

Бранка Радовић

ДВА ИСТОКА У ОПЕРИ *ГИЛГАМЕШ* РУДОЛФА БРУЧИЈА

Айспиракшн. Тема о српској музици између Истока и Запада проучена је на делу Рудолфа Бручија и једној од последњих монументалних опера изведених на нашем тлу, опери *Гилгамеш*. Дотичући источњачке теме у светској опери, Бручијево дело се анализира с обзиром на сам финале дела, његове последње три сцене које представљају идејну и драматуршку синтезу у либрету Арсе Милошевића, у текстуалном предлошку, *Еју о Гилгамешу*, као и у Бручијевој опери. Аргументи су потражени у чињеници да су у музичком језику на самом крају дела, уједињени привидно несродни елементи источњачких, оријенталних лествица, модерног музичког писма, у виду бројних кластера и коралне духовне песме Кир Стефана Србина „Ниња сили“. Преплитање различитих идеја, изходних на светском плану, интегрисаних у сам језик и израз аутора на крају његовог најзначајнијег остварења, чини се да веома доприноси разумевању односа Истока и Запада на плану оперског жанра у српској музици. Преплитање различитих историјских времена, интересантно колико и сам поступак и језик аутора, отвара нове перспективе за научна промишљања.

Кључне речи: Исток, Запад, Рудолф Бручи, Гилгамеш, српска музика, егзотика.

Србија између Истока и Запада је синтагма која прати географски, историјски, културолошки и др. положај Србије до данас. Географски смештена на путу освајача из једног царства у друго, на путу песничкој машти да домашта, одреди и замисли укрштање једног и другог пута, источног и западног, инспирација је филозофима, историчарима, књижевницима. Чињеница је да се у мешавинама култура, цивилизација, раса, поднебља, ветрова, струја рађају изузетне уметничке појаве. А наше тло је и одувек погодно мешању клима и ветрова са истока и запада.

Иако су се многи музиколози бавили питањима шта је уопште Исток, а шта Запад, један од старијих зналаца, Драготин Цветко, у свом тексту тражи да се разјасни „што се мисли под појмом Исток и Запад, јер и први и други могу имати неколико значења, о којима овиси у којем ће се правцу усмјерити обрађивање предмета и гдје ће се тражити одговори на нека питања“. И даље: „За источну и западну европску музику, или за европску музику уопће, могуће је устврдити да постоје заједничка и различита обиљежја која карактеризирају обе

индивидуалне развојне етапе, као и развој у цјелости, узрочно управљеног и у начелу сталног процеса.“¹

И управо тај стални процес размишљања наших и страних музиколога, сучељавања културних појава и музичких личности, стваралаца и њихових дела представља инспирацију у промишљању музике, пре свега њеног историјског тока, тј. саме историје музике, па тек онда или много касније истраживачи, стручњаци, музиколози показују оно што називамо западним и источним елементима у појединим стваралачким појавама.

Уместо дефиниције значења европског Истока и Запада, па светског, као и координата у односу на Београд и његове источне и западне дестинације, желели бисмо да на неким примерима значајних остварења српске музике 20. века покажемо и размотримо категорије источног и западног.

Понирући у историју српске музике стичемо утисак да је она из најранијих времена уметничке продукције постављала дихотомију источног и западног, с тим што је исток био садржан у турским и источњачким утицајима неминовним за време петстогодишњег робовања под Турцима и после њега, па је дихотомију означио скоро искључиво однос српско – турско, посебно у световној музици, која је каткад подлегала западноевропским формалним обрасцима.

Исток је присутан у светској баштини од најранијих времена.

Библијска традиција развила се на Истоку плодносно инспиришући уметнике све до данас. Корени хришћанства такође су на Истоку, као што је и у хеленско-римској култури и уметности, затим и у периодима од ренесансе до данас на различите начине присутан корен источњачког начина мишљења, писања, завештања.

Источњачко искуство оплодило је библијске приче које леже у основи не само теолошког, уско религозног, већ и богатог креативног и уметничког захвата стваралаца из свих области – сликарства, вајарства, музике и бројних књижевних остварења.

На плану духовне музике, византијски утицаји су били изворишни и градивни и за грчку и за српску црквену музику, које су се током векова међусобно удаљиле. Грчка традиција се некада доживљава као невољени Исток, а питање утицаја, изворишта, односа двеју традиција – поставља се до данас.

Тема Истока у музици постоји такорећи одувек. У сваком времену и стилском раздобљу има другачије изразе и модалитете. Духовна музика Источног римског царства, Византије, изнедрила је различите

¹ Dragotin Cvetko, *Koncepti povijesti muzike na Istoku i Zapadu*, Zvuk (Sarajevo), 3, 1977, 9.

варијанте православног појања. Тешко је са сигурношћу одредити колико се током векова стањила њихова веза са својом основом. Степен губљења оријенталних карактеристика (богате мелизматике, нетемперованости, назалног начина певања) може да укаже на удаљеност од корена, али се тиме не може оспорити значај и важност сваке појединачне традиције.

На плану развоја светске опере тема Истока постоји такоређи од настанка овог жанра. Ако изоставимо ране стилске епохе развоја пре свега италијанске опере, крај 18. века донео је јасне знаке интересовања за источне теме. Највећи ствараоци, међу којима Кр. В. Глук (Gluck) и В. А. Моцарт (Mozart) заузимају посебно место, баве се Истоком, Глук у опери *Армида*, а Моцарт у *Ојмици из сараја*, једној од најзначајнијих опера ауторове средње стваралачке фазе.²

У романтичарском периоду 19. века разбуктава се машта, посеже у Оријент на другачији, чини се екстеран начин, у делима Ђ. Мајербера (Maierbeer), на пример у *Африканки*, па мешање фантастике, еротике и егзотике постају градивни фактори бајколиког сценског колорита и покушаја диференцијације тих планова у музици. На платнима многобројних европских сликара шепуре се харемске жене, посебно ликовно аутентично код Ж.О.Д. Енгра (Ingres) (*Одалиска*) и Е. Делакроа (Delacroix) (*Жене из Алжира*).

Романтичарски приступ у музици најприсутнији је у операма Л. Делиба (Delibes) – *Лакме*, Ж. Бизеа (Bizet) – *Ловци бисера* и *Вамила*, Ђ. Пучинија (Puccini) – *Мадам Батјерфлај*, *Турандој* као и у многим делима руских композитора 19. века, у којима су руско и источњачко представљени као дихотомија добра и зла, реалног и фантастичног, посебно у опери *Кнез Игор* А. Бородина, а на, рекли бисмо најубедљивији начин, романтичарски приступ афирмисао је Ђ. Верди (Verdi) у *Аиди*, музичком симболу сјајне музичке реализације тематике из старог Египта.

Књижевници-романтичари нису се задовољавали само мистиком и егзотиком далеких крајева, као Новалис (Novalis) и Гете (Goethe), већ и путовањима у далеке земље, посебно у земље северне Африке, и то после заузимања Алжира 1830. године. Веома брзо Алжир, али и Мароко и Тунис постали су подручје заносних теме Оријента у целокупној западноевропској уметности.

Епско није увек било својствено оперском жанру, чак ни историјској, тзв. великој опери, која није штедела на патетици и херојству.

² „Оријентална гласба, звана ‘alla Turca’, била је у моди у то доба, када је популарна књижевност врвјела од арапских, турких и перзијских мотива, па се то, дакако, одражава и у избору сижеа ослобађања бијелих заробљеница турског сараја (харема)“ пише Ненад Туркаљ у *125 opera, Školska knjiga, Zagreb, 1997, 191.*

Један од оних чија је животна тема и преокупација у целокупном сценском опусу представљала еп и мит јесте Рихард Вагнер (Wagner), који је, на крају 19. века, желео да цео универзум стави у оквире тетралогije *Прсиен Нибелунга*. Бавећи се суштином света и живота, филозофске поставке црпео је из идеализма и песимизма немачких мислилаца Фојербаха (Feuerbach) и Ничеа (Nietzsche) а своје теме из германског мита. Иако није једини, Р. Вагнер је и у том погледу изузетна појава у оперској уметности.

Следећи, 20. век невероватним успоном технологије и комуникација омогућава све веће приближавање најудаљенијих крајева, уз још истакнутију потребу интелектуалаца и уметника из западне Европе за бекством из земаља невеселе стварности. Многи ствараоци, као нобеловац Херман Хесе (Hesse), постају задојени индијском филозофијом, религијом, уметношћу, пејсажима и причама, нарочито после сопствених искустава и боравака на Далеком истоку (1911. Хесе је отишао у Индију).

Кина, Јапан, као и друге далекоисточне земље и крајеви имају у појединим декадама и код појединих аутора 20. века изузетан уплив на стваралаштво. Нису то само сликари као Гоген (Gauguin), који је тако снажно изразио Тахити са свим његовим рајским лепотама, већ и композитори О. Месијан (Messiaen), К. Штокхаузен (Stockhausen), ствараоци свих области уметности који налазе да је западноевропска култура стара, исушена и стерилна, неподстицајна.

Егзотика надахњује Игора Стравинског (Стравинский) у његовим најбољим делима.

И када теме нису источњачке, много тога је у језику музике 20. века проистекло из далекоисточних крајева. Нису то само егзотичне и оријенталне лествице, већ и афористични начин градње музичких облика, лапидарност израза и исказа уметника и онда када се не инспиришу хаи-каи уметношћу. Стилски правац модерне директно комуницира са јапанском традицијом, а многи теоретичари уметности сматрају да „отворени облици“ и „отворено дело“ потичу из индијске музике, у којој је значај извођача скоро исто тако важан као и онај композитора.

У оперској уметности када композитори посежу за великим темама В. Шекспира (Shakespeare), М. де Сервантеса (Cervantes), Ј. В. Гетеа, најчешће не досежу књижевну симболику, дубину, слојевитост, а конфликте своде на рудиментарност људских односа, па чулност музике као да имплицира чулност људске природе.

„Чак и на плану светске историје музике ређи су случајеви поклапања уметничких домета и резултата – песничких и композиторских – да ли зато што су се ‘песничке висине чиниле недодатним’ (како каже Никола Херцигоња) или је самој музици примеренији и ближи

лакши књижевни жанр, необавезнији, лежернији стих, без дубљег значења и смисла, без претеране филозофије, мисаоности...? Можда су јој ближи пасторални, љубавни садржаји од суштинске запитаности над смислом живота? Ипак, компоновани су и такви епови као што су Милтонов 'Изгубљени рај' и 'Стварање света', затим дела Шекспира, Гетеа, Толстоја, Достојевског.³

Митско у музици нашло је одраз у многим оперским остварењима од настанка опере до данас, било да се ради о Хомеровим еповима, из којих је тема о Одисеју црпљена много пута, као и поједини делови из Илијаде, преко свих осталих хеленских митова, међу којима је веома често коришћен мит о Орфеју.⁴

* * *

У нашој историји музике сасвим су изузетне појаве компоновања на текстове светских митских и епских књижевних дела. Инспирације из претхеленског доба нису нам познате, тек музичка драма Светомира Настасијевића (1902–1979) *Антигона* (Софокле) из 1958. године, усамљена и самим тим јединствена, испуњава цео тај простор. Великом темом светског књижевника бавио се сасвим изузетно и Миховил Логар (1902–1998). *Четири сцене из Шекспира* његово су прво сценско дело из 1931. године јединствено по инспирацији делима Шекспира (*Краљ Лир*, *Млетачки трговац*, *Антоније и Клеопатра*, *Сан лејње ноћи*).

Домаћа опера, током 100 година постојања, урођена је у српску прошлост, српски средњи век, историју, традицију, фолклор. Свој развојни пут започиње првим изведеним изданком, опером *На уранку* (1903) Станислава Биничког (1872–1942), која симболизује посебан српско-турски контраст у радњи, ликовима, мелодици, ритму, који ће постати симбол српског и турског идиома, српског елемента и његовог Истока у бројним каснијим остварењима. Два света, два фолклора различитих и супротстављених карактеристика оплодиће многа музичко-сценска остварења до данас.

Еј о Гилгамешу тешко је, пре Рудолфа Бручија (1917–2002) било и замислити као оперу, већ много пре као ораторијум, пасију, вокално-инструментално, не и сценско дело.

Целокупни композиторов опус, у стилском потезу од националне утемељености раних дела, преко бројних метаморфоза средњих и позних, као да заокружује у опери *Гилгамеш* све најважније тенденције

³ Бранка Радовић: *Њеџош и музика*, Завод за уџбенике и наставна средства, Удружење композитора Црне Горе, Београд, 2001, 9.

⁴ Овом темом бавили смо се више пута, недавно у студији *Мити у музици*, Наслеђе, часопис за књижевност, уметност и културу, бр. 2, Филолошко-уметнички факултет Крагујевац, 2004, 137–147.

стваралачког пута: првобитну склоност (разним) националним идиомима нашег тла, тежњу за компоновањем великих форми, симфонијских и вокално-инструменталних на фреско начин, уз све то и неговање личног израза који чини мост од националног ка космополитском.

Време сазревања Р. Бручија као композитора управо је на плану културе наше земље донело тежњу ка уочавању и уобличавању светских интегративних процеса. Његова антологијска *Симфонија лестиа* (1965), друга оркестарска и инструментална дела, кантате (*Очи Суијеске*, *Војводина*) балети (*Демон злаћа*, *Ноћ на џрузи*, *Кашарина Измајлова*), па и дела из позног стваралачког периода, припадају културном миљу наше земље у периодима који су јој донели раст и развој.

У земљи су се у овом периоду неговале доста снажне политичке везе са покретом несврстаних, а удаљени крајеви, региони и државе упознавале су се најчешће и преваходно преко конзервирајућих и примитивних култура земаља са којима се тадашња Југославија наша на заједничком савезу, покрету несврстаних.

„Уметност у овом столећу у својим развијеним областима, више нема национално обележје. Ми живимо у веку настајања једне светске културе“—писао је Ото Бихаљи-Мерин тих година.⁵

Ритуална музика представља важан део модерних праваца 20. века, а магијско и митско један су од стубова модерне у музици. Митско и прамитско су темељне теме у уметности, теме у којима појединац нема тако значајну улогу, како то скоро да подразумева добар оперски либрето.

У једној од најграндиознијих опера насталих на нашем тлу, опери *Гилгамеш* (1986) Рудолфа Бручија, Исток више није Турска, већ Блиски исток, онај из кога нам долази *Еј о Гилгамешу* а о чијој музици веома мало и веома посредно сазнајемо. Када се дело извело у Багдаду, сви су узвикнули: „Вратио се Гилгамеш у постојбину“⁶. Управо у овој веома обимној опери, коју изводи огроман аснсамбл, хор, оркестар, солисти, балет, у великим сценама фреско стила, највећи део мелодијско-ритмичког, посебно и оркестарског ткања протиче у блиско-источном звуку потцртаном читавим низом хебрејских и арапских лествица, као и седамнаестотонском лествицом.

И поред целокупне музичке игре окренуте источњачким узорима, дело се завршава цитатом српске средњовековне песме „Ниња сили“ кир Стефана Србина ! Без икаквог претходног упутства, верујемо да би слушалац осетио зов поднебља, осетио би се „на своме“ а да не зна

⁵ Ото Бихаљи Мерин, *Уметности као универзална појава*, Трећи програм Радио Београда, лето 1972. (емитовано 29. и 30. јуна и 1. јула 1972), 355.

⁶ Наслов новинског чланка у *Полицији експрес*. Вид: *Педесет година Ојере Српског народног позоришта*, СНП, Нови Сад, 1998, 332,

или није свестан зашто. Осетио би некакав „наш крај“ или крај близак нашем миљеу. Тек додатно објашњење говори о пронађеној и могућој духовној близкости и објашњава је. Слушалац коме је страна источњачка музичка гама која боји *Гилгамеша* тек на крају дела може да осети смисао преузете теме, смисао ауторовог бављења темом и ликом Гилгамеша.

Има се утисак да је, после низа догађаја, ликова и ситуација, Р. Бручи довео дело до нашег тла, музички идеју везао симболичком, епилогом, пост скриптумом, рекавши музиком: све су то наши корени, људски, цивилизацијски и источни и балкански и западни, свеукупни – земаљски.

Тешко је појаву цитата у потпуности објаснити на крају Бручијевог *Гилгамеша*, можда и непотребно, можда је композитор желео да вечиту и ванвременску причу пониклу на Истоку доведе до нашег слушаоца, стављајући музиком знак једнакости у идеји коју би свака литература и свако вербално објашњење оспорило.

Контраст који изазива лелујавост песме „Ниња сили“ није шокантан у моменту њене појаве. Напротив, скоро да све вокалне и инструменталне линије које у корену имају мале разматавајуће секундне покрете доводе до финалног краја, и у извесном смислу се спајају, амалгамишу и синтетизују у чудесном напеву „Ниња сили“. Дозволићемо слободу да кажемо да смо скоро очекивали током целог обимног дела некаку каденцу, поенту, музичко разрешење, не само очекивани вербални крај познате приче, не само епилог драме, победу трагичног сазнања и победу смрти. У том смислу, на крају Бручијевог дела „побеђује“ музички елемент, музика је та која над драмом, над животом и смрћу надраста текстуални предлогачак и изражава се далеко потпуније него што би то могла реч. Музичка средства израза надвисују уско оперска, инструментална, оркестарска, вокална, постају носиоци идеје, израз идеје, симбол идеје.

По томе Бручи ставља музику на пиједестал и даје јој филозофски смисао. Али, он истовремено каже да се смрт само духовном песмом издиже изнад живота, или остаје да звучи упркос смрти полубога, као нешто што је изнад смрти, изнад људи и још ближе Богу од божанства какво је Гилгамеш.

Како се ми не налазимо ни на Истоку ни на Западу, а може се рећи „и на Истоку и на Западу“, онда за западњака ова интерполација звучи сасвим источњачки, уклопљена по својим коренима и исходитима и доведена неким магијским потирањем историјских времена на исту, заједничку координату, као и бројне источњачке теме које се чују у претходним сценама и чиновима.

Човеку са Истока, вероватно звучи сасвим „западњачки“, јер није мелизматична и ничим украшена, сасвим сведена на духовност извор-

не српске песме, као да се глас диже у просторе православног храма испуњавајући га миром душе. А тај мир душе је оно што остаје после Гилгамешовог разочарања у могућност вечног живота.

Да бисмо дошли до краја дела, вратићемо се почетку.

О предлошку за либрето ове опере до данас се није много са знало.

Претпоставља се да се сумерско-вавилонски еп дуго векова преносио усменим путем, док његови делови нису сачувани на плочама и у тексту који је дошао до нас ископан у рушевинама библиотеке цара Асурбанипала у Ниниви. Сачувано је, наиме, дванаест табли из другог миленијума пре нове ере. Неке табле су се једва разазнавале, неке су биле у потпуности оштећене, а оне које су сачуване имале су по 200–300 редова текста. Оно што је до нас дошло, није повезана прича, већ на сумерском језику неколико прича од којих неке немају никакве повезаности са осталима.

У првим деловима епа главна идеја се једва уочава, јер ток приче велича херојску прошлост јунака и његовог дела, као каква краљевска или божанска сторија о изузетном бићу Гилгамешу, који је херој, али и тиранин, непобедив, јак, велики ловац. Његови поданици, који тешко доживљавају и снагу, нарочито, тиранисање, измоле од Бога да створи биће које ће се Гилгамешу супротставити. Бог ствара Енкиду, али уместо сукоба, њих двојица постају нераздрожни пријатељи и заједнички иду у поход да савладају змаја Хумбабу. После победе над змајем, Гилгамеш одбија љубав богиње Иштар, директно се супротстављајући божјој вољи. Покушавајући да му се освети, богиња Иштар шаље небеског бика, но и њега Гилгамеш савладава.

До тог тренутка, а то је половина спева, Гилгамеш се надмеће са боговима, његова слава расте, он је непобедив, премудар, његовој снази нема граница.

Тек од средине епа, од седме плоче, од тренутка када Енкиду оболела од непознате болести и умире, нешто се преокреће, Гилгамеш очајава због смрти пријатеља, али истовремено кличе:

„Зар нећу и ја, и ја као Енкиду умрети?“⁷

Први пут се јавља неко ко је изашао као победник над животом, сама Смрт. Сазнање о коначности људског бивствовања упућује га на много тежи задатак – жели да оствари бесмртност. Верује да је његова моћ толика да је у стању да савлада све препреке и победи смрт.

Једини човек који је постао бесмртан је праотац Утнапиштим и пролазећи многе препреке, Гилгамеш стиже до њега. На том путу сусреће богињу Сидури Сабиту, која га опомиње да не тражи немо-

⁷ *Гилгамеш, сумерско-вавилонски еп*, Унирекс, Завод за уџбенике и наставна средства, Подгорица, 1997, 48.

гуће, јер су богови смрт одредили за људе и Гилгамешу саветује да ужива:

„Весели се дан и ноћ уз харфу, фрулу и игру! Обуци чисту одећу, опери и помажи своју главу, окупај тело у свежој води! Весело гледај децу која те хватају за руке ! Радуј се у наручју жене!“⁸

Ипак, долазећи до њега, Гилгамеш не успева да испуни захтеве: најпре, да шест дана и ноћи не усни, али њега, међутим, сан обара одмах; да сазна тајну вечног живота из траве која расте на дну мора, што он и успева, али му је змија одмах украде. Он, затим, силази и у подземни свет да од сени свог пријатеља Енкидуа, који се налази у царству мртвих, сазна тајну живота и бесмртности, међутим, разочаран је, јер је Енкиду:

„постао... блато земље, пун је прашине, потонуо је у прах, прах је постао.“⁹

Враћа се у свој родни град Урук и оставши сам – умире.

У главним цртама, либрето Арсе Милошевића следи други део епа о Гилгамешу, у неколико првих сцена, његову славу, моћ, али и тиранију, одмах затим појаву Енкидуа (1. чин), затим подвиге двојице јунака и борбу са змајем и смрт Енкидуа (2. чин) и, на крају, трагање Гилгамеша за бесмртношћу (3. чин).

Неколико ликова у опери добија посебан значај: Девојка, мајка Ришат, богиња Иштар, Аруру, богиња обликовања, Сидури Сабиту, чуварка врта богова, Утнапиштим и др., што омогућава оперску форму дела.

Сви јунаци умиру, најпре Енкиду, а како је после његове смрти „све прах и ништавило“ и пошто је тако, смрт Гилгамеша, „две трећине Бога и једне трећине човека“, краља и јунака, враћа смртном и обичном човеку Истока и Запада, доноси га у извесном смислу нама, нашим источним и православним коренима да га лакше препознамо у тој једноставној и дивној мелодији „Ниња сили“, која остаје и после краја и краха појединца.

Без жеље за приказивањем целе опере, њеног текстуалног и музичког садржаја, што је већ учињено,¹⁰ задржаћемо се на последњим сценама.

У обимном делу, чији је материјал изложен и изведен у првој верзији заузимао преко 2 и по сата музике, а у другој верзији (до данас неизведеној, скраћеној на око половину) обиман и садржајан трећи

⁸ Исто, 59.

⁹ Исто, 84.

¹⁰ Богдан Ђаковић, *Гилгамеш Рудолфа Бручија*, у: Српска музичка сцена (зборник радова), Музиколошки институт САНУ, Београд, 1995, 447–455

чин садржи 8 сцена, које нису класично третиране драмске сцене, тј. сцене из драме као такве, односно музичке драме, већ су преобликоване нумере које се јасно распознају унутар ових сцена.

Спојили смо их по драмском принципу, јер се три последње (6, 7. и последња, 8.) одвијају на истом месту, у престојној дворани самога краља Гилгамеша и са њим, као централном фигуром збивања. Сем тога, све три су прављене у лучној градацији, од одушевљене најаве Девојке „Опет је са нама наш Гилгамеш“ у клицању цару, јунаку, коме се сви радују и славе га, до завршног драматуршког пада, разрешења и катарзе, смрти Гилгамешове.

Од Гилгамеша на трону, до Гилагеша на поду, земљи...Скоро као развојни лук цара Бориса у опери *Борис Годунов* М. Мусоргског.

У завршним сценама преплитање језика Истока и језика Запада, елемената источњачког, православног и космополитског, сублимирање је и синтетизовано као закључак изведен из целог дела.

На самом почетку 6. сцене у веселој најави Девојке звучи арапска лествица (модификована исфахан лествица¹¹), коју одмах затим смењује клицање хора у вишегласној дијатонској вертикали и на упориштима акорада Ас-дура и Е-дура у хомофоном ставу достојном химничке песме. Међутим, Гилгамеш скоро да прекида сопствено славље тражећи од свештеника, чаробњака и мудраца да му призову Енкидуов дух. Кратке реплике и падање ничице пред краља деле кратки речитативи, чија су упоришта акорди Ас и Е-дура и после којих следи корал.

Занимљив је поступак да корал моћно звучи у оркестру, а не у хору, и да се уз њега, скоро сасвим независно, одвија шапутање хора и кратка деоница свештеника израсла на теми корала. Директно сучељавање Истока и Запада у језику управо настаје из Девојчиног радосног крика и коралне теме, њене мелодије засноване на једној од орјенталних лествица и сасвим другачије мелодије у А миксолидијском модусу корала. Упорне појаве хроматске лествице, скоро као лајттема, сликају лик Гилгамеша.

Два свештеника упућују нестрпљивог Гилгамеша у поступак и припрему за силазак у ад, хроматска лествица се разилази у два смера, као растројене мисли Гилгамеша и од ње као да настаје дугодржећи кластер, који симболизује силазак у подземни свет. Енкидуова сен која се пројектује на димној завеси шапуће најпре сасвим неразговорно, а Гилгамеш се болно, нежно, са великим очекивањем обраћа сени тражећи истину о земљи, свету, човечанству. И даље хроматска лествица чини оркестарску основу, но и док сен не проговори, звучи кластерски напрегнута и злокобна пратња која слути неповољан одговор.

¹¹ Модификовање се односи на одступање од оригиналне исфахан лествице, која садржи растојања међу тоновима мања од мале секунде.

Одговор је подстакнут Гилгамешовим крицима „говори, говори“. Енкидуова сен проговара тако да то тера Гилгамеша на плач. У оркестру звуче „плачне“ силазне мале секунде.

Пораженом Гилгамешу двојица свештеника објашњавају да не може видети мртве, јер то никоме није успело, Гилгамеш их отера. Свештеници су источњачки мудраци, карактерише их низ мелизматичних триола.

Низовима прекомерних кварта и упорним кластерима, који продужавају драматуршку напрегнутост претходне сцене, започиње следећа 7. сцена, са Гилгамешовом жртвом, стављањем руку у пламен. Међутим, то доприноси још већем наслојавању драматике до идејног разешења целог дела и епа, о томе да је све прах и ништавило, што симболизује лагани кластерски глисандо у оркестру.

Цела сцена завршава се на једном тону који се губи у пијану.

Осма сцена започиње аријом Гилгамеша „Моји су сада одбројани дани“ шапатам на кластеру до успона „О, не, ја још сам жив“ и поново свест о животу слика хроматски пасаж, час у смеру навише, час наниже, док у мелодији преовладавају умањене терце и кварте, да би се средњи део арије претворио у речитатив (*quasi parlando*). Осветљење се затим у потпуности мења, скоковитом мелодијом „Сунце се рађа у грудима мојим“, у смени дијатонских акорада и кластера, узбуђење нараста ка крају, после кластера, крика и шапата кулминира у симболичком це-дурском квинтакорду.

Оркестар откуцава пулсирајући ритам срца које се гаси и замире у коди арије, на шапату, на коме је арија и започела. Гилгамеш умире.

Улази народ, смерно и бојажљиво, без текста, са јауком, хор грца најпре тихо до велике градације којом кличе краљу, последњи пут.

Нагло, у *Andante religioso*, уз деоницу Девојке која описује славу и моћ Гилгамеша и која тужи над његовим мртвим телом, женском хору је поверено да изнесе модалну, архаичну и првославну тему Ниње сили, директно се звучно сукобљавајући са мелодијом Девојке која изговара неразумљиви текст на непознатом језику „Вазарка, Хша ја тхија, Дахјунам“. Но, преовладава певање православне духовне мелодије.

У финалу се формира квартет солиста, Девојци се придружује још један женски глас, Ришат, заједно са два свештеника и хором и дело се завршава вокално-инструменталним финалом, дијатонски, светло, у чистим линијама, без хроматике, као да се уједињују све смрти из различитих историјских времена, у једну, универзалну смрт човека.

Указујући на дихотомију Исток – Запад на једној од последњих изведених националних опера насталих на нашем тлу, указали смо на могуће правце даљег изучавања проблема који није маргиналан, већ

суштински и градивни и ван оперског жанра, оплођујући за читав низ других дела српске музике.

Ишчитавање најстаријих српских духовних записа, међу којима „Ниња сили“ није само најстарија већ и веома успела, музикална мелодија значајна за целокупну српску музичку историју. Њен творац, кир Стефан Србин, својим потписом гарантовао је изворност и оригиналност и наметнуо се као једно од првих композиторских имена српске музике уопште.

Рудолф Бручи се цитатом послужио на симболистички и драматуршки начин, користећи један привидно страни елемент да означи поенту идеје и обезбеди снажну драмску кулминацију своме делу. Можда би неки музиколог – естетичар у томе спознао црту постмодерног, цитатолошког стилског поимања музичке композиције, но, сигурни смо да је Бручијева првобитна идеја била удаљена од оваквих тенденција, па бисмо ми његову оперу *Гилгамеш* у стилском погледу означили као фолклорни експресионизам.

Спајајући источне и западне идеје, а пре свега музику, звук, хармонију, сам језик, Р. Бручи долази до „светске музике“, како бисмо парафразирали Ота Бихаљи-Мерина.

У „два истока“ Бручијевог интересовања у тренутку интерполације духовне поесме из 15. века у његовој опери се спаја неколико различитих времена: време настанка *Епа о Гилгамешу*, две хиљаде година пре наше ере у Месопотамији, па 15. век, време кир Стефана Србина, вероватно у Смедереву, и време компоновања Рудолфа Бручија половином 80 -их година 20. века, током издисаја последње велике јужнословенске државе, Југославије. Три укрштена, спојена и интегрисана времена, синтеза су две различите источњачке инспирације аутора за кога би се могло рећи да је радио и живео на судару цивилизација, Истока и Запада.

Branka Radović

TWO ORIENTS IN RUDOLF BRUČI'S OPERA *GILGAMESH*

(Summary)

The theme of this article is the ancient Orient as imagined by the Serbian composer Rudolf Bruči (1917–2002). The finale of his monumental opera *Gilgamesh* (1986; libretto by Arsa Milošević), makes display of heterogeneous musical material based on different oriental scales. The modernity of the opera is affirmed through the usage of varied techniques of 20th century composition. It is hard to explain why Bruči introduced

the well-known medieval church melody “Ninya sili nebesniye” (“Now the celestial powers”) into the finale of his opera. The melody was signed by kir Stephan the Serb and has been preserved in a 15th century manuscript. The quotation of “Ninya sili” in the finale of *Gilgamesh* could be interpreted as an attempt at bridging the many centuries that divide the ancient times that gave birth to the Assyrian myth and our contemporary world, by making reference to the heritage of medieval Serbia when that state was a part of the Byzantine world stretching from the middle East to the Balkans. That compositional gesture of Rudolf Bruči seems to have the meaning of questioning the historical and cultural place and identity of the Serbs through the centuries. If that is correctly interpreted, the composer thus gave his own contribution to the often discussed question of the Serbian belonging to both the East and the West. The “two Orients” in the title of the article are an allusion to the pagan and the Christian Orients, but they can also provoke a discussion of the contemporary divisions between the East and the West.

UDC 782.1.036:78.071.1 Bruči R.