

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU  
FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI  
KATEDRA ZA MUZIKOLOGIJU  
**MUZIKOLOŠKE STUDIJE - STUDENTSKI RADOVI - MASTER RAD**

Stefan Savić

**Žanrovsko-dramaturška problematika u *Kitežu* N.A. Rimskog-  
Korsakova kao vid sinteze različitih tradicija ruske opere**

Beograd, 2018.

## Sadržaj

**Reč autora / 162**

1. Uvod / 164

2. Romantičarska opera u kontekstu evolucije i sinteze operskih žanrova XIX veka / 168

3. Žanrovski pokazatelji u ruskoj operi XIX i XX veka / 171

4. Pokazatelji umetničkog roda u Kitežu / 173

4.1. Trijadni sistem književnih rodova / 173

4.2. Lirsko, epsko i dramsko kao „osnovni pojmovi poetike“ / 177

4.3. Lirsko načelo / 180

4.4. Epsko načelo / 183

4.5. Dramsko načelo / 189

5. Autentično individualno-autorski žanrovski pokazatelji u Kitežu / 195

5.1. Opera kao legenda / 195

6. Dramaturgija Kiteža / 197

7. Zaključak / 204

8. Prilog / 207

9. Literatura / 244

**Indeks imena / 246**

**Summary / 249**

**Beleška o autoru/Note on the author / 251**

## Reč autora

Monografska publikacija *Žanrovsko-dramaturška problematika u „Kitežu“ N.A.Rimskog-Korsakova kao vid sinteze različitih tradicija ruske opere* nastala je na osnovu master rada pisanog pod mentorstvom redovnog prof. dr Sonje Marinković tokom akademske 2014/2015. godine i 2015/2016. godine, i odbranjenog 20. februara 2017. godine pred komisijom koju su činili red. prof. Vesna Mikić (predsednica komisije), red. prof. Dragana Jeremić Molnar i red. prof. dr Sonja Marinković (mentorka).

Veoma me raduje činjenica da je ovaj master rad prva monografska publikacija u domaćoj muzikološkoj zajednici posvećena Nikolaju Rimskom-Korsakovu i njegovom remek-delu *Legendi o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji* (Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии, 1905). Istvoreneno to je jedan od retkih priloga te vrste posvećen proučavanju fenomena ruske operске muzike kod nas. Još je veće zadovoljstvo što se radi o kompozitoru kome se izvan granica njegove zemlje ne pridaje ni izbliza dovoljno pažnje, kako stavljanjem njegovih dela na koncertne i operске repertoare, tako i njihovom analizom u muzikološkoj misli. S punim pravom Ričard Taruskin govori o Rimskom-Korsakovu kao „najpotcenjenijem velikom kompozitoru“, a njegovo stvaralaštvo opisuje kao „san za semiotičare i noćnu moru za kritičare“. Ovakav opis u potpunosti odgovara operским delima Rimskog-Korsakova, s obzirom na hermetičnost značenjskih slojeva muzike i teksta, uronjenih u svet ruskih legendi i bajki, narodnih običaja i predanja. Najizrazitiji primer toga jeste *Kitež*, koji se može okarakterisati kao svojevrsni kompendijum brojnih i raznolikih muzičkih i poetskih žanrova iz oblasti narodnog, duhovnog i umetničkog stvaralaštva Rusije. Refleksija toga jeste poučni, religiozno-filozofski i herojsko-patriotski karakter sižea *Kiteža* smeštenog u istorijsko-legendarni ambijent drevne prošlosti ruskog srednjevekovlja. U isti mah *Kitež*, Korsakovljeva pretposlednja opera, predstavlja testament njegovog stvaralačkog života i veliku sintezu različitih tradicija ruske opere. Ta sinteza ogleda se u „kitežovskom“ vidu preplitanja realnosti i fantastike, elemenata opere-bajke i istorijske opere, psihološke drame i epskog pripovedanja. Ovakva kompleksnost *Kiteža* uzročno-posledično je vezana sa poližanrovskim odlikama i dramaturškim

rešenjima u tekstu i muzici. Upravo sam zbog toga odabrao žanrovsko-dramaturšku problematiku kao polazište u argumentaciji hipoteze mog master rada. Osim toga pitanja žanra i dramaturgije ukazuju se kao temeljna i ključna pitanja u analizi operских dela, a pogotovo u slučajevima nalik *Kitežu*. Ova publikacija predstavlja skromni pokušaj da se pruži odgovor na njih, čime se, verujem, mogu odškrinuti vrata ka razumevanju tog neobjašnjivo čudesnog i čudesno neobjašnjivog, vidljivog i nevidljivog sveta u *Kitežu* Rimskog-Korsakova.

Izuzetno zahvalnost dugujem svojoj mentorki, prof. dr Sonji Marinković, na velikom razumevanju i strpljenju, uloženom trudu i vremenu, pruženoj pomoći i podršci u svakom stadijumu rada, kao i na korisnim savetima i podsticajnim diskusijama. Iznad svega sam joj zahvalan na njenim nadahnutim predavanjima i našim inspirativnim razgovorima još od vremena osnovnih studija, koji su produbili i oplemenili moju ljubav prema ruskoj operi. Takođe, veoma se zahvaljujem članovima komisije prof. dr Vesni Mikić i prof. dr Dragani Jeremić Molnar, čije su dragocene sugestije i smernice doprinele daljem promišljanju i boljem razumevanju ove problematike.

Naposletku, zahvalnost dugujem urednicama edicije *Wunderkammer* i ovog izdanja, redovnom prof. dr Tijani Popović Mladenović i redovnom prof. dr Mariji Masnikosi, kao i Komisiji za izdavačku delatnost Fakulteta muzičke umetnosti, koji su omogućili publikaciju naših master radova.

## 1. UVOD

„Nad Bistrim Jarom sad ničeg nema,  
al' u jezeru, k'o u ogledalu,  
Veliki Kitež u tišini drema.  
Bude ga iz dremeža svečana zvona,  
k'o da radosni praznik proslavljaju ona“.<sup>1</sup>

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*,  
Treći čin, Druga scena

Ukoliko bi jednom jedinom rečju trebalo opisati operu *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Nikolaja Andrejeviča Rimskog-Korsakova (Николай Андреевич Римский-Корсаков, 1844-1908), mogli bismo u tu svrhu iskoristiti reč *ogledalo*. Međutim, kao i u većini prilika kada se upotrebi fraza „jednom rečju“, obično sledi (ili pak prethodi) detaljno objašnjenje onoga o čemu se govori ili piše. Tako će biti i u ovom slučaju. Ipak, kako bi izbegli puku kolokvijalnost, treba istaći da odabir jednog pojma kao 'označitelja' nije bezrazložan, jer iz njega se 'plete' asocijativna mreža koja može poslužiti u pokušaju da se 'uhvati' smisao 'označenog'. Sledi pitanje – zašto baš *ogledalo*? Mogući odgovori na njega nalaze se u *Rečniku književnih rodova i vrsta*:<sup>2</sup>

**Ogledalo** (lat. *speculum*, nem. *Spiegel*, franc. *miroir*, engl. *mirror*, *looking-glass*) – ovaj termin je korišćen za određivanje obimnih, obično prozних dela različite građe i funkcije. Dva osnovna tipa dela obuhvaćenih nazivom ogledalo jesu: 1) *O.* (takođe *o. života*, lat. *speculum vitae*) kao tekst parenetičkog, modelotvoračkog karaktera, delo izvanredne persvazivne funkcije. [...] Smatra se da je korišćenje termina *o.* za opis ovde razmatranih tekstova znak metaforičkog (ogledalo kao magični predmet koji omogućava da se sagleda suština razmatranih problema), a ne genološkog mišljenja. [...] Parenetična *o.* su iz savremene perspektive sjajan izvor saznanja o stvarnosti ranijih epoha, a s obzirom na ukorenjenost u svakodnevnici, ponekad su – pored izrazite persvazivnosti – smatrana nekadašnjim ekvivalentom romana. 2) *O.* kao iz antike poznat tip dela enciklopedijskog karaktera, kompendijum opšteg znanja ili skup informacija iz određene naučne oblasti. [...] Idući tragom

<sup>1</sup> Стефан Савић и Јелена Савић, *Легенда о невидљивом граду Китџу и деви Февронији*: превод либрета, у рукопису, Београд, 2017.

<sup>2</sup> Cf. Gžegož Gazda i Slovinja Tinecka Makovska (ur.), *Rečnik književnih rodova i vrsta*, Beograd, Službeni glasnik, 2015, 716–718.

današnje u neku ruku „stilizatorske“ vitalnosti pojma, to je naslov knjige L. Kalinovskog/L. Kalinowski – *Speculum artis* (objavljene 1989) – koja predstavlja rezime višegodišnjih istraživanja srednjovekovne i renesansne umetnosti.

Navedena tipološka određenja ogledala mogu na sledeći način poslužiti kao ilustracija *Kiteža* Rimskog-Korsakova:

- 1) Parenetičan<sup>3</sup> odnosno poučan i modelotvorački karakter *Kiteža* reflektuje se u moralizatorskoj, religiozno-filozofskoj i herojsko-patriotskoj potki sižea opere smeštene u istorijsko-legendarni ambijent drevne prošlosti srednjovekovne Rusije.
- 2) Enciklopedijsko svojstvo *Kiteža* manifestuje se ne samo kroz sintezu raznorodnih iskustava Rimskog-Korsakova (to je bila kompozitorova četrnaesta završena opera), već i 'oživljavanje' celokupne tradicije ruske romantičarske opere.<sup>4</sup>

*Kitež* predstavlja svojevrsni kompendijum brojnih i raznolikih muzičkih i poetskih žanrova iz oblasti narodnog, duhovnog i umetničkog stvaralaštva Rusije. Metaforu ogledala upotrebljava i američki muzikolog Simon Morrison (Simon Morrison) u svome tekstu o Rimskom-Korsakovu:<sup>5</sup>

Kaleidoskop. Ogledalo. Prizma. Petnaest opera Nikolaja Rimskog-Korsakova podseća na ova i druga optička sredstva. One (opere) često reprezentuju dva sveta, realni i fantastični, čiji se likovi i događaji međusobno udvajaju. Ponekad fantastični likovi svojim postupcima imitiraju likove iz realnog sveta; još češće fantastični likovi pevaju balade, koje svojom sadržinom, poput teleskopa, približavaju celokupnu radnju dela. Partiture (opera) su sačinjene

---

<sup>3</sup> „Parenetično (grč. parainetikós koji pripada obodranju, sokoljenju, opominjanju, koji ume da odobrava) koji (ume da) svetuje (ili: opominje, preporučuje), poučan“. U: Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Београд, Просвета, 1980, 699.

<sup>4</sup> Cf. Соња Маринковић, „Вагнер и руска опера: *Парсифал* и *Легенда о невидљивом граду Китежу и деви Февронији*“, у: Соња Маринковић, Зоран Т. Јовановић, Весна Микић (ур.), *Вагнеров спис Опера и драма данас: зборник радова са научног скупа одржаног у Матици српској 4. и 5. децембра 2004. године*, Нови Сад, Матица српска, 2006, 115.

<sup>5</sup> Cf. Simon Morrison, „The Semiotics of Symetry, or Rimsky-Korsakov's Operatic History Lesson“, in: *Cambridge Opera Journal*, Vol. 13, No. 3, Nov., 2001, <http://www.jstor.org/stable/3593362>, ac. 17.01.2017. at 10:47, 261.

od simetričnih formi, koje grade simetrične scene i činove; harmonska i melodijska sintaksta ovih formi često varira, kao što to čine i raznobojni parčići stakla u kaleidoskopu kada se on protrese ili okrene. Štaviše, opere (Rimskog-Korsakova) su autorefleksivne: one promišljaju same sebe. [...] Njegova (Korsakovljeva) razmišljanja uticala su na stvaralački proces, naročito manipulisanje operskim vremenom i prostornim odnosima. Pre nego li na obrazac uzrok–posledica, njegova scenska dela se oslanjaju na strukturalnu i sintaksičku ideju povezanosti.

*Ogledalo* kao konkretan predmet može imati različite oblike (ravno i zakrivljeno; konkavno i konveksno) i na drugačije načine odražavati lik koji se u njemu ogleda. Dobijeni lik u ogledalu može biti, u zavisnosti od toga gde se nalazi:<sup>6</sup>

- 1) *Stvaran* (ako je sa iste strane ogledala kao i predmet) или *nestvaran* (ako je sa suprotne strane ogledala nego predmet).
- 2) *Iste veličine* kao i predmet, *uvećan* ili *umanjen*.
- 3) *Obrnut* ili *usparavan*.
- 4) *Zamenjene* su leva i desna strana.
- 5) *Simetričan* predmet u odnosu na ogledalo.
- 6) *Jednako* udaljen od ogledala kao i predmet.

Nabrojane mogućnosti odraza koje pruža ogledalo sreću se u Kitežu, na primer u dramaturgiji, sa njenom 'ogledalnom' projekcijom I čina u IV čin, ili u paralelizmima: realno – fantastično, panteizam – hrišćanstvo, profano – sveto, vidljivo – nevidljivo, zemlja – nebo, dobro – zlo, Mali Kitež – Veliki Kitež, Rusi – Tatari, Fevronija – Griška Kuterma, katastrofa – spasenje, smrt – vaskrsenje itd. Iako satkan od ovih antiteza, *Kitežov* 'lik' u ogledalu je celovit i na njemu se ne ocrtavaju oštre polarizacije. Naprotiv, njegova sintetičnost se ogleda u „kitežovskom” vidu preplitanja realnosti i fantastike, elemenata opere-bajke i istorijske opere, psihološke drame i epskog pripovedanja.<sup>7</sup> Ovakva kompleksnost Kiteža potiče od poližanrovskih odlika i dramaturških rešenja u tekstu i muzici.

<sup>6</sup> Cf. <https://sr.wikipedia.org/sr-el/Ogledalo>, ac. 18.01.2017. at 13:22

<sup>7</sup> Cf. Соња Маринковић, op. cit., 115.

Predmet ovog master rada biće upravo žanrovsko-dramaturška problematika u *Kitežu* Rimskog-Korsakova kao vid sinteze različitih tradicija ruske opere. Po uzoru na disertaciju *Ruska opera XIX – početak XXI. veka. Problemi žanra, dramaturgije, kompozicije*. Olge Komarnickaje (Ольга Виссарионовна Комарницкая), ruske muzikološkinje, biće razmatrano pitanje određenja *Kiteža* kao legende i opere mešovitog žanrovskog tipa u kontekstu *autentično individualno-autorskih žanrovskih pokazatelja*<sup>8</sup>, koji često (ali ne i uvek) opredeljuju sami kompozitori i navode u nazivu dela. U skladu sa *pokazateljem umetničkog roda*<sup>9</sup> biće sagledeno prisustvo lirskog, epskog i dramskog načela kao „osnovnih pojmova poetike“, a njihove karakteristike preuzete iz književno-teorijskih studija Zdenka Lešića i Milovoja Solara, teoretičara književnosti. Pitanje žanrovskih odlika *Kiteža*, uzročno-posledično je povezano sa specifičnostima njegove dramaturgije. Pomenutim autorima iz domena književne teorije, biće pridružena i hrestomatija tekstova *Osnovi dramaturgije* (priredio Ljubiša Đokić), na osnovu kojih će biti razmatrani elementi i kompozicija opere prema shemi *ekspozicija – zaplet – kulminacija – peripetija – rasplet* Gustava Frajtaga (Gustav Freytag). Izloženi metodološki okvir upotpuniće analiza odabranih primera na kojima će kroz melodiju, harmoniju, formu, fakturu, orkestraciju, lajtmotivsku tehniku i druge parametre muzičko-dramskog izraza biti potkrepljena žanrovsko-dramaturška problematika *Kiteža*. Svakako, muzički primeri biće praćeni analizom odgovarajućih delova libreta, koji je radi potpunijeg razumevanja i analize odnosa *tekst – muzika – drama*, preveden odnosno prepevan u celini na srpski jezik. Pored navedenih autora oslonac su pružili i drugi uvidi u različite aspekte *Kiteža* i stvaralaštva Rimskog-Korsakova, kao i muzičko-teoretska literatura. Cilj ovog master rada jeste da spojim književno-teorijske, teatrološke i muzičke analize, prikaže samosvojnost i sintetičnost žanrovske i dramaturške koncepcije *Legende o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji* Nikolaja Rimskog-Korsakova, jedinstvene u ruskoj romantičarskoj operskoj tradiciji.

---

<sup>8</sup> Cf. Ольга Виссарионовна Комарницкая, *Русская опера XIX-начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции.*: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения, Том I, Москва, Московская государственная консерватория имени П.И.Чайковского, 2011, 29.

<sup>9</sup> Ibid., 30.



## 2. ROMANTIČARSKA OPERA U KONTEKSTU EVOLUCIJE I SINTEZE OPERSKIH ŽANROVA XIX VEKA

Žanrovsko određenje *Kiteža* predstavlja izazovan i složen poduhvat, koji može biti od velike važnosti za razumevanje njegove sižejno-fabulne kompozicije i muzičko-dramske strukture. Uvodno razmatranje posvećeno je pitanjima, koja se tiču statusa žanra u operi romantičara, a imaju za cilj da ukažu na kompleksnu žanrovsku prirodu *Kiteža*. Ta pitanja se mogu formulisati na sledeći način:

- 1) Opšta problematika definisanja termina *žanr* u muzikologiji i reperkusija tog pitanja na nivou opere.
- 2) *Žanrovska evolucija* u istoriji opere, koja svoj puni zamah doživljava u periodu romantizma.
- 3) *Žanrovska sinteza* različitih elemenata nacionalne romantičarske operске tradicije.

Problemsko pitanje žanra, počiva na njegovom, nedovoljno preciznom terminološkom određenju u muzikološkoj literaturi.<sup>1</sup> Uprkos tome, on se i dalje često upotrebljava za različite tipove klasifikacija muzičkih dela. Pođimo od nauke o muzičkim oblicima, koja definiše žanr kao „konkretan oblik“, odnosno vrstu ili rod, koji nisu određeni samo „apstraktnim oblikom“ (na primer, formalni tip trodelne pesme), već i nizom drugih konkretnih činilaca poput: broja izvođača, karaktera muzike, vrste tempa i takta, namene i stila dela itd.<sup>2</sup> Treba uzeti u obzir i često variranje broja i značaja tih činilaca, što dodatno otežava definisanje žanra, koje se u skladu sa time, može javiti na različitim kategorijalnim nivoima, ponovo ukazujući na nestalnost kriterijuma. Naročitu nedoumicu izaziva pomenuto nepostojanje mogućnosti razgraničenja različitih nivoa hijerarhizacije, jer se istom odrednicom žanra definišu i najkrupniji elementi, ali i njihove podkategorije. To se može

---

<sup>1</sup> Соња Маринковић, „Жанр у опери романтичара“, у: Tatjana Marković i dr. (ur.), *Opera od obreda do umetničke forme*, zbornik tekstova, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Beograd, 2001, 116–117.

<sup>2</sup> Cf. Dušan Skovran i Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991, 3, u: Соња Маринковић, op. cit., 116.

ilustrovati na primeru vokalno-istrumentalnog žanra u okviru koga se dalje razlikuju (pod)žanrovi opere, oratorijuma, kantate, pasije i drugi, da bi se potom svaki od njih granao na rodove i vrste, i to prema vrlo raznovrsnim kriterijumima. U pomenutim žanrovima dolazi do dodatnog usložnjavanja problematike, jer se muzičkim parametrima klasifikacije pridružuju i vanmuzički elementi, najčešće u vidu žanrovskog određenja prema tematici dela (što je uobičajeno i za teoriju književnosti i likovnih umetnosti). Ovo sažeto razmatranje opšte problematike definisanja žanra, imalo je za cilj da ukaže na postojanje različitih kriterijuma klasifikacije, što se uočava i kroz žanrovsku evoluciju u operama romantičara.

*Žanrovska evolucija* jedan je od pravaca, koji se može pratiti kroz istorijski razvoj opere u opusima romantičara.<sup>3</sup> Naporedo sa njom protiče *formalna evolucija*, koja sledi put od *opere sa numerama* ka *muzičkoj drami*, što se može definisati i kao proces *simfonizacije opere*, započet još u drugoj polovini XVIII veka, pod uticajem promene muzičkog mišljenja, sa utemeljenjem klasičnog stila. Iako formalna evolucija može imati prvenstvo u sagledavanju razvoja romantičarske opere, *žanrovska evolucija* nije ništa manje značajna, pogotovo kada se posmatra u vezi sa analizom muzičko-dramske strukture. Pre nego što će evolucija operskog žanra doživeti procvat u periodu romantizma, opera XVIII veka bila je podeljena na dva osnovna žanra: operu seriju i operu bufo. Ta podela izvršena je prema tematici (analogno tragediji i komediji, kao osnovnim dramskim vrstama), ali i drugim parametrima kao što su: broj i struktura činova, broj i vrsta protagonista, tipovi glasova, učešće ansambla i hora, vokalni stil itd. Istovremeno, nastaje doba ekspanzije opere, koja otisnuvši se iz italijanske matice, poprma u susretu sa ostalim evropskim muzičkim tradicijama, drugačije individualne pojavne oblike, iznedrivši na taj način nove žanrove, poput francuske lirske opere, opere komik, zingšpila i sl. Kao najčešće korišćeni kriterijum klasifikacije, postaje lokalno određenje, što je ipak, nedovoljno precizna žanrovska odrednica, koja se prvenstveno oslanja na jezik sredine nacionalne opere. Međutim, time se prenebregavaju brojni drugi muzički i vanmuzički činoci, koji takođe imaju uticaja na nacionalnu obojenost operskog dela. Kao najznačajniji elementi *žanrovske evolucije*, izdvajaju se obogaćenje tematike opere

<sup>3</sup> Cf. Соња Маринковић, op. cit., 117-118.

i tendencija prožimanja ustaljenih operskih žanrova.<sup>4</sup> U procesu tematskog obogaćenja, uočava se sklonost ka formiranju novih žanrovskih tipova, za koje se u početku vezuju čitave serije dela, da bi se potom i tu ispoljila tipično romantičarska individualizacija, kao zaštitni znak operskih dela poznog romantizma, koja nemaju svoje istinske žanrovske pandane i odlikuju se žanrovskom višeslojnošću. Tako dolazi do punog izražaja proces mešanja žanrova, kao druga bitna odrednica *žanrovske evolucije* u operi romantizma. Stoga, razlikovanje žanrovskih tipova istorijske, bajkovite, epske, komične, lirske, psihološke, tragične, herojsko-legendarne, fantastične, verističke, nacionalne, za romantičarsku operu ima prvenstveno metodološki značaj, jer se 'čisti' tipovi javljaju vrlo retko.<sup>5</sup>

Pravi primer toga je *Kitež* u kome pomenute odlike *žanrovske evolucije* doživljavaju svoj vrhunac, kroz *žanrovsku sintezu* ruske romantičarske operске tradicije. *Kitež* je gotovo i nemoguće sagledati na uobičajenom putu evolucije žanrovskih razvojnih tokova ruske opere, bilo na liniji istorijske opere, bilo opere bajke, koje su se kroz istorijski razvoj najčešće realizovale kao muzičko-dramski opoziti.<sup>6</sup> U *Kitežu* dolazi do njihovog stapanja, koje umnogome otežava žanrovsko određenje dela. Ukoliko tome pridružimo i elemente epske dramaturgije, kojoj su svojstveni slojevitost pripovedanja i žanrovsko preplitanje elemenata tragičnog, komičnog, realnog i fantastičnog, jasno je da se radi o jedinstvenoj *žanrovskoj sintezi*.<sup>7</sup> Svakako, treba uzeti u obzir i žanrovsko određenje, koje je dao i sam kompozitor, opredeljujući *Kitež* kao povest odnosno legendu (rus. *сказание*), ostavljajući u svojim komentarima povodom njegovog izvođenja, brojne naznake sa punom svešću o željenoj slojevitosti žanrovskog i dramaturškog koncepta.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Ibid., 118-119.

<sup>5</sup> Ibid., 119.

<sup>6</sup> Cf. Соња Маринковић, „Вагнер и руска опера: *Парсифал...*“ op. cit., 114.

<sup>7</sup> Ibid., 115.

<sup>8</sup> Ibid.

### 3. ŽANROVSKI POKAZATELJI U RUSKOJ OPERI XIX I XX VEKA

Kao što se može videti uloga žanra u operi je veoma značajna i može se pratiti na više nivoa o čemu, između ostalog, i piše Olga Komarnickaja u svojoj disertaciji *Ruska opera XIX – početak XXI veka. Problemi žanra, dramaturgije, kompozicije*. Ona smatra da je proučavanje opere u vezi sa suštinskim pitanjem definisanja žanrovske prirode dela.<sup>1</sup> Jedna od njenih osnovnih pretpostavki jeste da književni ili istorijski izvori korišćeni za pisanje libreta, u većini slučajeva iniciraju neki od žanrovskih vidova opere. Žanr zauzvrat umnogome opredeljuje scensku i muzičku dramaturgiju, kao i kompoziciju dela u celini. U skladu sa prethodnim razmatranjima problematike definisanja žanra i njegovog statusa u operi romantičara, Komarnickaja takođe zaključuje da je žanr pojava koja se stalno menja u različitim epohama, stilskim i umetničkim pravcima, i da usled toga žanrovska tipologija opere ne može biti zasnovana na nekom jedinstvenom kriterijumu. Stoga se u žanrovskom određenju opere mora pristupiti fleksibilno, imajući u vidu da se istovremeno može javiti i nekoliko *pokazatelja žanra*, a u zavisnosti od dela, neki od njih se može nametnuti kao dominantan. Tako Komarnickaja kao najvažnije izdvaja sledeće pokazatelje operiskog žanra:<sup>2</sup>

- 1) *pokazatelji umetničkog roda*, povezanih sa poetikom drame (tragedije), eposa i bajke (kao samostalne grane unutar epskog pravca), lirike, komedije (satire);
- 2) *istorijski preovlađujući žanrovski tip opere* (ili žanrovski model opere) – *dramma per musica*, zingšpil, bufo, opera-serija, semi-serija i dr.
- 3) *autentnični individualno-autorski žanrovski pokazatelji*, koje često (ali ne i uvek) sami kompozitori opredeljuju i navode u nazivu dela na partituri – *opera-bilina*, *opera-balada* i sl.

Komarnickaja iznosi zapažanje da u operiskim delima ruske muzike XIX i XX veka, nalaze svoj izraz, iako u različitom stepenu, a neretko i pomešani, svi osnovni

---

<sup>1</sup> Cf. Ольга Виссарионовна Комарницкая, op. cit, 29.

<sup>2</sup> Ibid., 29–30.

rodovi umetnosti: *drama, epos i bajka, lirika i komedija*.<sup>3</sup> Razni principi njihovog odnosa, veoma često služe kao duboka osnova muzičko-dramaturškog razvitka u okvirima jednog dela.<sup>4</sup> U bilo kojoj od tih opera, kao pravilo, izdvajaju se dominirajući pokazatelji nekog od rodova (najčešće dva), što u vrlo značajnoj meri opredeljuje žanrovsku suštinu operskog dela. Dramatska, epska, bajkovita, lirska ili komična, usmerenost opere, ponekad ima glavnu ulogu, ali često može i potčiniti sebe svojstvima drugih rodova.<sup>5</sup> Međutim, *Kitež* predstavlja izuzetno redak, gotovo jedinstven slučaj da se u jednom operskom delu nađu na istom mestu skoro svi *pokazatelji umetničkog roda*, koji paralelno egzistiraju. Pri tome *Kitež* odlikuju i *autentični individualno-autorski žanrovski pokazatelji*, s obzirom na pomenuto Korsakovljevo opredeljenje dela kao legende, što sve skupa, uključujući i druge aspekte, čini da Komarnickaja izdvoji *Kitež* kao operu *meštovitog žanrovskog tipa*. Kako bi pokazali poližanrovsku prirodu ovog dela, najpre će *pokazatelji umetničkog roda* i *autentični individualno-autorski žanrovski pokazatelji* biti predstavljeni pomoću književno-teorijskih postavki Zdenka Lešića i Milivoja Solara (ali i uvidima Komarnickaje), a zatim ilustrovani kroz sižejnu i muzičku analizu reprezentativnih primera uz analizu odgovarajućih delova libreta.

---

<sup>3</sup> Ibid., 30.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

## 4. POKAZATELJI UMETNIČKOG RODA U KITEŽU

### 4.1. Trijadni sistem književnih rodova

Problematika u vezi sa klasifikacijom književnosti, tumačenjima i razlikovanjem pojmova vrsta i rod, veoma nalikuje ovde prethodno razmatranom pitanju definisanja žanra u muzikologiji i njegovoj primeni u vezi sa operom. Ta sličnost se ogleda u upotrebi različitih kriterijuma pri klasifikaciji, ali i u terminologiji s obzirom na to da se u književnoj teoriji pojmovi žanr, vrsta i rod, koriste za određenje bliskih kategorija. Međutim, ovde nije potrebno tako detaljno razmatrati pitanje podele književnosti, a razlike između vrste i roda, biće ukratko objašene kroz trijadni sistem književnih rodova. Upravo *pokazatelji umetničkog roda*, koje prepoznaje Komarnickaja, kao jedan od vidova žanrovskog obeležja u operским delima ruske muzike XIX i XX veka, vode poreklo od pomenutog trijadnog sistema književnih rodova i iz njega izvedenih „osnovnih poetika“.

Zdenko Lešić u svojoj *Teoriji književnosti*, objašnjava kako je nastao trijadni sistem književnih rodova i prati njegov razvoj kroz istoriju, navodeći četiri najznačajnije teorije iz XIX veka, koje sagledavaju osobine rodova iz različitih uglova.<sup>1</sup> Teorija *književnih rodova*, nastala je iz potrebe da se istorijski promenljivi oblici pesništva podvedu pod neke šire pojmove, koji bi apstrahovani iz istorije, postali kategorije teorijskog mišljenja.<sup>2</sup> Razlikovanju književnih vrsta pristupilo se na drugačiji način, ne samo na osnovu tematskih i stilskih obeležja, kako je to činila tradicionalna poetika, već i prema nekim osnovnim mogućnostima pesničkog stvaranja. Na taj način se razvila teorija književnih rodova, koja je nastojala prevazići istorijsku promenljivost pesničkih vrsta i identifikovati neke suštinske i trajne forme. To je zasluga estetičara XIX veka, koji su odustali od određivanja različitih vrsta poezije, razvijanih tokom istorije, te su umesto toga težili da u poeziji otkriju osnovne mogućnosti pesničkog stvaralaštva. Tako je ustanovljen pojam roda (lat. *genus*), koji je „apsolutan“ i nadređen pojmu istorijski promenljive „vrste“. U skladu sa time, pesničko delo se pojavljuje u nekom određenom rodu – kao *lirsko, epsko* ili

---

<sup>1</sup> Cf. Zdenko Lešić, *Teorija književnosti*, Beograd, Službeni glasnik, 2008, 294–297.

<sup>2</sup> Ibid., 294.

*dramsko*.<sup>3</sup> Specifična priroda „roda“, kome delo pripada i iz koga proističu svojstva književnog stvaranja, bila su predmet razgovora i dugotrajne prepiske Getea (Johann Wolfgang von Goethe) i Šilera (Johann Christoph Friedrich von Schiller). Stavove do kojih su došli u vezi sa time, Gete je sumirao u čuvenoj deklaraciji *O epskom i dramskom pesništvu* (1797), dovodeći razliku među književnim vrstama u generičku vezu sa osnovnim mogućnostim odnosno „prasituacijom“ književnog stvaranja. Njihove razlike Gete je opisao na sledeći način:<sup>4</sup>

- *Prasituacija epskog pesništva*: epski pevač, *rapsod*, „okružen je mirnim slušaocima“, kojima „izlaže događaje kao potpuno prošle“, pričajući, smireno i bez žurbe, o „čovjeku koji dela izvan svoga ja“.
- *Prasituacija dramskog pesništva*: izvođač drame, *mimičar*, „okružen je mnoštvom nestrpljivih gledalaca“, kojima „prikazuje događaje kao potpuno sadašnje“, predočavajući, s emotivnom napetošću, „čovjeka okrenutog u sebe“.

Iz tih suprotnih *prasituacija* epa i drame proizlaze i sva druga njihova specifična obeležja. U epu dominiraju regresivni, retardirajući i retrospektivni motivi, dok u drami vladaju progresivni motivi. Epu je svojstveno *kazivanje*, sa ciljem da se umire slušaoci, kako bi kazivača rado i dugo slušali. Nasuprot tome, za dramu je karakteristično *prikazivanje*, koje se odigrava pred gledaocima kao stvaran događaj.

Suprotstavljenost epske i dramske poezije, koju su definisali Gete i Šiler, sledeća generacija nemačkih estetičara doživljava na drugačiji način, uvodeći lirsku poeziju kao treću osnovnu mogućnost pesničkog stvaranja.<sup>5</sup> Tako je zasnovan *trijadni sistem književnih rodova*, unutar kojeg se *lirika*, *epika* i *drama* ne posmatraju kao odvojene vrste, već kao tri korespondentne mogućnosti pesničke umetnosti, koje se mogu definisati samo u njihovom međusobnom upoređivanju. Razlike među njima, utvrđivane su na osnovu različitih kriterijuma, u skladu sa estetičkim stavovima filozofa tog vremena. Da bi to ilustrovaio, Lešić navodi četiri najkarakterističnije teorije književnih rodova iz prve polovine XIX veka.

---

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid., 295.

<sup>5</sup> Ibid.

August Wilhelm Šlegel (August Wilhelm Schlegel) je u svojim *Predavanjima o dramskoj književnosti*, za kriterijum razlikovanja književnih rodova, odabrao vrstu i stupanj *emocija*.<sup>6</sup> Prema njegovom mišljenju, duh epike se ogleda u pribranosti, „staloženom pričanju o nečemu što je prošlo i što je u izvesnoj meri udaljeno od nas“. Naspram toga lirika predstavlja „u jeziku ostvaren izraz emocije“. Ona nastoji „u nama učiniti trajnim neko vedro ili bolno osećanje“. Dramska poezija, sa svoje strane, ostvaruje spoj pribranog epskog prikazivanja i lirske uzbuđenosti.<sup>7</sup>

I dramski pesnik, kao i epski, prikazuje spoljašnja zbivanja, ali kao stvarna i prisutna. I on računa na naše saučestvovanje, ali ne u tako skromnoj meri kao lirski pesnik, već nas mnogo neposrednije od njega, želi razveseliti ili rastužiti. On izaziva sva ona uzbuđenja, koja se u nama bude prilikom posmatranja radnji i sudbina ljudi i nastoji sva ta uzbuđenja, sintezom proizvedenih utisaka, da pretoči u zadovoljstvo jednog usklađenog raspoloženja. Pošto se on, nadalje, u tolikoj meri približava životu i čak nastoji ostvarenja svoje mašte sasvim pretočiti u život, onda bi se ona mirnoća epskog pesnika kod njega izrodila u ravnodušnost.

Suprotno Šlegelovom viđenju relacije *lirika - epika - drama* u sferi *emocija* („osećanje“, „pribranost“ i „usklađeno raspoloženje uzbuđenja i zadovoljstva“), Žan Pol Rihter (Johann Paul Friedrich Richter) posmatra taj odnos na planu *vremena*.<sup>8</sup> U skladu sa njegovim tumačenjem, *ep* prikazuje događaj koji se razvija iz prošlosti („Šta se dogodilo?“), a *drama* onaj koji vodi u budućnost („Šta će se dogoditi?“). Naspram njih, *lirika* izražava emociju u sadašnjosti, odnosno osećanja o kojima se u datom trenutku govori.

Fridrih Vilhelm Šeling (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling) u duhu svog idealističkog dualizma posmatra osnovnu relaciju u sistemu rodova, kao odnos između *konačnog* (subjektivne svesti) i *beskonačnog* (objektivnog sveta).<sup>9</sup> *Lirika*, kao i muzika, nas uvodi u sferu „konačnog“, prolaznog sveta subjektivne svesti. Za razliku od toga, Šeling vidi u epici izdizanje iznad subjektivne svesti i ostvarenje ravnoteže između „konačnog“ (u subjektu) i „beskonačnog“ (u večnom poretku

---

<sup>6</sup> Ibid., 295–296.

<sup>7</sup> Ibid., 296.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ibid.



sveta). *Epika*, poput slikarstva, prikazuje čoveka u odnosu na univerzum i zato je srodna istoriji. *Drama*, nalik skulpturi, uspostavlja jedinstvo „konačnog“ i „beskonačnog“, ali tek pošto ih je prikazala u sukobu, i to u sukobu slobode (u subjektu) i nužnosti (u objektivnom svetu).

Georg Vilhelm Fridrih Hegel (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) je književne rodove opisao kao tri osnovne mogućnosti u kojima u književnosti do izražaja dolazi *totalitet života*, tj. dijalektičko jedinstvo „subjektivnog“ i „objektivnog“, odnosno čoveka i sveta.<sup>10</sup> *Epika* prikazuje totalitet života u formi objektivne stvarnosti, dok u *lirici* on dobija formu subjektivne stvarnosti. U *drami* se ostvaruje njihova sinteza, jer u njoj subjektivna svest dovodi do delanja u objektivnom svetu, kao što se i zbivanja u objektivnom svetu prenose u subjektivne doživljaje. Upravo zato što „udružuje objektivnost epa sa subjektivnim principom lirike“, Lešić smatra da drama za Hegela „i po svojoj sadržini i po svojoj formi“ predstavlja „najviši stupanj poezije“.

Hegela sledi većina teoretičara književnosti i estetičara tog vremena, preuzimajući trijadni sistem književnih rodova sa uverenjem da je on neupitna vrednost, te da „lirika“, „epika“ i „drama“ predstavljaju ne samo kategorije teorijskog mišljenja, već i jedine mogućnosti u okviru kojih se stvaraju književna dela.<sup>11</sup> Ipak, kako zaključuje Lešić, književnost XX veka se razvijala u pravcu, koji se nikako nije kruto pridržavao tih koncepata. Tako se moderna poezija znatno udaljila od romantičarskog koncepta „lirike“, moderni roman je potpuno izgubio „epski karakter“, a moderna drama se više nije zasnivala prema sofoklovskom modelu na osnovu kojeg su Šlegel, Šeling, i Hegel konstruisali svoju ideju „dramske poezije“.<sup>12</sup> S razlogom se zato postavilo pitanje: šta ti pojmovi u modernoj književnosti uopšte još mogu značiti? Mogući odgovor na to pitanje ponudio je švajcarski istoričar i teoretičar književnosti Emil Štajger (Emil Steiger), koji je dalje razradio trijadni sistem knjiženih rodova, čineći ga fleksibilnijim i prilagodljivijim savremenoj književnoj teoriji.

---

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Ibid., 297.

<sup>12</sup> Ibid.

#### 4.2. Lirsko, epsko i dramsko kao „osnovni pojmovi poetike“

U svom spisu *Osnovni pojmovi poetike* (1946) Štajger je preuzeo iz nemačke estetike trijadni sistem književnih rodova, ali ga je izmenio tako što je iz ideje „roda“ („lirike“, „epike“ i „drame“) izveo njegovu „suštinu“, koja se označava supstancijalnim pridevom („lirsko“, „epsko“ i „dramsko“), a koja se može javiti kao bitno svojstvo raznih pojava, kako u poeziji, tako i u drugim umetnostima, pa čak i u životu.<sup>13</sup>

Prema Štajgeru, ideje „lirskog“, „epskog“ i „dramskog“ su konstantne, ali one nisu isključivo vezane za književni rod iz kojeg su izvedene.<sup>14</sup> Primera radi, ne govori se samo o „lirskoj pesmi“, već i o „lirskom raspoloženju“, koje uopšte ne mora biti izraženo u pesmi. Štaviše, govori se o „lirskoj drami“, i taj nam je izraz neophodan svaki put kad govorimo o određenoj vrsti drame, u kojoj preovladava „lirski ton“, koji je za suštinu te drame presudniji od spoljašnjosti dramske forme. To isto važi kada upotrebljavamo i izraze kao što su „epski mir“ ili „epska opširnost“. Naravno, postoji povezanost između lirskog i lirike, epskog i epike, dramskog i drame. Međutim, to ne znači da čistu ideju „lirskog“ nalazimo isključivo u lirici, ili da je „lirska pesma“ sama po sebi potpuno ostvarenje te ideje. „Naše razlikovanje – pisao je Štajger – doći će do rezultata da svako pravo pesničko delo u različitom stupnju i na različit način učestvuje u svim idejama rodova, a da različitost učešća utemeljuje obilje istorijskih vrsta.“ Nakon tih iznetih zapažanja, Lešić navodi karakteristike „osnovnih pojmova poetike“ prema Štajgeru:<sup>15</sup>

**LIRSKO** odustaje od svake logičke i opažajne povezanosti. Ono je u slobodnom asocijativnom toku, fluidno kao i emocija koja u njemu dolazi do izražaja. Isto tako lirsko odustaje i od svakog poređenja u smislu: „ja“ sam ovde – „predmet“ je tamo. U lirskom izrazu „ja“ se sjedinjuje s „predmetom“ i zajedno se subjekt i svet, utapaju u isto raspoloženje.

**EPSKO** podrazumeva predstavljanje. Ono pokazuje nešto. U lirskom izrazu odzvanja raspoloženje. Epski izraz želi jezičkim sredstvima nešto pokazati, učiniti očiglednim, „sve preobraziti u živo događanje“. Epski pesnik čak i

<sup>13</sup> Ibid., 297–300.

<sup>14</sup> Ibid., 298.

<sup>15</sup> Ibid., 298–299.

duševna stanja pretvara u čulne pojave. Međutim, on nerado ostaje dugo u sferama duše. Radije okreće pogled ka spoljašnjem i posmatra neizmerno bogatstvo života, koje se prikazuje oku. Na taj način on svom slušaocu otvara oči, kako bi sagledao život u svom njegovom raznolikom obilju.

**DRAMSKO** podrazumeva napetost, suprostavljenost. Dramski stil je, u stvari, jedinstvo patetičnog i problemskog stila. Patetični stil pretpostavlja snažno duševno stanje koje traži delovanje. Problemski stil, pretpostavlja problem koji zahteva rešenje, ali on se izlaže postupno, stalno postavljajući nova pitanja, čime se stvara napetost iščekivanja, koja se tek na kraju razrešava. Dok lirskog pesnika „čas ovo, čas ono dotiče“, a epskog pesnika vodi stalna žudnja za novim, kao putnika kojem je cilj samo putovanje, dramskog pesnika vodi pitanje „zbog čega?“ i on „nalazi mir tek kad se pokaže konačan smisao postojanja“.

Štajgerovom tumačenju lirsko, epsko i dramsko se pojavljuju kao tri stava prema svetu: prožimanje subjekta svetom, distancirano posmatranje sveta i svesno prihvatanje sveta. Sve to podstaklo je Lešića da istakne dalekosežnost Štajgerovih zaključaka<sup>16</sup>:

Pojmovi lirskog, epskog i dramskog jesu nazivi koje nauka o književnosti daje fundamentalnim mogućnostima ljudskog postojanja uopšte, a lirika, ep i drama postoje samo zato što područja emocionalnog, slikovnog i logičkog – kao jedinstvo i sled u kojem se izdvajaju detinjstvo, mladost i zrelost – sačinjavaju čovekovu bit.

Tako je Štajgera razmišljanje o književnosti vodilo ka pitanju: „Šta je čovek?“ Pri tome on je nastojao dokazati kako pojmovi *lirsko – epsko – dramsko* ne označavaju samo „suštine“ triju književnih rodova, već i pokrivaju tri različite temeljne mogućnosti čovekovog odnosa prema svetu: *osećanje – pokazivanje – dokazivanje*, a zatim i trodimenzionalno vreme: *prošlost – sadašnjost – budućnost*. Međutim, Lešić primećuje da iako ne treba baš u svemu strogo slediti Štajgerove krajnje zaključke, njegova čisto teorijska određenja pojmova „lirskog“, „epskog“ i „dramskog“ ostaju i do današnjih dana valjana, kao pronicljivo i vrlo sistematično izvedeno objašnjenje triju važnih pojmova, kojima se služimo u tumačenju književnosti.<sup>17</sup>

Izlaganje istorijsko-teorijske perspektive trijadnog sistema književnih rodova i osnovnih pojmova poetike izvedenih iz njega, imalo je za cilj, da ponudi širu sliku za

<sup>16</sup> Ibid., 300.

<sup>17</sup> Ibid.

razumevanje *pokazatelja umetničkog roda*, kao jednog od vidova žanrovskog pozicioniranja operskog dela prema Komarnickoj. Sve što je do sada rečeno o tome, biće razmotreno u daljem toku teksta, kroz potpoglavlja o lirskom, epskom i dramskom načelu u *Kitežu*. Pri tome, kretanje kroz književno-teorijske postavke delovaće naizgled slobodno, spram onoga o čemu se govorilo u vezi sa odnosom rodova i vrsta, to jest, izvedenih poetika, jer će se pominjati, na primer, lirska poezija, epski svet i vreme, dramski sukob i slično. To bi možda ukazalo na metodološku nedoslednost i postojanje različitih kriterijuma, opet otvorilo diskusiju i nametnulo brojna pitanja u vezi sa načelima klasifikacije u književnosti, a što je veoma blisko, kao što je već pomenuto, ranije dotaknutom pitanju definisanja žanra. Takođe, otvaraju se i druga veoma bitna pitanja, koja se tiču definisanja i klasifikacije samog libreta kao vrste dramskog teksta, što dodatno usložnjava situaciju. Kada se svemu tome pridoda usaglašavanje tekstualne i muzičke analize, odnosno transpozicije pojedinih književno-teorijskih elemenata i njihovog kombinovanja sa muzičko-dramskim aspektima u analizi, jasno je da se radi o delikatnom zadatku, koji može imati dosta diskutabilnih mesta i nedostataka, što dalje vodi ka mnogim drugim pitanjima. Međutim, u ovom trenutku, ne može se krenuti u razrešavanje tih temeljnih pitanja, koja su u vezi sa jednim od brojnih različitih metodoloških pristupa analizi opere. S druge strane, čini se da je prikladan momenat sve ovo spomenuti, pre nego što će u nastavku teksta biti dalje razmotreni *pokazatelji umetničkog roda* u *Kitežu*. Stoga se vratimo na Štajgerovu konstataciju da je neosporna relacija *lirike i lirskog, epike i epskog*, odnosno *drame i dramskog*, što pruža mogućnost za slobodnije kretanje u međuprostorima njihovih odnosa i primenu u analizi muzičko-dramskih elemenata odabranih situacija iz *Kiteža*. Treba napomenuti, da će pri tom biti sumirane odnosno ponovljene neke već rečene stvari u vezi sa karakteristikama pripadnika trijadnog sistema, ali i dopunjene odgovarajućim detaljima u vezi sa potrebama analize. Isto tako, skrenimo pažnju da će se već u okviru žanrovske problematike, *pokazatelji umetničkog roda*, povezivati sa dramaturgijom, s obzirom na to da se lirsko, epsko i dramsko načelo odslikavaju na njenu kompoziciju i utiču na slojevitost i samosvojnost dramaturškog plana, sagledanog prema Frajtagovoj shemi. Između *pokazatelja umetničkog roda* i

dramaturgije, biće reći o određenju opere kao legende u kontekstu *autentičnog individualno-autorskog žanrovskog pokazatelja*, što se ukazuje kao veoma bitno, s obzirom na legendu kao književnu vrstu, koja pruža mogućnost objedinjenja različitih žanrovskih i dramaturških niti.

### 4.3. Lirsko načelo

Može se slobodno reći da Fevronija personifikuje lirsko načelo u *Kitežu*, s obzirom na sižejne i muzičke karakteristike njenog lika, koje odgovaraju prethodno navedenim svojstvima lirike i lirskog. To može biti dobro ilustrirano na primeru njenog ariosa „Ah, šumo, moja šumo, prekrasna divljino“, kojim počinje prvi čin. Ariozu prethodi simfonijski prolog „Pohvala divljini“, koji će takođe biti analiziran, jer na izvanredno slikovit način uvodi raspoloženje ariosa i donosi kompleks lajtmotiva vezanih za lik Fevronije.

Simfonijski prolog u tempu *Larghetto alla breve* (veoma široko) otpočinje toničnim akordom ha-mola plasiranim kroz niske registre klarineta, bas-klarineta, fagota, kontra-fagota, horni, trombona i tube nad virblom timpana, u pjano dinamici i diminuendu, što uz odsustvo visokih duvačkih instrumenata i truba daje izrazito mat boju orkestarskom zvuku. Dubokim i tamnim tembrom duvačkog korpusa u početnom akordu, Rimski-Korsakov dočarava atmosferu tajanstvene i usnule šume (v. primer 1). Taj akord biva potom arpežiran u harfama, čiji nežni zvuci, kao da se nošeni vetrom, iz nedara zemlje ustremljuju u čisto nebo. U niskom registru violina i viola pojavljuje se sekstolna figura u *pp* dinamici i *con sordino*, kao tonsko slikanje šuma lišća. To je postignuto jarkim sekundnim trenjem u tremolirajućoj melodijsko-ritmičkoj figuraciji, čime se obrazuje karakteristična faktura, koja postaje lajtmotiv šume. Nad tim šumom lišća stoletnih hrastova izvija se u dijalogu oboe i flaute (u *p* dinamici, *dolce* i *espressivo*), melodija tercno-kvartnog sklopa, koja veoma nalikuje ruskoj narodnoj pesmi, ali istovremeno i ponovljenim skokovima kvarte asociira na karakteristične motive prirode (v. primer 2). Takvo objedinjenje narodne pesme i prirode ne čudi, s obzirom da je to prva lajttema Fevronije. Čuje se i cvrkut ptica, tonski prikazan pomoću karakterističnih melodijskih i ritmičkih sredstava, intervalskog pokreta male terce naniže, *staccato*, triolskih figura, trilera, repetiranih

tonova, datih u pikolo flauti, flauti i klarinetima (v. primer 3). Zvučnu sliku dodatno boji *pizzicato* hromatski pokret naniže u violončelima i kontrabasima. Postepenim krešendom, registarskim usponom, modulacijom (ha-mol/fis-mol/Des-dur) i ponavljanjem motiva, kao da je oživela usnula šuma i kroz njene guste krošnje se probio Sunčev zrak, i osvetlio je durskom bojom druge Fevronijine lajtteme (v. Primer 4). Osmotaktna melodija himničnog karaktera i modalno-dijatomske harmonije data je prvim violinama dolce e cantabile u p dinamici, i podržana 'horom' drvenih duvačkih instrumenata, dok picikato hod violončela i kontrabasi kvartnim skokovima naniže, doprinose njenom svečanom karakteru (v. primer 5). Melodija biva ponovljena u periodu, i u njoj su se 'raspevali' i ostali instrumenti, horne i harfe sa akordima, na fonu lajtmotiva šume (v. primer 6). Veličanstveni ton ove himne prirodi stišava se i pretače u motiviku sa početka koja se dalje ponavlja u inverznom i osnovnom vidu i kroz modulacije sa harmonskim novim vezama nas vraća natrag u ha-mol i na početni akord, kojim sada započinje prvi čin i Fevronijin ariozo (v. primer 7).

Kao što se može videti, Rimski-Korsakov melodijskim, harmonskim i fakturnim sredstvima kreira ambijent prirode sa kojim će se stopiti Fevronija. To prožimanje subjekta svetom iskazuje se u ariozu ne samo ponavljanjem muzike simfonijskog prologa (svojevrsnom reprizom!), sa lajttemama Fevronije i lajtmotivom šume, već i njenim rečima koje po tekstualnim i muzičkim karakteristikama odgovaraju lirskoj pesmi, njenoj subjektivnosti i emocionalnosti. Ukoliko pogledamo i didaskaliju, a potom i tekst ariozu, postaje još jasnija težnja Rimskog-Korsakova da nas uvede u odgovarajuću atmosferu odnosno ambijent.

### PRVI ČIN

*U šumi kraj Zavoložja, blizu Malog Kiteža, kroz grmlje se nazire pčelareva kućica, okružena hrastovima, brestovima i borovima. Nedaleko odatle izbija vrelo. Sredina je leta. Ptice pevaju, kukavica kuka. Smiraj dana.*

### FEVRONIJA

*(Uvezuje niti od trave i prostire ih da se osuše na Suncu; odevena u jednostavnu letnju nošnju, raspletene kose.)*

Ah, šumo, moja šumo, prekrasna divljino,  
ti hrastova šumice, carstvo zeleno!

Kao brižna i mila mati,  
 ljubav i nežnost znala si dati.  
 Nisi li svome čedu radost pružala,  
 detinje nerazumnog u tuzi tešila,  
 pevajući mu danju pesme umilne,  
 šaputajući noću bajke čudesne.  
 Ptice i zveri kao drugare si mi darovala,  
 s njima sam se u igri vasceli dan radovala,  
 a nakon igre, kad umor telom zagospodari,  
 tad šuštanjem lišća, ti mir duši podari.  
 Za sve što si mi divljino dala,  
 tvojoj lepoti večnoj, nek' je zauvek hvala;  
 Za podnevnu svežinu,  
 za vlažnu, noćnu sparinu,  
 za izmaglicu večernju,  
 za biser-rosu jutarnju,  
 za tišinu, kad se bujne misli roje,  
 da se s tobom u blaženstvu mira spoje.

Arioza (v. primer 8) počinje uzdahom *Ah!* karakterističnim za lirsku poeziju, što se može protumačiti i kroz prizmu Pola Valerija da „lirsko pesništvo proizlazi iz jednog usklika“.<sup>18</sup> Ukoliko „usklik“ (uzdah, uzvik, krik, jauk) shvatimo kao najspontaniji izraz neke jake emocije, pa tu vidimo i izraz lirskog iskaza, možemo se povesti i za definicijom lirske poezije kao „spontanog izliva jakih osećanja“. U vokalnoj deonici taj uzdah je prikazan donjom skretnicom i dodatno naglašen kvartnim skokom naniže na ton dominante (v. primer 9). Naredni taktovi ponavljaju sličan obrazac uz postepeno širenje ambitusa, variranje, rascvetavanje melodije i ritmički idealno praćenje fleksije reči. Sintaksički, fraze su podeljene u četvorotakte i fakturano praćene melodijsko-ritmičkom figuracijom šuma lišća nad dugo vođenim pedalima u diviziranim violončelima, što uz druge momente tonskog slikanja, dodatno podvlači lirsko-pastoralni kontekst. Prva lajttema Fevronije, koju su u prologu doneli drveni duvački instrumenti (što ponovo čine), sada se javila u vokalnom partu. Pomenuti spoj melodike ruske narodne pesme, motivike prirode i lirskog osećanja uz lajtmotiv šuma lišća, u potpunosti se ogleda u stihovima: „Ah, šumo, moja šumo, prekrasna divljino, ti hrastova šumice, carstvo zeleno!“ Međutim, uzdah *Ah!* nije jedini marker lirske poezije, već su ta javljaju i drugi elementi u tekstu

<sup>18</sup> Zdenko Lešić, op. cit., 306–307.

i korespondentno u muzici. Jer ono što je započelo uzdahom kao „sponatni izliv osećanja“, nastavlja se nizom simetričnih jezičkih sekvenci, koje su povezane po principu sintaktičko-intonacionog paralelizma što se vidi u sledećim stihovima: „Svome si čedu svome sreću darivala,/ nerazumno tužnog uvek tešila,/ pevajući danju pesme umilne,/ šaputajući noću bajke čudesne.“ (v. primer 10) . U vokalnoj deonici to je realizovano kroz ponavljanje istih dvotakta zasnovanih na materijalu prve lajtteme Fevronije, dok u harmonskom smislu, modulacijom (ha-mol/Ce-dur/a-mol) i hromatskim pomeranjima u gudačkom korpusu, Rimski-Korsakov to ponavljanje ne čini jednoličnim. Sekvenciranjem dvotaktnog modela u a-molu, na isti način se omuzikaljuju i naredni stihovi. Kao što se može videti, glavni sižejni motiv u Fevronijinom ariozu je pohvala prirodi i on se intenzivira nizanjem sekundarnih motiva, praćenih odgovarajućim postpukom na muzičkom planu. Variranje jednog tekstualnog i muzičkog motiva, u ovom slučaju prve lajtteme Fevronije, pomoću niza istorodnih tematskih jedinica, takođe je bitno obeležje lirskog teksta. Tema slavljenja prirode do punog izražaja dolazi nastupom druge lajtteme Fevronije himničnog karaktera, ovog puta i u vokalnom partu (v. primer 11). Inače, himna i predstavlja jednu od vrsta lirske poezije, čija tema su slavljenje božanstva ili prirode, sa emfatičkim tonom divljenja ili obožavanja.<sup>19</sup> Najslikovitiji izraz takvih osećanja prikazan je usponom (skoro identično simfonijskom prologu), prve lajtteme Fevornije u vokalnoj deonici, za malu sekundu naviše sve do  $a^2$  u  $f$  dinamici kada ponovo radosno zazvuči himnična tema (v. primer 12).

#### 4.4. Epsko načelo

Kao što lik Fevronije personifikuje lirsko u *Kitežu*, tako nastup guslara u drugom činu opere oličava suštinu epskog načela. Zapravo, celokupni drugi čin u Malom Kitežu po svojoj monumentalnoj arhitektonici odgovora epskim principima, koji se ogledaju u višeslojnosti i istovremenosti zbivanja, zasnovani na elementima epske tehnike, poput retardacije (zadržavanje radnje), digresije, epizoda i ponavljanja. U drugom činu *Kiteža*, ti elementi se uopšteno mogu sagledati kroz preplet tri muzičko-dramska sloja. Prvi čini nastup krotitelja medveda; guslarova balada -

---

<sup>19</sup> Cf. Ibid., 311-312.



najava tragedije; pesma prosjaka; pesma o skitnici koju donosi snažni muški hor sa zapevalom u funkciji prve dramske kulminacije; Griškina pesma; svadbena pesma koja donosi lirsku kulminaciju. Drugi je povezujući i objedinjuje relativno zaokružene varijacione strofične celine: to su dijaloški nastupi hora, živog učesnika radnje i komentatora zbivanja, u kojima dominira deklamacija. Treći je satkan od simfonijskog razvoja lajtmotivskog materijala, gde dominiraju lajtmotivi Malog i Velikog Kiteža i Griške. U trenutku kulminacije – sceni sukoba Fevronije i Griške, koja je takođe realizovana kao dijaloška sa aktivnim učešćem hora – događa se dramski preokret sa upadom Tatara. koji je slikan kroz tradicionalno suprostavljene kontrastne muzičke svetove, mada ovde rešena sasvim netipično, jer je za karakterizaciju Tatara korišćena ruska narodna pesma (*Про татарский полон*). Time je još jednom podvučena epska dimenzija pripovedanja: u muzičkom smislu Tatari nisu slikani uobičajenim motivima ruskog Istoka, već pesmom koja je u folklornoj tradiciji ovekovečila legendu o najezdi.

U formalnom smislu, drugi čin se sastoji od više etapa u kojima je uočljiva i analogija sa formom ronda, koja je česta u kompozitorovom oblikovanju velikih horskih narodnih scena (v. tabelu 1)<sup>20</sup>:

N.A.Rimski-Korsakov, <i>Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji</i> , II čin (Mali Kitež)		
<b>I etapa</b>	partiturni br. 66-71	prvi nastup krotitelja medveda
<b>II etapa</b>	pariturni br. 71-77	guslareva balada i hor (predskazanje tragičnih događaja)
<b>III etapa</b>	pariturni br. 77-82	hor
<b>IV etapa</b>	pariturni br. 82-88	drugi nastup krotitelja medveda i ugledni ljudi

<sup>20</sup> Izvor: М.П.Рахманова, „Н.А.Римский-Корсаков (1890-е и 1900-е годы)“, *История русской музыки*, Том 9, Москва, Музгиз, 1994, 42-147.

<b>V etapa</b>	pariturni br. 88–101	ugledni ljudi, Griška Kuterma i hor (pesma prosjaka, hor sa zapevalom, Griškina pesma)
<b>VI etapa</b>	pariturni br. 101–121	Pojarok, Fevronija, Griška i hor (doček svatova, sukob Fevronije i Griške, prekinuta svadbena pesma)
<b>VII etapa</b>	pariturni br. 121–137	Fevronija, Griška, hor i Tatari (upad Tatara u Mali Kitež, Griškino izdajstvo i molitva Fevronije)

Kao što se može uočiti, drugi čin *Kiteža* po svojoj muzičko-dramskoj višeslojnosti, razgranatosti u vidu etapnog razvoja, broju i raznovrsnosti učesnika i događanja odgovara širini i detaljnosti epske slike sveta.<sup>21</sup> To je svojevrsna žanr scena, koja prikazuje živopisnu i koloritnu sliku srednjovekovnog ruskog grada, na šta je ukazano i u didaskaliji:

#### **DRUGI ČIN**

*Mali Kitež na levoj obali Volge. Trg sa pijačnim tezgama. Tu se nalazi i krčma. Na sve strane stoji narod, koji nestrpljivo iščekuje svadbenu povorku. Oko njih se tiskaju prosjaci. Ispred krčme krotitelj svira na dudki i sa dresiranim medvedom izvodi tačku. Njih su okružili muškarci, žene i mala deca.*

Međutim, još pre nego što se i podigne zavesa, i ugledamo opisanu scenu, muzika na veoma slikovit način donosi atmosferu gužve i graje na srednjovekovnom gradskom trgu. Ostinato u gudačkom korpusu, unisono (de-mol i a-mol), u tempu *Allegro*, dinamici *ff* i šesnaestinskoj pulsaciji sa ostrim akcentima, naglašenim reskim, pedalnim praznim kvintama u kontra-fagotu, trombonama i tubi, simbolizuje snagu

<sup>21</sup> Cf. Zdenko Lešić, op. cit, 332–333.

i neukrotivost narodne stihije (v. primer 13). Nad tom oštinatnom plohom razvija se groteskna deklamativna vokalna deonica krotitelja medveda, poverena karakternom visokom tenoru, koji tera dresiranu životinju da imitira zvonara Pahomušku (v. primer 14). Medinu igru krotitelj prati svirkom na narodnom instrumentu dudki, koji u orkestru podražavaju oboe i klarineti, svira melodiju koja podseća na skomraške pesme (v. primer 15).<sup>22</sup> Narod se grohotom semeje pred tim prizorom:

KROTITELJ MEDVEDA

Pokaži, Mihajluška,  
pokaži, budalice,  
kako zvonar Pahomuška,  
u crkvu ide pešice,  
polako se gegajući,  
o štap oslanjajući.

*(Medved zastajkuje i klata se, oslanjajući se na štaku. Narod se smeje. Krotitelj medveda svira na dudki.)*

HOR

(narod)  
Ha, ha...

KROTITELJ MEDVEDA

Pokaži, Mihajluška,  
pokaži, budalice,  
kako zvonar Pahomuška,  
kad se kući žuri,  
sa zvonika, zadihan,  
naglavačke, juri.

*(Medved trči u krug sitnim koracima. Narod se smeje. Krotitelj medveda svira na dudki.)*

HOR

Ha, ha...

Smeh uskoro prekida pojava visokog, sedog starca – guslara, koji se sprema da zapeva. Promena tempa u *Andante con moto e maestoso*, metra u 3/2 i zvučanje tri akorda u drvenim duvačkim instrumentima i hornama, odaju utisak polakog i

<sup>22</sup> Cf. Л. Кершнер, „Сказание о невидимом граде Китежи и деви Февронии“, у: И. Уварова (ред.), *Оперы Н.А.Римского-Корсакова – путеводитель*, Москва, Музыка, 1975, 387.

dostojanstvenog prilaska guslara okupljenom narodu, koji se utišava, što je prikazano kroz imitaciju u horskim deonicama i *p* dinamici (v. primer 16). Uspostavlja se *prasisituacija epskog pesništva* i guslar počinje svoju baladu.

*(Pojavljuje se Guslar - visok, starac, snežno-bele kose, prebira po strunama i sprema se da zapeva.)*

HOR

Hrišćani, ućutite!  
Nek svak bude tih!  
Pesmu ovu počujte!  
Il' Jerusalima sveti stih!

GUSLAR

Na obalu dubokoga Jara,  
zlatnorogi jeleni dotrčaše,  
njih dvanaest, al' jednog ne beše,  
Upita ih majka, košuta stara:  
„Gde ste dosad bili, sinovi moji mili,  
Niste li štogod čuli, ili možda videli?“

HOR

U Kitežu gradu pesma se začula,  
iz Bostroga Jara, hitro se vinula,  
sa kneževa prestola, sjajno sinula.

GUSLAR

„Kad pored Kiteža grada prođosmo,  
čudo nad čudima tada videsmo:  
Devojka-lepotica, tužnoga lica,  
sva uplakana hoda po zidinama,  
čarobnu knjigu, noseć u rukama.“

HOR

Slušajući guslara i nama se plače,  
praznična pesma to sigurno nije.  
Teška vremena zlosutno proriče.

GUSLAR

Deco moja nerazumna!  
To je hodala nebesna Carica,  
Suze lila naša svetla zaštitnica.  
Prorekavši gradu uništenje,  
oplakuje na Zemlji pustošenje.

Balada inače pripada epskim (ali i mešovitim epsko-lirskim) vrstama, koje vode poreklo iz usmene književnosti i za nju je karakteristična tematika, koja se bavi stradanjima i nesrećama, i izvođenje u polaganijem tempu i tužnoj intonaciji.<sup>23</sup> Ona je prožeta unutrašnjom nelagodnom i strepnjom u očekivanju sudbinski uslovljene nesreće, koja rezultira tragičnim završetkom.<sup>24</sup> Upravo takva tematika je zastupljena i u ovoj baladi, a sada ćemo pokaziti na koji način je tekstualnim i muzičkim sredstvima potcrtana. Pre svega, mogu se uočiti odlike epske naracije izražene u svečanom i uzvišenom tonu u kome dominiraju poređenja, alegorije, hiperbole, stalni dekorativni elementi. Oni doprinose težnji epskog pevača da se slušaocima prošli događaj predoči jasno i živo, kao da se pred njima odvija, zbog čega pripovedanje (*diegesis*) često prelazi u prikazivanje (*mimesis*). Događaj o kome se priča razlaže se u prizore, koji dobijaju čulnu upečatljivost, a tada preterit (kao osnovno vreme priče), prelazi u tzv. tabularni prezent, u kojem „prošli događaj stoji kao slika pred onim koji govori, a vremenski odnos se ne uzima u obzir“.<sup>25</sup> U tim prizorima često sami junaci uzimaju reč, pa se priča više nego u pripovedačkoj naraciji razvija u dijalozima i monolozima junaka. To „insceniranje događaja“, njihovo živo predočavanje u prizorima, jedno je od najupečatljivijih postupaka epskog pevača. Ukoliko pogledamo tekst guslareve balade, tačno se uočavaju navedeni postupci epske naracije, kao što su alegorijski likovi košute i njenih sinova, dvanaest jelena, zatim prelazak iz *diegesis* u *mimesis*, odnosno iz preterita u tabularni prezent, pri čemu se „inscenira događaj“. Pored navedenih karakteristika, prepoznatljiv je i način izvođenja epskog pripovedača, u vidu odmerenog, jednoličnog ritma i skandiranja stihova, uz intrumentalnu pratnju, kao i način izražavanja kroz formule, što je sve prisutno u muzici guslareve balade (v. primer 17). Ne zaboravimo spomenuti, da je uloga guslara poverena basu, što je sasvim logičan izbor s obzirom na karakter i boju glasa, odgovarajućih za rolu epskog pevača, koji pleni dostojanstvom i ozbiljnošću mudrog starca. Svaka strofa balade

<sup>23</sup> Cf. Milivoj Solar, *Teorija književnosti sa rečnikom književnog nazivlja*, Beograd, Službeni glasnik, 2012, 174.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Zdenko Lešić, op. cit, 335.

počinje sa tri akorda u harfama, koje podražavaju guslarevo prebiranje po žicama svog instrumenta – *gusli*. Plagalna veza među tim akordima asocira na početak mnogih ruskih narodnih pesama, ali ona preovladava i u daljem harmonskom toku, uz prisustvo i sporednih stupnjeva u modalnoj dijattonici, koja oscilira između deolskog i Be-dura. Vokalna deonica je silabična, sa istim notnim vrednostima, u postupnom lestvičnom pokretu naviše i naniže, i sa ponavljanjem po principu formule. Ovakva vokalna deonica guslara u potpunosti odgovara navedenom epskom načinu izvođenja, i uz neznatne izmene ostaje u svim strofama. Promene su očekivane u završetku balade, kada se javlja melizam, kao signal kraja. U pogledu pratnje, promene se dešavaju u drugoj i trećoj strofi, kada se harfama priključuju drveni duvački instrumenti (bez flauta i oboa) i horne, u koralnoj fakturi, koji ističu ozbiljnost narativa vokalne deonice (v. primer 18). Takođe, u tim strofama se priključuje i gudački korpus, najpre basovski instrumenti i viole, koji udvajaju vokalnu deonicu, naglašavajući njen odmeren i polagani hod, ali i tonski prikazujući kako „Devojka-lepotica, tužnoga lica, sva uplakana hoda po zidinama, čarobnu knjigu noseć u rukama.“ (v. primer 19). Potom se pridružuju i violine osminskom pokretu, na taj način dodatno ističući to kretanje. Ipak, treba dodati još jednu veoma bitnu stvar, a to je da uprkos predskazanju tragičnih događaja i gradaciji, koja se dešava u strofama, guslarevo pripovedanje ostaje objektivno i distancirano, zahvaljujući nepromenjenosti vokalne deonice (a suštinski i orkestarske pratnje) i njenim navedenim karakteristikama. Time je dodatno podvučena epska dimenzija guslareve balade.

#### 4.5. Dramsko načelo

Dramsko načelo u *Kitežu*, može se poput lirskog i epskog, posmatrati u širem i užem smislu, u pogledu radnje i likova. Glavno obeležje dramskog načela jeste sukob, koji se odvija na spoljašnjem planu, između Tatara i Rusa, odnosno na unutrašnjem planu, kroz sukob Fevronije i Griške Kuterme. Međutim, rat nije imanentno dramska tema (više pripada području epskog), iako predstavlja žestok sukob. Svakako, može poslužiti kao dramska tema, kada proizvede sukob „među svojim i među

prijateljima“, dakle u onome što bi trebalo biti jedinstveno i skladno.<sup>26</sup> Primer toga u *Kitežu* je Griškino izdajstvo, u vidu njegovog pristanka da pokaže put tatarskoj vojsci do Velikog Kiteža. To pokreće dramsko zbivanje i dovodi do suprotstavljenosti Griške i Fevronije, koja je prikazana u muzici kroz sledeće komponente izraza (v. tabelu 2):

<i>Komponente muzičko-dramskog izraza</i>	<i>Griška Kuterna</i>	<i>Fevronija</i>
<i>Tempo</i>	brz, porketljiv tempo Griških monologa i replika (Poco meno mosso, Allegro, Animato assai)	spokojni, uravnoteženi tempo u nastupima Fevronije (Adantino, Piu lento)
<i>Dinamika</i>	f, sf	p, pp
<i>Vokalna deonica</i>	oštra deklamatornost, kratke i rastrzane fraze, povremeni jauci i krici	lirska raspevanost i arioznost
<i>Faktura</i>	moćan i intezivan simfonizam, jarke boje i deskriptivnost orkestracije (uznemirujući zvuk Kitežovskih zvona, koji simbolizuje paklene muke Griškinog ludila)	prozračnija orkestarska faktura (koja portretiše lik Fevronije i prirodu oko nje);
<i>Harmonija</i>	hromatika (celostepena, umanjena i prekomerna lestvica)	modalna dijonika
<i>Melodija</i>	intervalski pokret tritonusa (simbolika „đavolskog“ intervala)	interval čiste kvarte-kvinte (nalik melodici ruske narodne pesme).

<sup>26</sup> Cf. Ibid., 392.

Pomenutim muzičkim sredstvima Rimski-Korsakov minuciozno slika duboki kontrast koji vlada u sižeju, između dvoje glavnih likova. Fevronijin lik odlikuju emocionalno-psihološka čvrstina i celovitost, oličeni u njenoj mudroj jednostavnosti, čistoti srca, svepraštajućoj ljubavi, toplom odnosu prema celokupnoj živoj prirodi, smelom ispovedanju panteizma, smernosti koja podrazumeva neprotivljenje stradanju i zlu.<sup>27</sup> Naspram toga do izražaja dolazi rastrzanost, niskost i beda Griškinog lika kukavice, pijanice, klevetnika, izdajnika, koji biva kažnjen najstrašnijom kaznom – gubitkom razuma, jer u sebi ipak ne može ugušiti glas savesti.<sup>28</sup> Upravo, scena Griškinog ludila iz prve slike, četvrtog čina opere, predstavlja najupečatljiviji primer psihološkog dramatizma i najsnažniji trenutak dramskog sukoba, koji se može odvijati i unutar jedne ličnosti, razdirane između različitih osećanja. Time će na primeru Griške, biti prikazano dramsko načelo u *Kitežu*, kao što je to bilo učinjeno sa likovima Fevronije i guslara, nosiocima načela lirskog, odnosno epskog. Cilj je pokazati kako su iskorišćena pomenuta sredstva muzičko-dramskog izraza, kojima je Griškin lik suprotavljen Fevronijinom. Prvi znaci Griškinog ludila javljaju se još u drugoj slici trećeg čina, kada u tatarskom logoru, vezan za drvo, u svojoj glavi počinje da čuje izobličeni, disonantni zvuk crkvenih zvona, kao unutarnji glas, koji ga proganja i podseća na izdajstvo koje je počinio. Njegove halucinacije će postajati sve intezivnije i naizgled se zaustaviti kod svojevrsnog lirskog odmorišta u prvoj slici četvrtog čina, kada zajedno sa Fevronijom upućuje molitvu Zemlji zarad svog spasenja. Međutim, taj predah neće dugo trajati i ludilo će nezadriživo eskalirati:

KUTERMA

(Uplašeno.)

Jož! Ko to kneginjo s tobom sedi?

Crn i strašan na mene sad gleda:

Kužni dim iz usta navire,

oči mu se kao oganj žare,

a od duha nečastivoga,

krštenima nema života.

---

<sup>27</sup> Cf. A.H. Римский-Корсаков, Н. А. *Римский-Корсаков – жизнь и творчество*, Москва, Музгиз, 1946, 81.

<sup>28</sup> Cf. Соња Маринковић, „Вагнер и руска опера...“, op. cit., 116.



(Najednom brzo skoči.)  
 Oh, Gospode pomiluj!  
 Slugu svoga ne ponizuj.  
 Šta da radim kaži mi? Da l' da đipam? Sviram?  
 Ismevam? Samo naredi mi.

Griškin krik *Jo!* na dugo držanom *gis*<sup>2</sup> u *ff* dinamici, podvučen je tvrdo umanjanim septakordom u trombonima i tubi nad kojim se celostepena lestvica u flautama, oboama, klarinetima i violinama, iz visokog registra sjurila u šesnaestinskom pokretu naniže kroz dve oktave (v. primer 20). U prva dva stiha, nad tremolom violina i viola, preteći i zlokobno zvuči harmonski sled celostepene dominante i alterovanih akorada hromatskog tipa (tvrdo i polumanjenih) u niskim drvenim duvačkim instrumentima i nad fonom sordiniranih truba (v. primer 21). Oni iz *pp* dinamike, krešendiraju i odmah se vraćaju u *diminuendo*, što uz hromatsko kretanje glasova, daje utisak kao da se harmonska podloga zloslutno giba. U vokalnoj deonici dominira deklamacija, prvo na jednom tonu, da bi se potom javili i oktavni prelomi, koji se hromatski pomeraju naviše, što dodatno odslikava reči *crn* i *strašan*. Naredna četiri stiha zaoštavaju dramski naboj, sa skokovima umanjene kvinte odnosno tritonusa u violončelima i kontrabasima, koji udvajaju po boji odgovarajući duboki drveni duvački instrumenti (fagot i kontra-fagot). U kratkim i rastrzanim frazama vokalne deonice takođe je zastupljen tritonus i podvučen registarskim prelomima intervala umanjene kvinte u deonici flauta istaknutih sa *marcato* i *f* dinamikom. Ova orkestarska situacija je praćena nizanjem spomenutih akorada, koji se prema dvotaktnim frazama vokalne deonice sekvenciraju u sledećim odnosima tonalitea *gis-mol/cis-mol/fis-mol/ha-mol*, što kao postupak ističe napetost, s obzirom da nema razrešenja. Uopšte gledano celostenost i tritonusi su karakteristično muzičko izražajno sredstvo ruske nacionalne škole,<sup>29</sup> a pogotovo Rimskog-Korsakova, za slikanje fantastičnog sveta, natprirodnih bića, ili situacija koja su u suprotnosti sa realnošću, što je slučaj i sa ovom scenom ludila. Poseban dojam ostavlja i Griškin jarosni ples u tempu *Allegro assai* i dvočetvrtinskom metru, sa ostanom gudačkog korpusa u *spiccato* artikulaciji, praćen 'zvižducima' ilustrovanim u odsečnim, akcenovanim osminama,

<sup>29</sup> Cf. Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2007, 270.

predudarima i skokovima, ispresecanih pauzama u deonicama flauta, oboi i klarineta (v. Primer 22):

KUTERMA

(*Besno igra i zviždi.*)

Aj, ljulji se rodio,

aj, ljulji u nama se javio,

zmaj sedmoglavi,

zmaj desetoglavi.

Aj, ljulji, s njim je žena,

aj, ljulji, ružna,

zla, nezasitna,

gola i bestidna.

Aj, ljulji, sipaj,

čašicu na radost,

aj, ljulji, podaj

vražiju gadost.

(*Zviždi; u frenetičnom užasu.*)

Ipak, najupečatljiviji trenutak u sižejnog i muzičkog pogledu ove scene, jeste sam vrhunac Griškinog rastrojstva, koji je prikazan izvanredno slikovitim i specifičnim orkestracionim i fakturnim rešenjima (v. Primer 23):

KUTERMA

Evo ga opet! Gleda me đavo ogavni.

Iz njegovih očiju prokletih,

vatrene strele, kao munje sevaju,

Griškino srce one probadaju,

žežu ga ognjem plamenim...

Kamo da pobegnem? Kuda da se sklonim?

A!

(*Beži, divlje urlajući.*)

Izrazito resko i piskutavo zvuči dugo držani triler u pikolu i prvoj flauti, udvojen tremolom diviziranih violina u veoma visokom registru. U ostalim drvenim duvačkim instrumentima, hornama i trubama horizontalno se razlaže niz prekomernih kvarti kroz imitacije u sfz i sa prigušivanjem tonova, čime se na efektna način postiže utisak *vatrenih strela*, koje probadaju Griškino srce. Njegova vokalna deonica uznemirujuća i rastrzana, u potpunosti deklamativna, na jednom tonu i sa

skokom umanjene kvinte na krajevima fraza, koje se sekventno ponavljaju za malu sekundu naviše, analogno orkestru. Sve to doprinosi osećaju ogromne nervne i duševne napetosti, koja narasta do užasnog i divljeg krika koji će prolomiti iz Griškinog grla, isto kao na početku ovog prizora, sada samo još intezvinije i praćeno tuti orkestrom.

## 5. AUTENTIČNO INDIVIDUALNO-AUTORSKI ŽANROVSKI POKAZATELJI U KITEŽU

### 5.1. Opera kao legenda

Već je napomenuto, da su Rimski-Korsakov i Beljski (Владимир Иванович Бельский) opredelili *Kitež* kao *legendu*, što u skladu sa odlikama ove književne vrste i procesom evolucije operskog žanra u periodu romantizma, objašnjava njene žanrovsko-dramaturške specifičnosti. Na takvo opredeljenje uticali su pre svega izvori, koji su bili upotrebljeni za rad na libretu. Rimski-Korsakov i Beljski su iskoristili dve drevne ruske legende – srednjovekovne priče o nevidljivom gradu Kitežu (naježda na Kitež zbilja se 1237. godine) i povesti o Svetoj Fevroniji Muromskoj, nevesti kneza Petra Muromskog. Sam Beljski piše, u predgovoru klavirskog izvoda *Kiteža*, koji su to sve izvori upotrebljeni za pisanje libreta.<sup>1</sup> To su u osnovi bili letopis Kiteža, o kome je pripovedao Meljedin, prvi put publikovan u četvrtoj svesci pesama Kirijevskog, kao i delovi povesti o Fevroniji Muromskoj. Međutim, on je ukazao i na to da je korišćen i čitav niz dopunskih izvora, u kojima su opisani karakteri likova i njihovi životi, prizori i opisi prirode, ističući da se u libretu ne može pronaći ni najsitniji detalj, koji nije u vezi sa ruskim narodnim predanjima. Pored navedenih izvora, treba spomenuti i roman *U šumama (В лесах)* Pavla Meljnikova-Pečerskog (Павел Иванович Мельников-Печерский), u kojem je ispričana legenda o tatarskoj naježdi na Veliki Kitež, a koju je on čuo od staroveraca iz oblasti Zavoložja.<sup>2</sup> Osim pomenutih izvora, na određenje ove opere kao *legende*, bitno su uticale njene žanrovske karakteristike, koje će biti posvećena posebna pažnja.

Termin *legenda* u ruskom jeziku ima dve ekvivalenta – *priča* i *žitije*.<sup>3</sup> Kroz priču možemo videti dugu tradiciju, ruske usmene i pismene književnosti, oslonjene na pripovedanja iz svetovne i duhovne istorije, a u žitijima su prikazani životopisi (hagiografije) svetaca. Legenda je takođe u specifičnom odnosu sa drugim,

---

<sup>1</sup> Cf. Владимир Бельский, „Замечания к тексту“, в: Николай Римский-Корсаков, *Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии* (клавир), Leipzig, M. P. Belaieff, 1926, 2613.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Cf.: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_literature/](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/)

uglavnom epskim žanrovima, i u njoj se često prožimaju elementi realnog i fantastičnog. Legenda je tako zaživela u narodu i postala izvor za mnoge ruske bajke, predanja i usmene povesti. Prema svome sadržaju, može se razlikovati nekoliko tipova legendi, a izdvojićemo najznačajnije:<sup>4</sup>

- *Hrišćanske legende*, koje uglavnom obuhvataju sledeće teme: o postanku i kraju sveta, tzv. eshatologiji, o Hristu i Bogorodici, zatim o životima svetaca i priče o njihovim čudima, ili priče o borbi Boga i svetih protiv nečastivog.
- *Istorijske legende* naslovljene kao *hronike/letopisi*

Opera *Kitež* upravo predstavlja spoj ova dva tipa legendi, jer se u njoj istovremeno prepliću istorijska tematika u vezi sa tatarskom najezdom i hrišćanski motivi čudesnog spasenja grada i eshatologije. Spoj realističnog i religiozno-fantastičnog, kome se pridružuju panteistički i bajkoviti elementi libreta, uz pomenute lirske, epske i dramske momente, biva ostvaren kroz odabir legende kao sveobuhvatnog žanrovskog okvira. Time su na najbolji mogući način sjedinjena dva opozitna žanra ruske romantičarske operne tradicije, istorijska opera i opera-bajka. Svime navedenim, pokazano je prisustvo *autenitčno individualnog-žanrovskog pokazatelja* u *Kitežu* i njegovog određenja kao legende.

---

<sup>4</sup> Ibid.

## 6. DRAMATURGIJA KITEŽA

Žanr i dramaturgija Kiteža su u uzročno-posledičnoj vezi i teško odvojivi. Žanrovsko određenje ove opere, razmotreno je kroz *pokazatelje umetničkog roda* i *autentnično individualno-autorske pokazatelje*. Prisustvo *lirskog, epskog i dramskog*, odnosno *realnog i fantastičnog*, i njihovo prožimanje, dovelo je do sjedinjenja istorijske opere i opere-bajke u žanrovskom pozicioniranju *Kiteža* kao *legende*. Preplitanjem ovih raznolikih žanrovskih niti, izatkano je raskošno operско platno, na kome se oslikava izuzetno višeslojna i posebna dramaturgija *Kiteža*. Upravo je dramaturgija taj oblikotvorni princip pomoću koga su objedinjeni u jednu skladnu celinu, ti različiti i naizgled nespojivi žanrovski elementi. Razumeti taj princip, iziskuje da se tkanje rasplete, što nije jednostavan zadatak, stoga će u analizi dramaturškog plana *Kiteža*, biti korišćeni u sadejstvu Frajtagova shema kompozicije drame (*ekspozicija – zaplet – kulminacija – peripetija – rasplet*)<sup>1</sup> i žanrovska načela (*lirsko – epsko – dramsko*).

Drama se temelji na jedinstvu radnje i potrebi da se kontinuirano razvija od uvodnog dela, u kome se stvaraju uslovi za njen razvitak, preko središnjeg dela, gde se radnja vodi postupnim, ali ipak ubrzanim rastom napetosti, do završnog dela u kojem radnja dobija nužan i logičan završetak.<sup>2</sup> Tih pet osnovnih delova, koji čine etape u razvoju radnje, nazivaju se *ekspozicija, zaplet, kulminacija, peripetija* i *rasplet*. S obzirom na to da je drama, usredsređena na jedinstveni tok događaja, koji vodi ka konačnom ishodu, njena karakteristična kompozicija prikazana je piramidalno u *Tehnici drame* (1863) Gustava Frajtaga, kao uspon iz početne tačke, preko komplikacija zapleta, do vrhunca, posle čega se sa mogućnostima novih komplikacija, radnja spušta ka raspletu.<sup>3</sup> Međutim, združenost *lirskog, epskog i dramskog* načela u *Kitežu*, kao i odnos realno – fantastično, utiču na specifično oblikovanje kompozicijskih elemenata drame, ilustrovanih pomenutom shemom. Tome treba pridodati paralelno odvijanje dva toka radnje na relacijama spomenutih dramskih sukoba, Rusi – Tatari i Fevronija – Griška. Kako se to odražava na

---

<sup>1</sup> Cf. Milivoj Solar, op. cit., 206–207; Ljubiša Đokić, *Osnovi dramaturgije*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1987, 393–665, Zdenko Lešić, op. cit., 394–396.

<sup>2</sup> Cf. Milivoj Solar, op. cit., 205.

<sup>3</sup> Cf. Zdenko Lešić, op. cit., 394.

dramaturgiju *Kiteža*, najpre ćemo razmotriti prema kompozicijskim elementima drame, a potom sagledati arhitektoniku dela u celini. Definišimo prvo činioce Frajtagove sheme.

*Ekspozicija* predstavlja početni momenat u razvoju dramske radnje, u kojoj se upoznajemo sa likovima, njihovim međusobnim odnosima i sa okruženjem u kome žive. Tu ulogu u principu imaju prizori na početku drame, ali ekspozicija može biti i odložena, tako da naknadno saznajemo sve ono što je potrebno za razumevanje radnje. U skladu sa tim, ona ne mora nužno biti deo drame, već njena funkcija. *Zaplet* nastaje, kada se među likovima ili u duši glavnog junaka, dogodi nešto, što postaje uzrok radnje koja sledi. Ruski formalisti određuju početak zapleta, uvođenjem prvog *dinamičkog motiva*, koji pokreće radnju izazivanjem određenih suprotnosti, protivrečnosti u idejnim stavovima ili sukobima karaktera. Zaplet je takođe više funkcija nego jedan određeni deo drame, koji bi, recimo dolazio posle ekspozicije. Razvoj radnje, koja se zasniva na suprotavljenosti dva agensa, to jest, dve delatne sile, stvara tipičnu napetost, koja obeležava dramsku radnju, jer svakoj akciji junaka preti, manje ili više, nepredvidljiva reakcija suprotne strane. Ta napetost ima svoj vrhunac u kulminaciji, koju je Frajtag ovako opisao:<sup>4</sup>

**KULMINACIJA** drame jeste mesto u komadu na kome se snažno i odlučno javljaju rezultati naraslog sukoba; ona se gotovo uvek nalazi na vrhuncu velike, proširene scene, na koju se oslanjaju manje, vezane scene uspona i pada [...]

Dakle, kulminacija nastupa kada napetost poraste do neminovne potrebe da se razreši, a još uvek nije jasan pravac razrešenja. Međutim, i kulminacija je više funkcija nego određeno „mesto“ u dramati. Zbog toga u pojedinim dramama više prizora može imati kulminacijsku ulogu, dok u nekima, nijedna scena ne predstavlja taj vrhunac napetosti. Ukoliko je kulminacija vrhunac dramske napetosti, onda ono što sledi, s pravom se opisuje kao *rasplet*, ka kome se ne ide odjednom, već postepeno, često sa novim komplikacijama radnje, koje se nazivaju *peripetija* odnosno

---

<sup>4</sup> Ibid., 395.

*preokret*. Rasplet nastaje, kada se napokon desi razrešenje svih suprotnosti, protivrečnosti i sukoba.

Napomenimo i to, da ne mora svaka drama nužno sadržati sve ove kompozicione elemente. Čak, oni ne moraju biti i strogo razdvojeni, niti se razvijati navedenim redom. Ipak, Frajtagova shema predstavlja polaznu tačku u dramaturškoj analizi, od koje se dalje može odstupati, a njeni elementi slobodnije shvatiti i intepretirati na različite načine. Upravo je takav slučaj i sa *Kitežom*, čije nam je specifično žanrovsko određenje, nametnulo ovakav vid pristupa.

Ekspozicija u *Kitežu*, nastupa već sa prvim taktovima simfonijskog prologa „Pohvala divljini“ i proteže se kroz ceo prvi čin. Kao što smo mogli videti u analizi *lirskog načela*, simfonijski prolog ima ulogu da nam dočara ambijent šume i stvori atmosferu prvog čina, u kome se prvo upoznajemo sa heroionom opere, Fevronijom i njenim glavnim osobinama, oličenim u obožavanju prirode i svemu što živi. Potom se susrećemo i sa likom kneževića Vsevoloda, čije će rane zadobijene u lovu, ona sa nežnošću izlečiti. Tako se rađa ljubav među njima, koja dovodi do njihove veridbe, što se može shvatiti i kao prvi dinamički motiv, iako se ne javlja među agensima. Ipak, pomoću njega se pokreće radnja, koja zatim teče u pravcu njihovog venčanja, što u tom smislu predstavlja vid zapleta.

Ekspozicija se prolongira i na naredni čin, gde se kroz slikanje ambijenta ruskog srednjevekovnog grada, Malog Kiteža, uvodi drugi glavni lik – Griška Kuterma, pijanica, slabić, klevetnik i budući izdajnik. Kao što je pomenuto ranije u *dramskom načelu*, njegove osobine predstavljaju potpuni kontrast Fevroniji, čime se izaziva drugi dinamički motiv, oličen u suprostavljenosti njihovih karaktera i životnih filozofija. Iz toga će se razviti zaplet na relaciji Fevronija – Griška, što čini unutrašnju liniju radnje. Upadom Tatara u Mali Kitež, biva prekinuta svadbena pesma i oni zarobljavaju Fevroniju i Grišku. Ne mogavši da istrpi mučenje, Griška pristaje da ih povede na Veliki Kitež. Njegovim izdajstvom uvodi se naredni dinamički motiv, čime se prouzrokuje zaplet na spoljašnjoj liniji radnje u odnosu Rusi – Tatari.

Na toj liniji radnje teku dešavanja u prvoj slici, trećeg čina u Velikom Kitežu. Pojavljuje se plemić Pojarok, koga su Tatari oslepeli i sa užasom obaveštava



kneževića Vsevoloda, njegovog oca kneza Jurija i okupljeni narod o padu Malog Kiteža i nadolazećoj najezdi divljih tatarskih hordi. Istovremeno, s tim prva slika, trećeg čina ima i ekspoziционu funkciju, jer uvodi u operu sferu Velikog Kiteža, koja se sižejno i muzički znatno razlikuje od miljea i likova prethodnih činova. Odlaskom kneževića Vsevoloda i njegove hrabre družine u boj i čudesnim nestankom grada zaplet nas vodi ka kulminaciji spoljašnje linije radnje, koja se dešava u simfonijskoj slici „Bitka kod Kerženske šume“, gde u neravnoj borbi ginu cela ruska vojska i knežević Vsevolod.

Dalji tok događaja na tom planu, može se protumačiti dvojako. Ukoliko posmatramo spoljašnju liniju radnje, druga slika trećeg čina, predstavlja trenutak peripetije (odnosno preokreta), kada Tatari vođeni Griškom, lutajući šumom stižu do obale jezera Bistri Jar, gde bi sa suprotne strane trebalo da se nalazi Veliki Kitež. Međutim, grada nema i besni Tatari vezuju Grišku, misleći da ih je prevario. Zaustavljaju se da podele plen i u pijanstvu ih hvata duboki san. Bude ih divlji krici Griške, koji počinje da ludi i oni tada, sa pojavom prvih zraka Sunca u praskozorje, ugledaju odraz nestalog grada u jezeru. Čuvši sve glasniji zvuk crkvenih zvona, koji dopiru iz Bistrog Jara, užasnuti Tatari beže u paničnom strahu. To se može tumačiti kao rasplet događaja na liniji radnje Rusi – Tatari. Ipak, imajući u vidu arhitektoniku opere u celini i paralelno proticanje drugih linija radnji, ovaj trenutak se može okarakterisati i kao druga kulminaciona tačka opere. Posmatrano iz te vizure, dalja dešavanja u operi se i nadalje mogu pratiti na dva plana. Tako, bekstvo Fevronije i Griške iz tatarskog logora, na opštem dramaturškom planu predstavlja peripetiju. Međutim, moramo se osvrnuti i na tok unutrašnje linije radnje u relaciji Fevronija – Griška, koja je počela još u drugom činu i naporedo traje sa ostalim dešavanjima u operi. Takođe se u njoj ocrtavaju i kompozicioni elementi dramske sheme. Kao ekspoziционu te linije radnje, uzimamo predstavljanje njihovog odnosa, zasnovanog na suprostavljenosti protagoniste i antagoniste. Do zapleta dolazi, kada Fevronija saznaje za Griškinu klevetu, da je ona ta koja je izdala svoj narod i povelala Tatara na Veliki Kitež. Na fonu tog zapleta, počinje Griškino ludilo izazvano grižom savesti zbog izdajstva. Kulminacija u njihovoj liniji radnje, nastupa kao svojevrsni lirski antiklimaks, u trenutku kada nakratko dolazi do pomirenja njihovih suprostavljenih

likova. To se događa u zajedničkoj „Molitvi Zemlji“, kada Fevronijina dobrota i ljubav, čak i prema grešniku, na trenutak u Griški probudi želju za spasenjem. U istom mah, to izaziva u njemu, strahovitu unutrašnju borbu između dobra i zla, koja dovodi do potpunog rascepa njegove ličnosti, što sve rezultira užasnim paklenim vizijama i konačnim ludilom. Tako iz lirskog antiklimaksa, sledi preokret u njihovoj liniji radnje, a u istom momenat dolazi i do kulminacije u Griškinom liku. Sve to nam pokazuje, da se čak i na nivou samih likova, odvijaju individualne unutrašnje linije razvitka radnje. Primer toga jeste da i ekspozicije likova Fevronije i Griške nisu bile istovremene, stoga ne čudi da i njihovi raspleti ne koincidiraju, iako dolazi do privremenog razrešenja napetosti u međusobnom odnosu. Kulminacija i rasplet unutrašnje linije razvitka Fevronijinog lika tek će uslediti, kada izbezumljeni Griška nestane duboko u šumi. Umorna i slomljena Fevronija, leže na zemlju i polako tone u 'večni san'. U tom trenutku oživljava čudesna šuma i pojavljuju se rajske ptice, i Fevronija doživljava transfiguraciju, što ujedno predstavlja lirsku kulminaciju unutrašnje linije razvitka njenog lika. Lebdeći preko močvare obrasle mahovinom, k njoj prilazi duh kneževića Vsevoloda, koji je poginuo u boju sa Tatarima. To se čak može smatrati i malim preokretom, jer uskršli verenci polako koračaju kroz simfonijsku sliku „Ulaska u Nevidljivi grad“. Tako u čudesno preobraženom Velikom Kitežu, njih dvoje dočekuje narod u belim, mirjanskim odeždama, i dopevava im prekinutu svadbenu pesmu iz drugog čina, čime se obavlja čin njihovog venčanja i nastupa rasplet početnog dinamičkog motiva opere. Ne samo to, u drugoj slici, četvrtog čina, pišući pismo nesretnom i bezumnom Griški, događa se rasplet i na planu njihovog odnosa i unutrašnje linije opere. Konačno, apoteotična slika vaskrslog i čudesno preobraženog Velikog Kiteža simbolizuje pobedu Rusa nad Tatarima, večnog života nad smrću, dobra nad zlim, čime u potpunosti dolazi do raspleta čitave opere.

Kroz analizu dramaturgije *Kiteža* prema Frajtagovoj shemi, videli smo kako su upotrebljeni kompozicioni elementi drame, što ujedno pokazuje prisustvo *dramskog načela*, kao nosioca progresivnosti različitih tokova razvoja radnje i likova u operi. Međutim, isto tako moglo se veoma dobro uočiti i prisustvo druga dva načela. *Lirsko načelo* u dramaturgiji je zastupljeno kroz lirska čvorišta, odmorišta i klimakse. Kao

lirsko čvorište možemo izdvojiti susret Fevronije i Vsevoloda, odnosno njihovu verdibu u prvom činu opere, a kao primer lirskog odmorišta može se označiti Fevronijina tužbalica u kojoj izražava duboku bol za poginulim kneževićem. Pored spomenutih lirskih klimaksa („Molitva zemlji“ i Fevronijina transfiguracija), može se navesti i drugi ariozo („Veliko slavoslovlje“) Fevronije iz prvog čina. Uopšte, lirski momenti, kao što je i očekivano, pojavljuju se u prizorima gde nastupa lik Fevronije.

Iako *lirsko načelo* igra značajnu ulogu u operi, mora se istaći, da osnovu dramaturgije *Kiteža*, čine na prvi pogled dva nespojiva principa – *dramski* i *epski*. Kako uklopiti prikazivanje i pripovedanje, progresivnost i retardaciju, napetost i mirnoću? Kako pomiriti dva različita tipa naracije, sveta, vremena i osećanja? To možemo videti u arhitektonici celokupne opere u kojoj do izražaja dolazi *epsko načelo*. Ono se ogleda u višeslojnosti radnje, u kontrapunktskom tkanju različitih linija razvitka, ali istovremeno i njihovom usporavanju, koje se odvija kroz epske tehnike digresivnosti i epizodičnosti, što se može najbolje uočiti na primeru kompleksnih horskih scena drugog i trećeg čina, kao i u pripovednim nastupima guslara (drugi čin), kao i paža, Pojaroka i kneza Jurija (treći čin). U tome dolazi do izražaja sveobuhvatnost epske slike sveta u njenoj težnji da prikaže sve sfere života (na primer, šuma, Mali i Veliki Kitež). Epsko vreme, pak, teži da sva zbivanja, kako su se dešavla od početka do kraja, zatvori u jedinstveni fabularni krug. Princip koncentričnosti, ostvaren je pomoću grandioznog dramaturškog luka, kojim se povezuju i objedinjuju svi činovi *Kiteža*. Tako četvrti čin opere postaje dinamička repriza prvog čina, ali istovremeno u sebi sumira i ostale činove. To povezivanje ostvaruje se na sižejno-scenskom i muzičkom planu, pomoću lajtmotivske tehnike. Veza između prvog i četvrtog čina, realizuje se ponavljanjem muzike šume („zavološka“ – „kerženska“), kao i ostvarenjem Fevronijinih vizija o čudesnoj prirodi i pesmi rajskih ptica. To se uočava u muzici njene transfiguracije, koja je anticipirana u prvom činu i pesmi ptica Sirina i Alkonosta. Takođe, pojavom duha kneževića Vsevoloda, ponavalja se muzika koja prati njegove i Fevronijine duete i solo nastupe (muzika vidanja rana i veridbe). U simfonijskoj slici „Ulazak u Neviljivi grad“, prepoznamo motive iz Fevronijinog „Velikog slavoslovlja“. Na taj način poput odraza u ogledalu, najvažniji delovi prvog čina bivaju reprizirani u prvoj slici

četvrtog čina. Drugi čin se povezuje sa drugom slikom četvrtog čina kada se dopevava svadbena pesma prekinuta napadom Tatara na Mali Kitež. Prva slika, trećeg čina biva povezana sa drugom slikom četvrtog čina kroz čudesni preobražaj Velikog Kiteža („vidljivi – nevidljivi“ i „zemaljski – nebeski“ Kitež). Time u četvrtom činu dolazi ne samo do raspleta svih linija radnji, već i do sumiranja najvažnijih, sižejno-scenskih i muzičko-dramskih situacija iz prethodnih činova.

## 7. ZAKLJUČAK

„U jarkom plamenu čudesne svetlosti,  
nevidljivi grad iz sna se probudio.  
Ponovo rođen u carstvu večnosti,  
vatreni sjaj tame ga oslobodio“.

N.A.Rimski-Korsakov, *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*,  
Četvrti čin, Prva scena

Zaključak ovog rada mogao bi, poput odraza u ogledalu, da započne istim pitanjem, kao i uvod – kako jednom rečju opisati *Legendu o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji* Nikolaja Andrejeviča Rimskog-Korsakova? U tu svrhu mogli bismo iskoristiti reč *sfinga*. Međutim, za razliku od bića iz grčke mitologije, koje putnicima ili slučajnim prolaznicima, postavlja samo jednu zagonetku, *Kitež* ih svojim proučavaocima zadaje bezbroj. Jedna od takvih zagonetki jeste u vezi sa žanrovsko-dramaturškom problematikom ove opere, što je u ovom radu pokušano da se donekle odgonetne. Cilj rada nije bio, niti to on može, da ponudi konačne odgovore u vezi sa tom tematikom, već da ukaže na poližanrovski koncept *Kiteža* i izuzetno specifično rešenje njegovog dramaturškog plana. Ta teza, dokazivana je korišćenjem metodologije zasnovane na teorijskom modelu žanrovskih pokazatelja u ruskoj operi XIX i XX veka. Taj model uključio je književno-teorijsku postavku osnovnih poetika izvedenih iz trijadnog sistema rodova, i njihovu primenu u muzičko-dramskoj analizi odgovarajućih scena iz opere. Pokazano je na koji način se u *Kitežu* pojavljuju *lirsko, epsko i dramsko načelo*, kao vidovi *žanrovskih pokazatelja umetničkog roda*.

Potom je, na osnovu korišćenih izvora za pisanje libreta i glavnih karakteristika legende kao književne vrste, razmotreno određenje *Kiteža* u kontekstu *autentično individualno-autorskog žanrovskog pokazatelja*. Opredeljenjem *Kiteža* kao *legende*, ukazano je na žanrovsku sintezu, koja se u operi odigrava na planu objedinjenja različitih književnih poetika, ali i žanrova istorijske opere i opere-bajke. Kao izvanredno sredstvo tog objedinjenja pokazala se dramaturgija *Kiteža*, a istovremeno otkrila kako njeni kompozicioni elementi bivaju oblikovani pod uticajem žanrovskih pokazatelja. Tako je učinjen pokušaj da se potvrdi još jedna pretpostvaka ovog rada, o čvrstoj vezi između žanra i dramaturgije, koja se u isti

mah reflektuje i na izuzetnu višeslojnost dramaturškog plana *Kiteža*. Ipak, time nije ni izbliza iscrpljena razmatrana problematika u ovoj operi, već su samo date neke od smernica u kojima se ona dalje može promišljati. Prepreke na koje se naišlo u toku ovog rada tiču se uvek aktuelnog i osetljivog pitanja definisanja termina žanr, u ovom slučaju sagledanog iz vizure, koja je u datom trenutku odgovarala potrebama rada, što svakako ne isključuje mogućnost i detaljnijeg razmatranja drugih viđenja u vezi sa tom temom. Takođe, ostalo je dosta prostora za produblјivanje odnosa uspostavljenog između književno-teorijske, dramaturške i muzičke analize. Naročito bi se moglo detaljnije govoriti o kompleksnom lajtmotivskom sistemu Rimskog-Korsakova i njegovoj primeni u *Kitežu*, kao jednom od vitalnih sredstava realizacije operne dramaturgije.<sup>1</sup>

Pitanja žanra i dramaturgije u *Kitežu*, svakako nisu jedina koja postavlja ova *sfinga* ruske operne muzike. Nameću se i pitanja, koja se tiču dugotrajne geneze dela, izražene u složenosti izrade libreta (zasnovanom ne velikom broju različitih izvora) i diskusija vođenih između kompozitora i libretiste, u kom pravcu treba sižejno-scenski oblikovati delo.<sup>2</sup> U vezi sa time obrazuje se kompleksna filozofsko-religiozna interpretacija dela, koja odražava simbolističku i religiozno-sinkretičnu atmosferu ruskog *Srebrnog veka* i utiče na određenje *Kiteža*, još kao i *liturđijske opere*. Religiozni aspekt dela privlačio je veliki broj izučavaoca, koji su pronalazili u sižejno-scenskim i muzičkim situacijama analogije sa crkvenim pravoslavnim službama, praznicima i ikonama, što ima svojih uticaja na žanr i dramaturgiju.<sup>3</sup> Veoma interesantno pitanje javlja se i pogledu naziva „ruski *Parsifal*“, koji se često susreće u literaturi, kada se govori o *Kitežu*. Poređenjem Vagnerove (Richard Wagner) koncepcije *Parsifala* sa idejnim i kompoziciono-tehničkim elementima *Kiteža*, ilustracija je suštinskog *pro et contra* odnosa Rimskog-Korsakova prema Vagneru.<sup>4</sup> Uprkos postojanju očiglednih dodirnih tačaka i aluzija sa Vagnerovim

<sup>1</sup> Više u: Т. Шак, *Гармоническая драматургия в оперной системе Римского-Корсакова*, Краснодар, Золотые струны, 2003.

<sup>2</sup> Više u: Simon Morrison, *Russian Opera and the Symbolist Movement*, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 2002, 115–183.

<sup>3</sup> Više u: Ольга Виссарионовна Комарницкая, op. cit., 263–300.

<sup>4</sup> Više u: Соња Маринковић, „Вагнер и руска опера...“, op. cit., 109–118.

*Parsifalom*, ipak ne može biti reči o uticajima i bliskosti pogleda – „ruski *Parsifal*“ pripada drugom idejnom i muzičkom svetu.

Ipak, možda najvažnije pitanje koje se postavlja jeste o *Kitežu*, kao testamentu ruske romantičarske opere. Kroz čitav korpus muzičko-izražajnih sredstava individualnog i nacionalnog stila, zatim žanr i dramaturgiju uspostavlja se u *Kitežu* stvaralački odnos Rimskog-Korsakova prema ruskoj operskoj celokupnoj tradiciji, koji dovodi do njene velike sinteze. Komparativnom analizom *Kitež* bi se mogao sagledati u odnosu na najznačajnije predstavnike žanra istorijske opere i opere-bajke, kao što su Glinkini (Михаил Иванович Глинка) *Život za cara* i *Ruslan i Ljudmila*, *Boris Godunov* i *Hovanščina* Modesta Musorgskog (Модест Петрович Мусоргский), *Knez Igor* Borodina (Александр Порфирьевич Бородин), *Pskovljanka*, *Snjeguročka* i *Sadko* samog Rimskog-Korsakova itd. U poredеđenju *Kiteža* sa *Ruslanom*, bila bi istaknuta sličnost koncepta epske dramaturije. Široko razvijena narodna scena u Malom *Kitežu* po svojoj kompleksnosti i monumentalnosti arhitektonike, predstavlja pravi pandan „Scene pod Kromima“ iz *Borisa Godunova*. Panteistička tematika *Snjeguročke* i epska narativnost opere-biline *Sadka*, takođe imaju svog odjeka u *Kitežu*. Pored toga, postoji još niz drugih elemenata iz tradicije ruske opere zastupljenih u *Kitežu*, kao što su, na primer, legendarni pevač nalik onome u *Sadku* ili Bajanu iz *Ruslana*, kao i motiv prekinute svadbe iz pomenutog Glinkinog dela, koji je zajednički i njegovom *Životu za cara*. Za ovu istorijsku operu Glinke, kao i druga dela koja pripadaju ovom žanru, *Kitež* vezuje značajna uloga poverana horu uzdignutom na nivo jednog od glavnih aktera. U pogledu tretmana likova, izdvaja se sličnost Griške Kuterme sa narodnim likovima Musorgskog kojima je blizak po svojoj izražajnoj deklamativnosti i psihološkom dramatismu, kao i sa likom Mlinara u operi *Rusalka* Dargomižskog (Александр Сергеевич Даргомыжский).

U ovom master radu su upravo akcentovane navedene čvorišne tačke u *Kitežu*, iz kojih bi se dalje mogle isplesti niti prema pomenutim velikim delima iz prošlosti ruske operne muzike. Na osnovu toga, može se izvesti konačni zaključak o potvrđi osnovne teze ovog rada o žanrovsko-dramaturškoj problematici *Kiteža* kao vidu sinteze različitih tradicija ruske opere.

8. PRILOG

Primer 1

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Simfonijski prolog „Pohvala pustinji“, part. br. 1-5

B

3

Larghetto alla breve  $\text{♩} = 52$

Flauto piccolo

2 Flauti (I. II)

2 Oboi

Corno inglese

2 Clarinetti (A)  
(I. II)

Clarinetto basso (A)

2 Fagotti

Contrafagotto

4 Corni (F)  
I. II  
III. IV

3 Trombe  
I. II (B)  
III alta (F)

3 Tromboni  
e  
Tuba

Timpani

2 Arpe

Violini I (16)

Violini II (14)

Viole (12)

Violoncelli (10)

Contrabassi (8)

Larghetto alla breve  $\text{♩} = 52$

con sord.  
pp  
con sord.  
pp  
con sord.  
pp  
div.  
pp



Primer 2

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Simfonijski prolog „Pohvala pustinji“, part. br. 1-5

4 B

Arcul. 10

1

I solo

*p dolce*

*p dim.*

*pp*

*p dim.*

*pp*

*p dim.*

*pp*

*p dim.*

*pp*

*p dim.*

*pp*

*p dolce*

*p dim.*

*p div. dim.*

*pp*

*p dim.*

*pp*

*I solo*

*p dolce*

20

ML 29460 T.

## Primer 3

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji* Simfonijski prolog „Pohvala pustinji“, part. br. 1-5

B 5

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Piccolo, Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl. i.), Clarinet in Bb (Cl. b.), Bassoon (Fağ.), and Contrabassoon (C-fğ.). The brass section includes Cor Anglais (Cr.), Trumpet (Trbu.), Trombone (Tb.), and Tuba (Tp.). The string section (Archi) is divided into Violins (I and II) and Cellos/Double Basses (Cello and Kontrabas). The score includes various musical notations such as dynamics (p, dim.), articulations (pizz., div.), and performance instructions (esp. r., mor.).

Nastavak primera 3

6 B

Picc. *solo* 2

Fl. *mf*

Ob.

Cl. I. *mf*

Cl. *pp*

Cl. b. *pp*

Fg. *pp*

C-fg. *pp*

Cr. *pp* II I

Trbn. e

Tb. *pp*

Tp.

Archi *pp* *senza sord.* *div.* *sempre spicc.* *pp* *senza sord.* *unis.* *pp* *senza sord.* *unis.* *pp* *senza sord.* *unis.* *pp*

30

Nastavak primera 3

B

7

The musical score is arranged in systems. The first system includes Picc., Fl., Ob., Cl. i., Cl. b., Fg., and C-fc. The second system includes Cr., Trbn. e, Tb., and Tp. The third system includes the Archi section. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Dynamics include *p* (piano) for the Oboe and Bassoon in the first measure of the first system. The string parts feature a rhythmic pattern with fingerings 5, 7, and 5 indicated above the notes.

3\*

M. 29460 Г.

### Primer 4

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji* Simfonijski prolog „Pohvala pustinji“, part. br. 1-5

8 B

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Cl. i.  
Cl. b.  
Fg.  
C-fg.  
Cr.  
Tibu.  
Tb.  
Tp.  
Archi

*p*  
*cresc.*  
*dim.*  
*p cresc. poco III*  
*cresc.*  
*dim.*  
*p cresc. unis. arco*  
*dim.*

## Primer 5

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji* Simfonijski prolog „Pohvala pustinji“, part. br. 1-5

B 9

Fl. p

Ob. p

Cl. p

Fg. p

Archi *p dolce e cantabile*

*p*

*pizz.*

*pp*

4 Cb. *pizz.*

40 *pp*

Fl. p

Ob. p

Cl. p

Fg. p

Archi *p*

4 Cb. *p*

M. 29460 Г.

Primer 6

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Simfonijski prolog „Pohvala pustinji“, part. br. 1-5

10 **B**

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. i.

Cl.

Cl. b.

Fg.

C-fg.

I, II, III  
Cr.

IV

Trbn.  
e

Tb.

Tp.

A.

Archi

div. arco

tutti arco

50

N. 29460 Г

## Primer 7

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji* Simfonijski prolog „Pohvala pustinji“, part. br. 1-5

B 11

4

M. 29460 P.



Primer 8

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Prvi čin,  
Fevronijin ariozo „Ah, šumo, moja šumo, prekrasna divljino...“, part. br. 5-10

24 I

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Cl. b.  
Fg.  
C-fg.  
Cr.  
Trbn. e  
Tb.  
Tp.  
A.  
Феврония (Видит пучками травы Ах ты,  
Archi

dim. mpf.  
dim. mpf.  
dim. mpf.  
dim. mpf.  
mpf.  
mpf.  
mpf.  
p pp  
p pp  
p pp  
p pp  
p pp  
con sord.  
con sord.  
con sord.  
pp  
pp  
pp  
div.

## Primer 9

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Prvi čin,  
 Fevronijin ariozo „Ah, šumo, moja šumo, prekrasna divljino...“, part. br. 5-10

25

Fl. *I solo*

Ob. *p dolce*

Февр. и развешивает их на солище, одета в простой летник, волосы распущены)  
 лес мой, лес, пус - ты - на пре-крас-ная, ты, дуб - ра - вуш-ка,

Archi

10

---

Fl. *I solo*

Ob. I

Cl. *I solo*  
*p dolce*

Февр. цар - ство зе - лё - но-е, что ро - ди - мая ма - ти лю-

Archi

М. 29460 Г.

Primer 10

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Prvi čin,  
 Fevronijin ariozo „Ah, šumo, moja šumo, prekrasna divljino...“, part. br. 5-10

28

Fl.

Ob.

Февр.  
 -без.на-я, ме-ня сдет-ства рас-ти-ла и

Archi

20

Fl.

Ob.

Cl.

Cl. b.

Cr.

A.

Февр.  
 пес-то.ва.ла. Ты ли ча.до сво.ё не за.ба.ви.ла.

V. I.

V. II.

V. la

V. o.

div.

Cb.

Nastavak primera 10

I 27

Picc. *tr*

Fl.

Cl.

Февр. *pp* не-ра-зум-но-е ты да не те-шила, днём у-мил-ны-е пес-ни и-гра-ю-чи,

V. I

V. II

Vle

Ve. div.

Cb.

Picc. *tr* 7

Fl.

Cl.

Фг. *pp*

Февр. сказ-ки чуд-ны-е ночью на-шёл-ты-ва-я. Птиц, зве-рей мне да-

V. I *pp senza sord.*

V. II *pp senza sord.*

Vle *pp unis.*

Ve. div. *pp unis.*

Cb. *pp*

30

М. 29460 Г.

Nastavak primera 10

28 I

Ob.  
Fg.  
Феср.  
V.I  
V.II  
Vle  
Vo  
div.  
Cb.  
Fl.  
Ob.  
Cl.  
Cl.  
Fg.  
Trbn.  
Феср.  
Archi  
div.  
unis. arco

ла во то ва ри щ и, а как в до в о ль я с ни м и на те шу ся, на го ня я вл -  
де ни я сон ны е, шум о м л и ст ь е в ме ня у го м я ни ва ла.

*p*  
*cresc. poco*  
*dim.*  
*p cresc. poco*  
*dim.*  
*dim. p*  
*p cresc. poco*  
*dim.*  
*pp cresc. poco*  
*dim.*  
*cresc. poco*  
*dim.*  
*cresc. poco*  
*dim.*  
*p cresc. poco*  
*dim.*  
*unis. arco*  
*dim.*

М. 29480 Г. 40

## Primer 11

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Prvi čin,  
 Fevronijin ariozo „Ah, šumo, moja šumo, prekrasna divljino...“, part. br. 5–10,

I 29

Cl. 5

Февр. *p dolce e cantabile*  
 Ах, спа - си - бо, пус - ты - ня, за всё про всё:

Archi *div. pp*

Cl. I 5

Cl. b. *pp*

Февр. за кра - су за тво - ю ве - ко - веч - ну - ю,

Archi *p*

М. 29460 Г.

Nastavak primera 11

30

Fl. *p dolce*

Ob. *p dolce*

Cl. *p*

Cl. b. *p*

Fg. *p*

Cr. *p un poco marc.*

Trbn. e

Tb. *p*

Tr. *p*

A. *mf*

Ферр. *più forte*  
за про - хла - лу по - рой по - лу - дѣн - но - ю да за ноч -

Archi *unis. pizz.*  
*pizz.*  
*p*

50

## Nastavak primer 11

31

Fl.

Ob.

Cl.

Cl. b.

Fg.

C-fg.

Cr.

Trbn. e

Tb.

Tr.

A.

Февр  
ку пар-ну ю, за во-лож-ну-ю; за ту-ма-ны ве-

Archi

9

*piano*

*pp*

*pp arco*

*pp unis. arco*

*pp*

M. 29460 Г.



Nastavak primera 11

32

Oboe (Ob.)  
Clarinet (Cl.)  
Bassoon (Fg.)  
Horn I & II (Cr. I. II.)  
Trumpet (Февр.)  
Violin (Archi)  
Viola (Archi)  
Cello (Archi)  
Double Bass (Archi)

60

Февр.  
- чер - ны-е, си-зые, по - ут - рам же за ро - сы жем.  
- чуж - ны-е, за без - молю-е, за ду - мушки

М. 29460 Г.

Nastavak primera 11

The musical score is arranged in systems. The top system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl. b.), Bassoon (Fg.), and Contrabass (C-fg.). The second system includes Cor Anglais (Cr.), Trumpet (Trbn. e), Trombone (Tb.), and Trumpet (Tr.). The third system features a vocal soloist (Февр.) with lyrics in Cyrillic: дол-ги-е, ду-мы дол-ги-е, ду-мы ти-хи-е. The bottom system includes the string section (Archi) with Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score includes various dynamics such as *dim.*, *p*, *cresc.*, *p dolce*, *pp*, *pizz.*, and *div.*. There are also performance markings like *I* and *3*. The page number 70 is centered at the bottom, with the number 225 and the code М. 29460 Г. below it.

Primer 12

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Prvi čin,  
Fevronijin ariozo „Ah, šumo, moja šumo, prekrasna divljino...“, part. br. 5-10,

34

10

I

Picc.

Fl.

Ob.

C. I.

Cl.

Cl. b.

Fg.

C-fg.

Cr.

Trbn.

Th.

Tr.

A.

Февр.

ра - дост - ны - е.

(призадумывается)

unis.

*f* contabile assai

arco *f*

div.

M. 29460 V.

## Primer 13

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Drugi čin,  
Tema „narodne stihije“, part. br. 66–68

144 II

Archi

C-fg.

Trbn.  
e  
Tb.

ЗАНАВЕС. Город Малый Китеж на левом берегу Волги. Площади с торговыми рядами.

Archi

Cl. I, II

Fg.

C-fg.

Trbn.  
e  
Tb.

Тут же заезжий двор. Повсюду кучками толпится народ в ожидании свадебного поезда. Нищая братия (мужчины и женщины) жмется к сторонке. Около заезжего двора медведчик играет на дудке и показывает ученого медведя. Его обступили мушкетеры, бабы и малые ребята.

Archi

20

M. 29460 Г.

Primer 14,

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Drugi čin,  
Nastup krotitelja Medveda „Pokaži Mihajluška...“, part. br. 67-68

11 145

in tempo

Cl.I,II  
meno forte

Fg.  
meno forte

Медведчик (Тенор)  
a piacere len.

По - ка - жи, Ми - хай - луш - ка, по - ка - жи, ду - ра - ч - ли - вый,

segue in tempo

Archi  
meno forte

meno forte

meno forte

segue

meno forte

meno forte

in tempo

Cl.I,II

Fg.

Медв.  
a piacere len.

как зво - нар - ь Па - хо - муш - ка в цер - ко - вь, не спе - ша, и дёт, пал - кой у - пи - ра - ет - ся,

[colla parte] segue in tempo

Archi

segue

30

Nastavak primera 14

II 145

Cl.I.II *meno forte* *in tempo*

Fg. *meno forte*

Медведчик (Тенор)  
*a piacere ten.*  
 По - ка - жи, Ми - ха - ил - луш - ка, по - ка - жи, ду - рач - ли - вый,

*segue* *in tempo*

Archi *meno forte*

Cl.I.II *in tempo*

Fg. *in tempo*

Медв. *a piacere ten.*  
 как зво - нар - ь Па - хо - муш - ка в цер - ко - вь, не спе - ша, и - дёт, пал - кой у - пи - ра - ет - ся,

[*colla parte*] *segue* *in tempo*

Archi *segue*

30

М. 29460 Г.

Primer 15

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Drugi čin,  
Nastup krotitelja Medveda „Pokaži Mihajluška...“, part. br. 67–68

146 II

68 a2

Ob.

Cl. I.

Cl. II.

Fg.

C-fg.

Trbn. e

Tb.

Tr.

Медв.

ти хо по дым га. ет. ся.

(Медведь плетется, переваливаясь и опираясь на)

Archi

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

Primer 16

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Drugi čin, Guslareva balada „Na obali jezera Bistroga Jara...” part. br. 71-77

152

II

71 *Andante con moto e maestoso*  $\text{♩} = 60$   
 $\text{♩} = 120$

I. II Fl. I. III Ob. Cl. I. II Cl. Fg. C-fg. Cr. A. I A. II C. A. T. B. ХОР

V. I div. V. II Vle. Vc. div. Cb.

При-са-ти-жи-те на-ма-лыи час!  
 При-умол-чи-те, кре-ще-ны-е!

80 *pp*  
 М. 29460 Г.



Primer 17

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Drugi čin,  
 Guslareva balada „Na obali jezera Bistroga Jara...” part. br. 71–77

II 155

72

Гусляр (Бас)

Ps-a-a

1) T. 87. „dim.” добавлено по автографу и изданию переложения.

Nastavak primera 17

156

II

A. I  
A. II  
Гусл.

о-ве-ра Я-ра-глу-бо-ко-го при-бе-га-ли ту-ры вла-то-ро-ги-е, всех дне-

(2 Agre unis.)  
Гусл.

..над-цать ту-ров без е-ди-но-го; и ветре-чалась им ста-ра-я ту-ри-ца: где вы,

73

I. II  
Fl.  
III  
Ob.  
C. I.  
Cl. II  
Fg.  
C-fg.  
A.  
Гусл.  
Сопрано  
ХОР  
Тенора  
Арки

дет-ки, гу-ля-ли, что вы-де-ли?

По-ве-лась от Я-ра свет-ло-го,  
За-чт-на-лась пес-ня в Ки-те-же,

unis. pizz.  
pizz.  
unis. pizz.

М. 29460 Г.

Primer 18

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Drugi čin,  
 Guslareva balada „Na obali jezera Bistroga Jara...” part. br. 71–77

158 II

I. II Fl.  
 III  
 Ob.  
 C. I.  
 I. II Cl.  
 III  
 Cr.  
 A. I.  
 A. II.  
 Гусл.  
 V. I.  
 V. II.  
 Vle div.  
 Vc.  
 Cb.

...дали вокруг стольного Китежа, а вдали мы там дивное дивное, что и...

1) Т. 101. В издании партитуры: Vle I ; исправлено по авторской корректуре.

Primer 19

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Drugi čin, Guslareva balada „Na obali jezera Bistroga Jara...” part. br. 71-77

II 161

Ob.

Cl. I.

Cl. II

III

Fg.

C-fg.

Cr.

A. I

A. II

Гусл.

ХОР

C.

A.

T.

B.

V. I div.

V. II div.

Vle div.

Vo.

Cb.

76

*mf* *dim.* *p*

*mf* *dim.* *p*

*mf* *dim.* *p*

*mf* *dim.* *p*

*f* *dim.* *p*

*f* *dim.* *p*

<sup>1)</sup>

Ах вы, детки мои не ра...

А. времень е.

Т. времень е.

В. времень е.

*pizz.* *mf* *pizz.* *dim.* *p*

*mf* *pizz.* *dim.* *p*

*mf* *pizz.* *dim.* *p*

*mf* *pizz.* *dim.* *p*

*mf* *pizz.* *dim.* *p*

*mf* *pizz.* *dim.* *p*

1) T. 113. В автографе и изданиях переложения последние четверть: Гусл.

Primer 20

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Četvrti čin,  
 Prva slika, Griškino ludilo „Joj! Ko to knjeginjo s tobom sedi?“, part. br. 265–271

IV 259

Fl. I, II  
 Flauto III cambia in Piccolo *ff*

Fl. III

Ob. *ff*

C. i. *ff*

Cl. *ff*

Cl. b.

Fg.

C-fg.

Cr. III, IV

I, II

Trb. III

Trbn. e *ff*

Tb. *pp* *dim.*

Февр. - ся. Кутерьма (испуганно) *ff*

Ай!

Arch. *cresc.* *ff* *sf*

) Т. 193. В автографе и изданиях партитуры у Trbn. e Tb. „f“; изменено по отметке автора в печатной партитуре.

Primer 21

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivoom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Četvrti čin, Prva slika, Griškino ludilo „Joj! Ko to knjeginjo s tobom sedi?“, part. br. 265-271

260 IV

265

C. i. *pp* II *cresc.* Cl. I. II *B muta in A*

Cl. *pp* *cresc.* Cl. basso *B muta in A*

Cl. b. *pp* II *cresc.*

Fg. *pp* *cresc.*

C-fg. *pp* *cresc.*

Trb. I. II *pp con sord.* *cresc.*

Kug. *pp* *p*

Кто сто бой сидит, княгнюшка? Страшен, тёмн и но взрачен он:

Archi *pp* *cresc.*

Fl. I. II *az* 200

Ob. *f*

C. i. *pp*

Fg. II *pp*

C-fg. *pp*

Trb. I. II *pp*

Kug. *pp*

смерднй дым из пасти се.ет.ся, о.чи, слов.но уг.ли пла.мен.ны,

Archi *pizz.* *pp* *pizz.* *pp*

M. 29460\* Г.

Nastavak primera 21

IV 261

Fl. I. II  
Ob.  
C. I.  
Fg.  
C-fg.  
Trb. I. II  
Кур.  
Archi

а от ду-ху от не-чис-то-го нам, кре-щё-ным, быть жи-вым нельзя.

266 animando poco a poco 210

Fl. I. II  
Ob.  
Fg.  
Trb. I. II  
Кур.  
Archi

(поспешно вскакивает)  
Ой, по-ми-луй, гос-по-ди-не мой! Не каз-ни хо-ло-па-вер-но-го.  
div. animando poco a poco  
arco  
p

М. 29460 \* П.

Primer 22

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Četvrti čin, Prva slika, Griškino ludilo „Joj! Ko to knjeginjo s tobom sedi?“, part. br. 265-271

262 IV

Fl. I  
Ob. I  
Fg.  
Trb. I, II  
Kyt.  
Archi

Что прикажешь мне? Плясать, скакать? Поглумиться ль, на ду-де и - грать?

Trombe I, II B  
muta in A

267 Allegro assai ♩ = 144

Fl. I, II  
Ob.  
Cl. (A)  
Fg.  
Cr. I, II  
Kyt.  
Archi

(бешено пляшет и свищет)  
Ай, лю-ли, на-ро-ди-л-ся, ай, лю-ли, в нас все-ли-л-ся зми-и седь-ми-гла-вы-и,

Allegro assai ♩ = 144  
div. non div. div. non div.

*p*  
unis.  
*p*

220

М. 29460<sup>2</sup> П



Kraj primera 22

IV 263

Fl. I. II

Ob.

Cl.

Fg.

Cr. I. II

Кут.

зми́й де\_ся\_ти\_рож\_ный. А́й, лю\_ли, сн\_им же\_на, а́й, лю\_ли,

div. non div. div. non div.

Archi

f

f

f

f

f

Fl. I. II

Ob.

Cl.

Fg.

Кут.

ро\_же\_на, зла́я не\_на\_сыт\_на, на\_га и бес\_стыд\_на.

Archi

p

p

p

p

p

230

М. 29460<sup>a</sup> П.

Primer 23

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Četvrti čin, Prva slika, Griškino ludilo „Joj! Ko to knjeginjo s tobom sedi?“, part. br. 265-271

270 IV

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Cl. I.  
Cl.  
Cl. b.  
Fg.  
C-fg.  
Cr.  
Trb. I. II  
Trbn. e  
Tb.  
Кут.  
Из о-чей е-го по-га-ных спи-цы ог-нен-ные тя-нутся, в серд-це Гриш-еньке-во-н.  
Archi

290

М. 49480<sup>2</sup> г.

Nastavak primera 23

IV 271

Picc.

Fl. I

Ob.

C. I.

Cl.

Cl. b.

Fg.

C-fg.

Cr.

Trb. III

Trbn. c  
Tb.

Кут.  
за-ют-ся, жгут е-го от-нём кро-мешны-м... Где бе-жать? Ку-

Archi

300

Kraj primera 23

272 IV

Picc.

Fl.

Ob.

C. i.

Cl.

Cl. b.

Fg.

C-fg.

Cr.

I, II (A)

Trb.

III (F)

Trbn. e

Tb.

Кут.

да я скрою-ся? Га!

unis.

pizz.

arco

Archi

310

М. 294602Г.

## 9. LITERATURA

**Бельский**, Владимир, „Замечания к тексту“, в: Николай Римский-Корсаков, *Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии (клавир)*, Leipzig, M. P. Belaieff, 1926, 2613.

**Бујаклија**, Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Београд, Просвета, 1980.

**Gazda**, Gžegož i Slovinja Tinecka Makovska (ur.), *Rečnik književnih rodova i vrsta*, Beograd, Službeni glasnik, 2015.

**Despić**, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2007.

**Đokić**, Ljubiša, *Osnovi dramaturgije*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1987.

**Кершнер**, Л., „Сказание о невидимом граде Китежи и девы Февронии“, у: И. Уварова (ред.), *Оперы Н.А.Римского-Корсакова – путеводитель*, Москва, Музыка, 1975.

**Комарницкая**, Ольга Виссарионовна, *Русская опера XIX-начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции.*: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения, Том I, Москва, Московская государственная консерватория имени П.И.Чайковского, 2011.

**Lešić**, Zdenko, *Teorija književnosti*, Beograd, Službeni glasnik, 2008.

**Маринковић**, Соња, „Вагнер и руска опера: Парсифал и Легенда о невидљивом граду Китежу и девы Февронији“, у: Соња Маринковић, Зоран Т. Јовановић, Весна Микић (ур.), *Вагнеров спис Опера и драма данас: зборник радова са научног скупа одржаног у Матици српској 4. и 5. децембра 2004. године*, Нови Сад, Матица српска, 2006, 109–117.

**Маринковић**, Соња, „Жанр у опери романтичара“, у: Tatjana Marković i dr. (ur.), *Opera od obreda do umetničke fomre, zbornik tekstova*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 2001, 116–121.

**Morrison**, Simon, *Russian Opera and the Symbolist movement*, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 2002.

**Morrison, Simon**, "The Semiotics of Symetry, or Rimsky-Korsakov's Operatic History Lesson", *Cambridge Opera Journal*, Vol. 13, No. 3, Nov., 2001, <http://www.jstor.org/stable/3593362>, ас. 17.01.2017. at 10:47, 261–293.

**Рахманова М. П.**, „Н.А.Римский-Корсаков (1890-е и 1900-е годы)“, *История русской музыки*, Том 9, Москва, Музгиз, 1994, 42–147.

**Римский-Корсаков, Н. А.**, *Сказание о невидимом Китеже и деве Феворнии*, [партитура], Москва, Музгиз, 1962.

**Римский-Корсаков, Н. А.**, *Сказание о невидимом Китеже и деве Феворнии* [переложение для пения с фортепьяно], Москва, Музгиз, 1962.

**Римский-Корсаков, А. Н.**, *Н. А. Римский-Корсаков – жизнь и творчество*, Москва, Музгиз, 1946.

**Савић, Стефан и Јелена Савић**, *Легенда о невидљивом граду Китежу и деви Февронији*: превод либрета, у рукопису, Београд, 2017.

**Skovran, Dušan i Vlastimir Peričić**, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991.

**Solar, Milivoj**, *Teorija književnosti sa rečnikom književnog nazivolja*, Beograd, Službeni glasnik, 2012.

**Шак, Т.**, *Гармоническая драматургия в оперной системе Римского-Корсакова*, Краснодар, Золотые струны, 2003.

## Indeks imena

### B

**Beljski**, Vladimir (Бельский, Владимир Иванович), 195,

**Borodin**, Aleksandar (Бородин, Александр Порфирьевич), 206

### D

**Dargomižski**, Aleksandar (Даргомыжский, Александр Сергеевич), 206

**Despić**, Dejan, 192 (fn)

### Đ

**Đokić**, Ljubiša, 167

### F

**Frajtag**, Gustav (Freytag, Gustav), 167, 179, 197, 198, 199, 201

### G

**Gazda**, Gżegoż (Gazdy, Grzegorza), 164 (fn)

**Gete**, Johan Wolfgang (Goethe, Johann Wolfgang von), 174

**Glinka**, Mihail (Глинка, Михаил Иванович), 206

### H

**Hegel**, Georg Vilhelm Fridrih (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich), 176

### J

**Jovanović**, Zoran T., 165 (fn)

### K

**Kalinovski**, Leh (Kalinowski, Lech), 165

**Keršner**, Lidija (Кершнер, Лидия), 186 (fn)

**Komarnickaја**, Olga (Комарницкая, Ольга Виссарионовна), 167, 171, 172, 173, 205 (fn)

## L

**Lešić**, Zdenko, 167, 172, 173, 174, 176, 177, 178

## M

**Marinković**, Sonja, 166 (fn), 168 (fn), 169 (fn), 170 (fn), 191 (fn), 205 (fn)

**Marković**, Tatjana, 168 (fn)

**Meljnikov-Pečerski**, Pavel Ivanovič (Мельников-Печерский, Павел Иванович), 195

**Mikić**, Vesna, 165 (fn)

**Morison**, Simon (Morrison, Simon), 165, 205 (fn)

**Musorgski**, Modest (Мусоргский, Модест Петрович), 206

## P

**Perićić**, Vlastimir, 168 (fn)

## R

**Rahmanova**, Marina (Рахманова, Марина Павловна), 184 (fn)

**Rihter**, Žan Pol (Richter, Johann Paul Friedrich), 175

**Rimski-Korsakov**, Andrej Nikolajevič (Римский-Корсаков, Андрей Николаевич), 164, 165, 166, 167, 180, 181, 183, 184, 191, 192, 195, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 220, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 239, 241

*Kitež / Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, 180–194, 197–203

## S

**Savić**, Jelena, 164 (fn)

**Savić**, Stefan, 164 (fn)

**Skovran**, Dušan, 168 (fn)

**Solar**, Milivoj, 167, 172



## T

**Tinecka-Makovska**, Slovinja (Tyneckiej-Makowskiej, Słowini), 164 (fn)

## Š

**Šak**, Tatjana (Шак, Татьяна Федоровна), 205 (fn)

**Šeling**, Fridrih Vilhelm (Schelling, Friedrich Wilhelm Josphe), 175, 176

**Šiler**, Fridrih (Schiller, Friedrich von), 174

**Šlegel**, August (Schlegel, August Wilhelm), 175, 176

**Štajger**, Emil (Steiger, Emil), 176, 177, 178, 179

## V

**Vagner**, Rihard (Wagner, Richard), 205

**Valeri**, Pol (Valéry, Paul), 182

**Vujaklija**, Milan, 165 (fn)

## Summary

### PROBLEMS OF GENRE AND DRAMATURGY IN *KITEZH* BY N.A.RIMSKY-KORSAKOV AS A SYNTHESIS OF VARIOUS RUSSIAN OPERATIC TRADITIONS

This study derived from MA thesis is written for the final examination at the Department of Musicology, Faculty of Music in Belgrad. The primary goal of this study was an attempt to answer the questions posed by problems of genre and dramaturgy in Rimsky-Korsakova's *Kitezsh* as the way of defining synthesis of various Russian operatic traditions in composers penultimate opera. *The Legend of the Invisible City of Kitezsh and the Maiden Fevroniya* (1905), fourteenth completed opera by Nikolai Rimsky-Korsakov, represents not only a summation of his rich operatic output but also a testament of entire XIX century Russian operatic tradition. However, *Kitezsh* could be also seen as a compendium of numerous and diverse musical as well poetical genres from Russian folk, religious and artistic heritage. Situated in a legendary-historical ambient of Russian medieval past its libretto sends moralizing, spiritually-philosophic and heroically-patriotic message. Fusing real and fantastical, historical and fairy-tale opera, psychological drama and epic narrative, Rimsky-Korsakov created a masterpiece with highly unusual „kitezhian“ way of interweaving seemingly incompatible elements. Dialectically speaking these mentioned polarities lead to synthesis which is further achieved by multi-generic characteristics and dramaturgical solutions in music and text of *Kitezsh*. Therefore I chose problems of genre and dramaturgy as main arguments for my hypothesis of this study.

The fundamental theoretical framework of the study is modeled according to dissertation *Russian opera of XIX – beginning XXI century. Problems of genre, dramaturgy, composition.* by Russian musicologist Olga Komarnickaya. Following her theoretical approach, I considered question of defining *Kitezsh* as a legend and operatic work of mixed generic type in a context of *authentically individual author's generic signs* which are often (but not always) defined by composers and stated in the title of the work. In accordance with *literary generic signs*, I took into consideration

presence of a lyric, epic and dramatic principle as a „primary poetical concepts“. Their characteristics are described according to literary-theoretical studies of Zdenko Lešić and Milivoj Solar, eminent literary theorists. The question of generic traits in *Kitezsh* is consequently linked to specific features of its dramaturgy. Hence I added to mentioned authors an anthology *Fundamentals of dramaturgy* edited by Ljubiša Đokić which helped me in the analysis of *Kitezsh* dramatic structure according to Gustav Freytag's pyramid *exposition – rising action – climax – falling action – denouncement*.

The presented theoretical framework is completed with the analysis of selected examples in which I supported through melody, harmony, musical form, texture, orchestration, leitmotiv technique and other means of musical-dramatic expression the question of genre and dramaturgy problems in *Kitezsh*. Certainly, musical examples are followed with matching parts of the libretto, which is entirely translated to the Serbian language due to fuller comprehension and understanding of relation *text – music – drama*. Beside the beforementioned authors, I grounded my research in textbooks from music theory and also in studies about other different aspects of *Kitezsh* and Rimsky-Korsakov's work in general.

Integrating literary and theatrical studies with music analysis, my final aim was to present peculiar and synthetical qualities of a generic and dramaturgical conception of the wondrous and profoundly unique work in whole Russian romantic operatic tradition such as *The Legend of the Invisible City of Kitezsh and the Maiden Fevroniya* by Nikolai Rimsky-Korsakov.

**Beleška o autoru:** Stefan Savić (1989) završio je osnovne i master studije na odseku za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Učestvovao je na Forumu studenata muzikologije u Novom Sadu (2013. i 2014. godine), *Mokranjčevim danima* u Negotinu (2013. i 2014. godine), Tribini studenata muzikologije i etnomuzikologije u okviru FESTUM-a (2014., 2015. i 2017. godine), 17. Pedagoškom forumu scenskih umetnosti (2014. godine) i *Danima Vlade S. Miloševića* (2016. i 2017. godine). Ima objavljene tekstove u časopisu *Mokranjac*, zborniku radova *Sociološki aspekt pedagogije i izvođaštva u scenskim umetnostima* i elektronskim izdanjima zbornika studentskih radova *Muzikološka mreža/muzikologija u mreži* i *Muzički identiteti i evropska perspektiva 2: interdisciplinarni pristup*.

Stručni saradnik je u časopisu letnje ariljske muzičke manifestacije - ARLEMM.

Asistent je dirigenta i član hora pri hramu Sv. Đorđa u Beogradu.

Zajedno sa Anom Đorđević, Bojanom Radovanović i Milošem Bralovićem čini autorski tim koji je realizovao dokumentarni film *Dovoljno za besmrtnost* o Stevanu St. Mokranjcu, premijerno prikazanog 2016. godine u Negotinu na 51. *Mokranjčevim danima*. Pomenuti autori su i osnivači Udruženja za prezervaciju, istraživanje i promociju muzike „Srpski kompozitori“.

**Note on the author:** Stefan Savić (1989) completed undergraduate and graduate studies at the Department of Musicology at Faculty of Music Arts, University of Arts in Belgrade. He participated in Musicology Students' Forum at University of Novi Sad, Academy of Arts (in 2013 and 2014), in The Mokranjac Days Festival in Negotin (in 2013 and 2014), in 17<sup>th</sup> Pedagogical Forum of Performing Arts, in Belgrade (in 2014) and in The Days od Vlada S. Milošević (in 2016 and 2017). He has published papers in *Mokranjac*, in *Collection of Papers from 17<sup>th</sup> Pedagogical Forum of Perforimng arts*, in a collection of students' papers *Musicological Network/Musicology in a Network* and *Musical identities and European perspective 2: interdisciplinary approach*.

He is an associate writer in the magazine of summer music manifestation held in Arilje - ARLEMM.

He is a conductor's assistant and choir member at church St. Georg in Belgrade.

Together with Ana Đorđević, Bojana Radovanović and Miloš Bralović make a team of authors which realized a documentary *Enough for Immortality* about Stevan St. Mokranjac. Mentioned authors are the founders of Association for Preservation, Research and Promotion of Music "Serbian Composers".