперској литератури” (Розанова, 1986: 181). Прецизније, у фокусу истраживања налази се хармонски језик финалне сцене другог чина. Ради се о чувеној сцени у Грофичиној соби, према мишљењу руског музиколога Туманине, – сцени „са највишим достигнућем музичке драматургије Чајковског. Између два учесника произилази дијалог, али притом говори само Херман, док Грофица ћути, окована страхом” (Туманина, 1961: 219). Наиме, вођен необузданом страшћу и опсесивном жељом о богатству и слави, Херман сакривен у Грофичиној соби, претњама, а затим и пиштољем препада стару даму која од страха умире, не рекавши му тајну о трима картама због које је дошао. Ради се заправо о музичко-драмском центру читаве опере. Сцени пуној узнемирења и напетости, страха и злослутности. Сцени погодној за маштовити експресивни приказ сложених унутрашњих стања јунака, као и спољашњих сценских доживљаја, сцени која последично води у трагични драмски развој, у драмску катастрофу.

Непосредан подстицај за избор теме настао је услед академске педагошке праксе и „сусрета” са еклатантним примером „лајтмотива грофице” у уџбенику Д. Деспића *Хармонија са хармонском анализом* (2002), о хармонском језику П. И. Чајковског у оквиру наставне јединице „Национални романтизам у Русији” (Despić, 2002: 285–286). Деспићево аналитичко промишљање у наведеном примеру послужило је као посебан повод и подстрек за аналитички фокус актуелне теме, док је даљи „поглед кроз прозор” омогућила студија руског музиколога Б. Јарустовског – *Оперска драматургија Чајковског* (1947).

У циљу расветљавања феномена симбиозе драме и музике, те хармонске компоненте у улози музичке драматургије и формално-смисаоног заокружења изабраних сегмената музичког тока, теоријски темељи за истраживање допуњени су стилско-историјским и драматуршким погледима на материју из пера совјетских теоретичара и музиколога, који су актуелној теми приступили критички, али и с наклоношћу и емпатијом према несрећним протагонистима. Под термином „музичка драматургија” подразумева се „скуп карактеристичних музичких решења у служби драме и њених базичних начела” (Маринковић, 2007: 36), са примарним акцентом на хармонској компоненти као изражајном средству у реализацији драме и на потцртавање конфликта као основног језгра драмског развоја. Иако у скромном аналитичком оквиру нашег рада, уочена експресивност хармонског језика П. И. Чајковског и његова улога у архитектоници дела, недвосмислено потврђује мишљење овог композитора – психолога – драматурга: „тамо где су речи ’немоћне’, појављује се потпуно наоружан елоквентнији језик, односно музика” (Цит. у Орлова, 1980: 157).

Естетика композитора и однос према либрету

Осврнимо се најпре на избор сижеа, који по мишљењу Чајковског треба да одговара природи, афинитету и стваралачкој индивидуалности композитора. У писму уметничком и музичком критичару В. Стасову, Чајковски пише: „Мени треба такав сиже, у којем би преовладавао један драмски мотив, на пример: љубав (мајчинска, полна – свеједно), љубомора, амбиција, патриотизам итд.” (Јрустовский, 1947: 7). Другом приликом композитор признаје: „Дуго сам мислио да о сценичности немам шта да размишљам и да ће музика своје одрадити, без обзира на све недостатке либрета. Искуство ме је научило да је за успех и судбину опере неопходан промишљен однос према сценским детаљима” (Јрустовский, 1947: 6). Изневши наводе из композиторског писма, да „поред доминирајуће улоге музике, важан значај има и позоришна страна, то јест развој сценске радње”, Туманина наводи да се Чајковски „више од свега плашио оперске статичности” (Туманина, 1961: 13). Овде је потребно скренути пажњу на то да је Чајковски био исувише велики геније да би се плашио; једноставно се ради о одговорном уметничком избору ванмузичког извора, због сигурнијег трасирања опере коју пише у вечност судбине. У писмима свом ученику, композитору Тањејеву, налазимо неке од црта реалистичке естетике Чајковског, идеје и ставове: „Увек сам тежио, да што истинитије и искреније изразим музиком оно што постоји у тексту. Истинитост и искреност нису резултат спекулација, већ непосредни производ унутрашњег осећања. Да би осећање било живо, топло, увек сам се трудио да изаберем сижее који су у стању да ме загреју. Загрејати ме могу само они сижеи, са стварним људима, који осећају исто као и ја. Зато су ми неподношљиви вагнеровски сижеи, у којима никакве људскости нема” (Цит. у Туманина, 1961: 11–12). У другом писму композитор поставља питање: „Кога уопште може дирнути сиже 'Парсифала', где су уместо људи са нама познатим карактерима и осећањима, на делу ликови из бајке, који могу да украсе садржај балета, али не и драме? Да ли је могуће саосећати са таквим херојима, здушно узети учешће, волети их или мрзети? Наравно да не, јер њихова патња, њихова осећања, њихови тријумфи или несрећа, потпуно су нам страни. А оно што је људском срцу страно, не може бити извор музичке инспирације.” (Ибид, 12). У том смислу, предмет композиторове критике постаје Вердијева *Аида*: „Мени су потребни људи, а не лутке. Осећања египатске принцезе, Фараона, некаквог лудог нубијца ја не познајем, не схватам” (Јрустовский, 1947: 8).

Интересантно је да је либрето за *Пикову даму* композиторов брат Модест Иљич Чајковски писао за младог композитора Н. С. Кленовског и зато је Петар Иљич најпре одбио братовљев предлог да напише музику, иако је након неуспеха *Чародејке* желео да тријумфује са новом опером. Како Кленовски наручени посао од стране директора петербуршког позоришта није завршио, Петар Иљич је из другог пута прихватио понуду за своје треће дело на Пушкинов текст,³ не знајући да приступа стварању непроцењивог и

³ Чајковски је пре тога на Пушкинов текст компоновао опере *Евгеније Оњегин* и *Мазепу*.

непролазног дела светске оперске баштине. Будући да нико као он није владао познавањем специфичности оперског жанра и захтева музичке, сценске, тј. оперске драматургије, Чајковски је вршио корекције на братовљевом либрету у смеру максималног скраћења, и тек на емоционално значајним пунктовима – додавањем врло сажетог текста. Па иако не баш задовољан, након једне од корекција закључује: „Ја дефинитивно нисам песник” (Цит. у Соловцов, 1970: 235). Из писама сазнајемо „да се на почетку композитор односио критички према искуству брата, али је затим био веома задовољан његовим либретом [...], [обзиром да је Модест] проучио најбоље обрасце руске оперске драматургије, принципе Скрибових либрета, аутора француске опере најсимпатичнијих композитору и будући му од свих ближи, одлично знао стваралачке склоности Петра Иљича” (Ја рустовский, 1947: 30–31).

Једна од главних измена у односу на Пушкинову истоимену новелу односи се на Лизин социјални статус који је Чајковски унапредио од сиромашне грофичине штићенице до грофичине унуче, на тај начин додатно потцртавши социјални јаз између Хермана и вољене Лизе. Због заоштравања конфликта, композитор је увео лик Лизиног вереника, кнеза Јелецког. Такође, сам завршетак опере доноси Лизино и Херманово самоубиство у складу са романтичарски конвенционалним трагичним крајевима криваца, док им Пушкин поштеђује живот: Лизи – удајом, Херману – животом у лудници. Сам композитор навео је две основне тачке дистинкције: „преношење времена радње у доба Катарине и увођење љубавно-драмског елемента” (Цит. у Прибегина, 1983: 144). Коначно, завршивши рад на опери, Чајковски је написао: „Чини ми се да је опера заиста успела, али треба рећи и да је либрето у сваком смислу те речи величанствен. Али ко зна каква судбина очекује оперу” (Цит. у Домбаев, 1958: 197). Посматрано из данашње перспективе одговор би био: судбина коју заслужује – судбина бесмртног дела светске оперске и уметничке баштине.

Особености хармонског језика у музичкој драматургији⁴ опере

Инспиративно Деспићево тумачење примера из *Пикове даме* на који је указано у оквиру предмета истраживања, односи се на сам почетак финалне сцене другог чина. Ради се о „судбинском лајтмотиву грофице”, који је по тврдњи Деспића „уплетен у низ сазвучја (по звуку) доминантног склопа, која се померају узлазно по полустепенима – управо супротно класичном ланцу доминанти!” У наставку аутор наводи да „се тај низ доживљава колористички⁵, као чинилац језе и ишчекивања [...] у њему се скрива и цело-

⁴ Будући да се наше истраживање одвијало увидом у клавирски извод, из фокуса аутора рада изостављено је разматрање оркестарске драматургије која би у једној додатној, значајној нијанси, допринело расветљавању нити и стваралачких поступака П. И. Чајковског у реализацији *Пикове даме*.

⁵ Упркос примарном тумачењу са колористичким смислом смене тоналитета, Деспић даје изванредно тумачење њиховог органског повезивања помоћу енхармоније прекомерног трозвука.

степеност, наговештена кроз велике терце на метричким нагласцима и [...] прекомерне трозвуке”. И закључује ефектно да „ту Чајковски налази заједнички језик са својим савременицима из круга ’Петорице’, па и са Глинком” (Despić, 2002: 286). Келдиш такође примећује „необичан по дужини доминантни предикат, који акумулира нестабилност на почетку ове слике, изражавајући сложени комплекс психолошких преживљавања, помакнут у раван подсвести, нејасно узнемирујући” (Келдыш, 1947: 363).

Тонална нестабилност уводног петотактног лајтмотива изазвана брзом сменом дисонантних доминанти⁶ и тоналитета које представљају, као и њиховом узлазном хроматском прогресијом, појачана је поларним односом крајњих молских тоналитета це-мола и фис-мола, чиме симболизовани ужас и језива атмосфера као да постају додатно потенцирани. Осим тога, тритонус је наглашен и на другим четвртинама секвентних субмотива који творе лајтмотив (т. 2–3: фис-це; гис-де; аис-е). Образложење овог лајтмотива и његов драмски смисао даје сам композитор: „Ових неколико тактова су експозиција лајтмотива три карте, који се често јавља у даљем току опере... Ово узлазно кретање хроматске скале, заједно с низом дисонирајућих интервала, представља мотив који се увек јавља када су у питању три чудесне карте” (Цит. у Розанова, 1986: 185). Сада постаје много јаснији секвентни концепт лајтмотива од модела и две карике (у басу Еф-Ес-Ас; Ге-Еф-Бе; А-Ге-це) који заправо симболизује три тајанствене карте, док узлазно кретање симболизује емоционално-психолошко динамизирање. У сваком случају, није тешко закључити да је лик Грофице нераскидиво повезан са тајном три карте коју крије, као злослутни код Херманове несрећне судбине, те његове мисли о Грофици у музици нужно изазивају појаву овог лајтмотива. Розанова наводи да исти лајтмотив с почетка ове сцене „означава несигурне кораке и Херманову стрепњу” (Ибид., 185).

Низак регистар оркестарског израза и четвороструко пиано у динамичком налету емоционалног таласа и његовог пригушења, те контрастирајући тонови у тридесетдругинском ритму као елемент ишчекивања (трептаји срца), додатни су елементи музичке драматургије у циљу музичко-психолошког израза деликатне сценске ситуације. Карактеризација психолошког набоја сцене Чајковског наставља се сукцесивним понављањем овог лајтмотива, са појавом читавог узлазног низа полустепених тоналитета у тритонусном тоналном дијапазону од фис-мола до це-мола, указујући на посебан експресивни значај хармоније у дочаравању нарастања драмског чиниоца. Као један од битнијих аспеката лајтхармонског дејства Синьковскаја указује да „активност унутрашње гравитације лајтакорда може бити усмерена [...] на оштром преокрету и формирању акутне нестабилности, ка стварању подстицаја даљег кретања”, што условно води у „интензивну модулационост” (Синьковская, 1983: 48). Описаним тоналним планом са дванаест хроматски поређаних молских тоналитета, тонално заокружених

⁶ Ради се о секвентном, шематском, комбинаторном смењивању секундакорда једне доминанте са септакордом друге.

почетним, Чајковски дочарава сценску слику Хермановог приближавања грофичиној соби, илуструјући сву конфузију његових мисли, али и опсесивни лајтмотив који га покреће и води у судбинску пропаст (*Три карте* (модел), *три карте* (прва карика), *три карте* (друга карика)). Сам његов улазак, буђење и смртно преплашивање Грофице, Чајковски изражава у максимално редукованој оркестарској фактури, са једногласном деоницом на фону тоничне хармоније е-дорског модуса, обзиром на фигуративно обележје дорске велике сексте.

Пример 1

Са развојем драмске радње, Келдиш наводи да „сложену противречност психолошких процеса, који произилазе у Хермановој свести, борбу разних душевних привлачности, спајање бројних асоцијација удружених у један сноп, непрекидно нарастајућих и које у потпуности апсорбују његове лудачке мисли, – Чајковски преноси помоћу секвенцијалних симфонијских мисли.” (Келдыш, 1947: 358). Сам почетак Хермановог обраћања Грофици обележен је кратким речитативним фразама, испрекиданим краћим или дужим паузама као конвенционалним елементом оперске музичке драматургије. Брзи силазни пасаж у тридесетдвојкама, у дискретној пијанисимо динамици означавају узнемиреност актера између две фразе (т. 2)⁷. Снажну хармонску експресивност производи умањени четворозвук, као још један конвенционални елемент оперске музике. Наиме, његова дисонантност и многостраност услед дужег трајања доводе до функционалне напетости, што има за последицу тоналну нестабилност. Умањеним четворозвуком композитор прати сценску слику Хермановог преклињања Грофице да му открије тајну три карте. Сињковскаја наводи да „специфичност звучања умањеног септакорда мора да се 'подржава' да не би изгубио (услед временског трајања) свој изражајни смисао. Ово 'сенчење' умањеног септакорда постиже се различитим односима с вертикалом различите структуре” (Сињковская, 1983: 64). У овом случају, у очигледној економији оркестарског ткива, разлагањем овог акорда у дијапазону тредесиме, у таласу динамичко-емоционалног нијансирања (крешендо – декрешендо), Чајковски илуструје напетост сценског, али и психолошког збивања. Тоналну нестабилност изазивају и хармонски обрти супротни класичном кругу функција $D - N^6$ (т. 5 и т. 7), те елиптични обрт $VII^4_3 - DD^4_3$, који ипак налази исходиште у наредној доминанти (т. 8–9), са динамичким декрешендом ових акорда испрекиданих паузама, компатибилном емоционалном декрешенду ($mf - p - ppp$). Као одговор оркестра на Херманове фразе („Знате три карте” и „За кога чувате вашу тајну?”) долази тремоло гудача, који као још једно стандардно средство оперског наслеђа, сам по себи потенцира драмско-психолошку узбуђеност – у овом случају обоје протагониста.

Пример 2

У складу са развојем карактера лика наредни Херманов емоционални талас доноси његову умиљну, страствену и убедљиву молбу („Ако сте икада упознали осећај љубави...”). Чајковски напушта декламационо-ре-

⁷ Навођење тактова током рада односи се на актуелни пример о којем је реч.

читативни стил у корист дирљивог ариоза са двотактним варираним понављањем и развојем солистичког наратива у анафоричној поетској фигури као новим елементом емоционалне динамичности. Енергетски потентан, фигурирани педал на тоници део је једноставне хармонске пратње плагалних обрта са поступним усложњавањем, најпре акордима доминантне сфере: доминантом и замеником доминантине доминанте. Према тумачењу В. Цукермана, у музици Чајковског „тонични оргелпункт се може посматрати и као самостално изражајно средство у претежно уздржаној лирици, као посебна врста емоционалне немости” (Цуккерман, 1971: 54). Указујући на сву величину експресивног дара Чајковског, исти аутор подсећа на „наизглед индиферентан – како би се могло мислити – експресивни феномен хармоније, као што је тонични оргелпункт, који Чајковски преображава у помоћно, али неоспорно средство лирике” (Цуккерман, 1971: 158).

Пример 3

Б. Јарустовски наводи да се музичка карактеризација стања, не изражава само мелодијском компонентом, већ и „коришћењем одређеног тоналитета као боје за дату ситуацију”. Као пример наводи сцену из грофичине собе, приказујући ”шему тоналног плана и њену везу са сценском радњом” (Јарустовский, 1947: 137). Из наредног примера лако се може закључити да Чајковски добро осмишљеном тоналном драматургијом, музички ефектно реализује сценска дешавања и психолошка стања протагониста. Наиме, нови талас напетости подиже се у својеврсној градацији тоналног кретања по неједнаким квартама: бе – ес – а – де. Тонална нестабилност динамизира се брзом сменом тоналитета који се не потврђују, уз избегавање појаве тоничног акорда.

Поред модулаторне експресивности, важну улогу у психолошком тумачењу текста има дисонантни, „конфликтни” прекомерни трозвук, умањени четворозвук, а нарочито доминантни септакорди дугог трајања са задржичним тоновима и скретничним хармонијама вођичног четворозвука, које доприносе нијансирању узбуђености актера на сцени. Посебан тонални акценат остварен је оштрим супротстављањем поларних тоналитета (ес-мол – а-мол). Наведени тоналитети представљени су дугим доминантним сазвучјима, обојеним фигуративним тоновима и акордима, органски „двоструко”⁸ повезаним енхармонијом малог дурског четворозвука. Емоционално-психолошке паузе између Херманових речитативних фраза придају посебну тежину његовим речима, док на конфликтност растројеног тока свести недвосмислено указују дисонантни интервали умањене квинте на смисаоно значајним, у моменту злослутним речима солисте („грехом”; „блаженством”; „(ђаволским) стањем”; „(живети) нећете дуго”). Описану епизоду музичког тока Чајковски остварује у засићеној оркестарској фактури, са непрекидним осминском пулсацијом у једном делу оркестарског ткива, у функцији „сликовно-илустративног фона”, али и „психолошко-изражајној функцији” (Лаврентјева, 1978: 13).

⁸ Ради се о енхармонским могућностима замене акорада D⁷ у ес-молу, као и у а-молу (в. пример).

Пример 4

Динамика хармонског развоја наредног примера, заснована је на снажном тоналном контрасту фригијских тоналитета. Хроматски тонални прелом из ес-мола у сферу фригијског тоналитета – Е-дура (~Фес), представља драмски тренутак новог прелома у Хермановој свести. Наиме, од почетка сцене, у дијалогу учествује само Херман, док уместо Грофице говорењени гестови тела и мимика лица, као и оркестар – носилац њеног тешког душевног преживљавања, по чему је ова оперска сцена драматуршки још провокативнија, још изузетнија. Грофица одбија да се покори и проговори, а када „усправивши се, љутито погледа Хермана” (сценска ознака), долази до драмске кулминације. У том смислу, Розанова оправдано указује да „конфликт одређује поступке хероја, утичући на промене њихових карактера, стварајући атмосферу сваке слике” (Розанова, 1986: 184). Херман губи људску осећајност, назива Грофицу „старом вештицом”. Његове узвичне фразе и мелодијски ток узлазног дурског квартсекстакарда ($ха_1-e_2-(фис_2)-гис_2$) изражавају одлучност, док неумољиви порив у њему изазива суровост и подизање пиштоља. У истом тренутку хармонски израз доноси оштро супротстављање контрастних, истоимених тоналитета Е-дура и е-мола као симбол снажног емоционалног конфликта и понирања у сферу трагичног, фаталног. Експресивни потенцијал молског тоничног акорда појачава дисонанца додате сексте у басу која ствара структуру полуумањеног сазвучја, градећи са терцом акорда тритонусни интервал, као још једно средство прихваћене Глинкине оперске драматургије у циљу наглашавања драмског конфликта и карактеризације призора.

Пример 5

Према мишљењу Јарустовског, следи „нема сцена укочености” (Јарустовский, 1947: 137). На хармонији „конфликтног” тоничног акорда са додатом секстом и двоструким предударима, силазни злокобни пасажии у наглом и нервозном ритму тридесетдвојки, илуструју конфузију, нарастајући страх, као и последње откуцаје грофичиног срца. Обузет опсесивном жељом за сазнањем тајне три карте, Херман не примећује грофичину смрт и у кратким речитативним репликама узвичног и упитног наратива захтева њен одговор. Чајковски користи ову прилику за развој богате емоционалне лествице Херманове опсесивности. Наиме, већ у оквиру претходне дуге хармоније тонике са додатом секстом е-дорског модуса, суптилно се уобличавају тоналне контуре ха-мола. Обзиром да у структури претходно поминутог акорда⁹ егзистира субдоминантни тритонус ха-мола (цис-ге), ова елементарна тритонусна дисонанца на специфичан начин уводи у доминантни ха-мол. Следи кратко понављање дурског трозвука VI ступња са накнадним увођењем септимае у басу чиме овај акорд добија тритонусни елемент до-

⁹ Тонику са додатом секстом у басу можемо тумачити и као VI⁷. Овакво аналитичко тумачење у т. 4 односи превагу, будући да композитор прекида разлагање тоничне хармоније очигледно одвојене од додате сексте у басу и поставља акорд у густ тонски слог који пре сугерише значење VI⁷.

минанте напетости. Заправо се ради о двоструко умањеном четворозвуку заменика доминантине доминанте, са дугим трајањем у циљу драматуршког нагласка. Његово разрешење у нови алтерованови акорд субмедијанте доминанте, појачава тоналну децентрализованост. Куриозитет своје врсте је да експресивни израз хармонске компоненте доноси нови дурски трозвук (ес-ге-бе) као опозицију претходном (ге-ха-де-(еф)), док у контексту медијантних односа романтичарског стила представља његово разрешење. Следи нови дурски трозвук, – тоника истоименог Ха-дура. Тонална напетост се појачава кроз дисонантност полуумањеног четворозвука II ступња и потцртаног тритонусног корака у басу ка VI ступњу. Музички ток води у ефектан динамичко-изражајни нагласак дубоког оркестарског унисона IV повишеног ступња с короном, која додатно подвлачи мистику сцене и Херманов скамењени крик: „Она је мртва”. Као хармонска прогресија која не руши, већ само проширује тоналне темеље ха-мола, рекло би се да описана јукстапозиција дурских трозвука Ге – Ес – Ха указује на западноевропске обрасце блиске хармонском мишљењу Листа и Вагнера. Међутим, латентна целостепеност њихових односа и тритонус као њен препознатљиви елемент у функцији експресивног бојења сценског тренутка високе психолошке тензије, указује на стилске одлике Руске националне школе. Наглашавајући грофичину смрт коју Херман не види, сукцесије великотерцних корака упућују на слику ужаса, суноврата, безнадежности.

Пример 6

Још једну потврду за тврдњу Орлове да је „први и непроменљиви ’закон’ Чајковског – неопходност потпуног јединства музике и сценске радње, јединства (...) музичке и сценске драматургије” (Орлова, 1980: 180–181) налазимо у дијалогу Лизе и Хермана. Наиме, сама појава Лизе на сцени изазива тонални преокрет из фис-мола у е-мол. Њен сусрет са Херманом Чајковски прати „агресивним” хармонским бојама и експресивношћу акорада малог дурског, затим умањеног четворозвука и прекомерног трозвука, са злокобним упорним хроматским фигурацијама у басу и брзом ес-там ритму (*Vivace (allabreve)*) који дочаравају ужурбаност, узбуђење, конфузију (*molto agitato*). Дисонантност хармонске вертикале претходно наведених дисонантних акорда који функционално припадају доминантној сфери, налази традиционално разрешење у тонику. Драмско-психолошку тензију појачава хроматски прелом у фис-мол, као и тритонусне интонације у солистичким гласовима двоје заљубљених у функцији конфликта: Лизине збуњености и неспокојства кад угледа Хермана и Хермановог очајања што није сазнао тајну три карте, а не због грофичине смрти. Но ипак, почетке Херманових речитативних фраза прати сегмент модификованог тематизма лајтмотива љубави (т. 4, 12), прожимајући стање очаја услед нестанка тајне заједно са Грофицом. Уверивши се у грофичину смрт, Лиза доживљава тежак психолошки прелом, у музичком току реализован тоналним преломом у доминантни ха-мол и узастопним тритонусним вокалним изразом хероине, не случајно на речи „О Боже”, неумољиво водећи музичко-драмски ток у фатални исход.

Закључак

Уколико посегнемо за термином „ауторске интроспекције”, која са књижевне тачке гледишта Н. М. Чиркова означава „ауторово доследно праћење душевног развоја свог јунака, континуирано праћење његових преживљавања, њихове промене и борбе” (Цит. у Орлова, 1980: 165), закључујемо да је ауторска интроспекција један од водећих принципа стваралачког писма Чајковског у финалу другог чина *Ликове даме*. Будући да *Ликова дама* припада жанру лирско-психолошке опере, велики драматург колико и композитор, П. И. Чајковски је сва музичка средства усмерио ка једном циљу, а то је веран израз спољне, сценске, али пре свега унутрашње, дубоко интимне лирске драме; развоју конфликтних психолошких стања и сликање злокобне, смртне атмосфере од почетка сцене. Управо финале четврте слике као кулминација читаве опере, представља еклатантан пример минуциозности музичке драматургије Чајковског у примени музичко-изражајних средстава. Хармонска експресивност Херманове исповести у виду дочаравања душевног света протагонисте и „ћутљиве” Грофице чија осећања преноси оркестар у градационом нарастању, Чајковски води у драмску катастрофу. Мелодија и хармонија изражавају и најмање нијансе у свести протагониста: трептаје уплашеног грофичиног срца и трептаје узалудне Херманове наде. Изражавајући све те танане нијансе људских карактера и елегичне осећајности долазимо до потврђивања Аљшванговог закључка да „дубоко саосећање са судбином човека – његовог савременика – лежи у срцу Чајковсковљевог дела” (Аљшванг, 1970: 747).

Хармонска компонента директно произилази из композиторовог реалистичког третмана различитих емоционалних стања протагониста, што је лирском генију Чајковског омогућило да посегне за изражајним средствима широког радијуса. Поред општих хармонских средстава западноевропског оперског наслеђа у виду наполитанског секстакорда, а посебно умањеног четворозвука и прекомерног трозвука, те колоритне молске тонице са додатом секстом и медијантних односа и обрта, хармонски језик исијава и нека специфична решења композитора руске националне провенијенције. Ради се пре свега о доминантним сазвучјима особеног односа и поретка у секвентном лајтмотиву три карте, са низањем тоналитета по хроматској лествици као зле коби човека – жртве своје страсти. Значајну улогу сазвучја доминантног склопа имају и у модулацијама, нарочито при конфронтацији две доминанте у поларном односу. Модулације као тонални преломи имају недвосмислену улогу емоционално-психолошких прелома драмских субјеката, у складу са развојем радње. У тоналним контрастима поларних и тоналитета у хроматском односу, као и приликом прожимања дура и мола, преовладавају молски тоналитети, адекватнији „мрачнијој” страни емоционалног тонуса. Асоцирана целостепеност у тренутку драмске кулминације и максималне емоционалне zasiћености и тритонус као обележје целостепености, латентно присутан у четворозвучима малог дурског и умањеног,

затим полуумањеног четворозвука и његовог еквивалента — молске тонике са додатом секстом, као и наглашена улога тритонусних интонација вокалних солистичких деоница у симболизовању психолошког конфликта, јасно идентификују музички језик Чајковског у романтичарским стилским координатама оригиналног композитора националног опредељења на чврстом традиционалном тлу и аутентичним представником руске националне школе. Коначно, без обзира на скроман аналитички оквир овог рада, или баш обзиром на њега, будући да стваралачка сила исијава из сваког вертикално-хоризонталног пресека анализираног музичког ткива, не можемо се не сложити са изјавом једног од наследника Чајковског пута Дмитрија Шостаковича да је „без музике Чајковског немогућ живот наше (прим. М. М., И. Д.: Руске) Отаџбине, немогућ даљи развој совјетског композиторског стваралаштва” (Цит. у Орлова, 1980: 4).

Литература

1. Цуккерман, В. А. (1971). *Выразительные средства лирики Чайковского*. Москва: Музыка.
2. Despić, D. (2002). *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
3. Домбаев, Г. С. (1958). *Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
4. Келдыш, Г. В. (1947). *История русской музыки: часть вторая*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
5. Красинская, Л. Е. (1986). *Оперная мелодика П. И. Чайковского: исследование*. Ленинград: Музыка.
6. Кремлев, Ю. А. (1968). *Национальные черты русской музыки*. Ленинград: Музыка.
7. Лаврентьева, И. В. (1978). *Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений*. Москва: Музыка.
8. Marinković, S. (2007). Pojam dramaturgija forme u analitičkoj praksi. U *Zbornik katedre za muzičku teoriju: Muzička teorija i analiza 4* (Mirjana Živković et al. (redakcija)). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 36–47.
9. Миленковић, М. С. (2014). Тонална организација у клавијрском комаду Новембар из циклуса Годишња доба П. И. Чајковског. У *Међународни научни скуп Дани Владе С. Милошевића: етномузиколог, композитор и педагог* (уред. Соња Маринковић, Санда Додик и Ана Петров). Бања Лука: Академија умјетности, 752–761.
10. Орлова, Е. М. (1980). *Петр Ильич Чайковский*. Москва: Музыка.
11. Прибегина, Галина Алексеевна. (1983). *Чайковский, Петр Ильич*. Москва: Музыка.
12. Розанова, Ю. А. (1986). *История русской музыки*. Москва: Музыка.
13. Синьковская, Н. Н. (1983). *О гармонии П. И. Чайковского. Очерки*. Москва: Музыка.
14. Соловцов, А.А. (1970). *Оперы П. И. Чайковского. Путеводитель*. Москва: Музыка.

15. Туманина, Н. В. (1961). *Чайковский и музыкальный театр*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
16. Ярустовский, Б. М. (1947). *Оперная драматургия Чайковского*. Ленинград: Государственное музыкальное издательство.

Marko Milenković

Danijela Ilić

CHARACTERISTICS OF HARMONIC LANGUAGE
IN THE MUSIC DRAMATURGY OF THE FINAL SCENE OF THE SECOND ACT
OF *THE QUEEN OF SPADES* OPERA BY P. I. TCHAIKOVSKY

Summary: *In addition to the personal affinities of the author of the work towards a representative part of opera's world heritage - the lyrical tragedy *The Queen of Spades* by P. I. Tchaikovsky, the immediate impetus for the topic choice was due to the academic pedagogical practice in teaching harmony and Despić's inspiring interpretation of the fateful leitmotif of the Countess from the *Queen of Spades*. Since the mentioned example from the textbook occupies an important place in defining the composer's psychological interpretation of the text in the opera works, we believe that its wider, more complete presentation will contribute to the improvement of pedagogical work and motivate students for further research. To this end, the focus of the research is aimed at elucidating the way of symbiosis of drama and music, harmonic language and the text content, as well as psychological subtext in the final scene of the opera second act, as its musical-dramatic center and culmination leading to a fatal outcome. Looking at the cause-and-effect relationships between the libretto text and the harmonic component, as well as other musical and expressive means of musical dramaturgy, primarily the melody of the soloist vocal parts, leads to the determination of Tchaikovsky's harmonic/musical language, in fact, his entire creative poetics.*

Keywords: *Tchaikovsky, harmony, leitmotif, tonality, chord, tritone.*

Примљено: 10. 1. 2024. године.

Одобрено за штампу: 05. 02. 2024. године.