

Надежда Мосусова

КНЕЗ ОД ЗЕТЕ ПЕТРА КОЊОВИЋА

Поводом 125. годишњице композиторовог рођења

Апстракт: Музичка драма *Кнез од Зете* имала је више поставки, сваки пут с назнаком премијере. Изведена је у Београду 1929, 1946, 1968. и 1989, у Новом Саду 1966. Њена прва појава на сцени београдског Народног позоришта значила је, после Христићевог *Сутона*, нову и врло значајну страницу у историји српске и тада југословенске музике. Саздана на основи мелодике и текстова народних црногорских и приморских пејања, *Кнез од Зете* није фолклорна опера већ еклатантан пример модерног схватања примене народне песме и епске поезије у уметничкој музици.

Кључне речи: Петар Коњовић, Лаза Костић, Максим Црнојевић, *Кнез од Зете*, јамб.

У време када је Петар Коњовић стајао на челу загребачке Опере, стварао своје друго музичкосценско дело *Кнез од Зете*, набацивао скице за трећу оперу, и притом прерађивао прву (на иницијативу Милоја Милојевића), водила се у Београду и Загребу борба за национални стил у уметности. Било је то доба непосредно после Првог светског рата, када су се консолидовали југословенски ликовни и музички уметници у тражењу и остваривању модерног националног идентитета у новој, модерној држави. Међу њима је Петар Коњовић изабрао да своје модерне идеје и поимање националног стила презентује у великим музичкосценским формама.

Пошто је *Кнеза* и *Коштану* Коњовић интензивно компоновао напоредо, у трећој деценији XX века, намећу се извесна поређења. Већ у *Кнезу* композитор је врло целовито остварио „спољни израз оног унутарњег, интуитивног осећања лепоте, што га носи у себи“ (речи упућене Маји де Строци), који ће бити реализован и у *Коштани*. У обе ове опере аутор, за разлику од његове прве опере (*Женидба Милошева*, београдска премијера 1923), користи увелико цитате народних мелодија. Али, композитор је желео да фолклор у *Коштани* буде „видљив“, док је у *Кнезу од Зете* успео да народни цитат учини „невидљивим“, са изузетком када се он јавља као затворен облик. Оваква музичка концепција зависила је од музичког материјала и вербалних предлога које је Коњовић изабрао за своја два кључна музичкосценска остварења.

Драму Максим Црнојевић Лазе Костића (са сценском музиком Аксентија Максимовића) познавао је композитор од детињства, на-

родну песму која је инспирисала Костића исто тако. Као студент у Прагу већ помишља како ће и једну и другу творевину преточити у оперу, коју ће завршити крајем 1926. године. Немали подстицај у раду дао му је још на студијама својим опусом Рихард Вагнер (Richard Wagner), нарочито идејама епске монументалности и грандиозности. Каснији сусрет са делом Модеста Мусоргског (Модест Петрович Мусогорский) одлучујуће је определио Коњовићев пут ка индивидуалном и дубоко проживљеном претварању музике поникле из народа у сопствени, врло оригиналан стил.

Потпуно формираним композитором показао се аутор када је коначно, од *Максима Црнојевића*, Костићеве „трагедије у пет радња“, настао *Кнез од Зете*, „музичка драма у девет слика“. У том виду је Коњовићево дело изведено 1. јуна 1929. године у Београду.¹ Престоничка музичка критика била је позитивна, можда више изненађена новином, него што је била одушевљена. Похвале су ишле не само композитору већ и извођачима, на челу са Ловром Матачићем. Говори се о партитури *Кнеза*, „типичној за словенски експресионизам“, подразумевајући, не толико сам стил, колико „експресију“, израз, осећајност.² Можда би се могло код Коњовића говорити о словенском веризму (чији је родоначелник Леош Јаначек / Leoš Janáček) да нема у *Кнезу* доста од Костићеве театарности, неминовне у поступку пишчеве романтизације натуралистичке народне поезије, каква је *Женидба Максима Црнојевића*.

Композиторов задатак није био лак (у једном писму Јулију Бенешићу спомиње рад на „мукотрпној опери“) у преношењу Костићеве поетске елоквентности у музику, у прилагођавању песниковог јамба сопственој пластици певаног говора. Исто тако је садржај било важно адекватно уклопити у законе оперске сцене. Костић је од једне „разбојничке“ поеме начинио ритерску драму, користећи из народне песме богињама наружено лице, побратимство и замену личности. Писац је створио компликовану радњу, у кључним тренуцима лишену логике, самим тим замршену, али пуну узвишених осећања, која красе два побратима, Максима Црнојевића и Милоша Обренбеговића, иначе историјске личности, као што је и Иво Црнојевић. Сама сторија је производ народне и Костићеве фантазије, без икакве историјске подлоге.³

¹ Текст опере објављен исте године као број 5 у серији *Позоришна библиотека*: Петар Коњовић, „Кнез од Зете“, музичка драма у девет слика, текст по трагедији од Лазе Костића „Максим Црнојевић“ прерадио композитор, Београд 1929.

² Милоје Милојевић, „Три опере Петра Коњовића“, *Музичке студије и чланци*, књ. II, Издавачка књижевница Геце Кона, Београд 1933, 67.

³ Уп: Лаза Костић, *Максим Црнојевић*, трагедија у пет радња, (по првом издању из 1866. године), С. Ф. Огњановић, Нови Сад 1921.

Побратимство на коме инсистира Костић, а преузима Коњовић, подразумева потпуно поверење, безрезервно предавање, што значи одсуство свих тајни међу онима који су се на такав начин заветовали један другоме. Међутим Максим је, који се више пута задржавао у Венецији због љубави према дуждевој кћери Анђелији (успевши тамо да дође у сукоб с њеним братом, Филетиним мужем, и да га убије у самоодбрани), сакрио своју пасију, на Анђелијину молбу, не само од родитеља већ и од побратима. То ће довести до фаталног неспоразума и трагичног краја, на различите начине, у драми и у опери.

Наиме, болешћу упропашћена Максимова лепота, којим се поносни отац Иво Црнојевић хвалио пред Млечићима, просећи за сина дуждеву кћер Анђелију (не знајући да се они познају „од раније“), довела је дотле да је морала бити смишљена подвала. Иви Црнојевићу је тај брак био врло важан због војног савеза (пред претећом навалом Турака), који је он склапао у Венецији. Према комаду, и дужд је имао своје разлоге за такав „пакт“. За уговорено „бракосочетаније“ је Иво нашао спасоносно решење (тако му се бар чинило) у Максимовом побратиму Милошу, који ће на венчању „изигравати“ Максима, а потом младу предати правом младожењи. Како ће на то реаговати невеста, нигде се нико не пита.

Поред нужних скраћења комада, девет слика прве верзије *Кнеза од Зете* распоредио је Коњовић, слично аутору драме, у пет чинова. Прва и друга „појава“ (слика) прве „радње“ (чина) Костићевог *Максима Црнојевића* спојене су у опери у једну, прву слику (Филета, Анђелија и Радоје у Венецији). Трећа појава Костићева, опет венецијанска слика, код Коњовића је друга (сусрет Дужда и Ива Црнојевића у палати). Овим се завршава први чин у опери, пошто композитор није узео у обзир Костићеву четврту појаву (Дужд и Дуждевић). Друга Костићева радња има четири појаве. Од прве две Коњовић је начинио трећу слику опере, која је уједно њен други чин (Јевросима и болесни Максим са Милошем у Зети, повратак Ива кући). Трећа и четврта појава драме изостављене су (договор Ива Црнојевића с Јованом капетаном и Наданом Бојмиром, затим припреме за сватовски пут у Венецију).

У трећој радњи Коњовић је испустио другу појаву (Филета и Милош), склапајући од прве и треће појаве драме четврту оперску слику, у ствари њен трећи чин (Максим у сликарници дуждеве палате, Анђелија, Милош). У четвртој „радњи“ је прва појава прескочена (Иво са својим људима), а од друге је композитор саставио карневалску, пету сцену (са Максимом и Наданом, на фону весела, певања и играња), на Тргу светог Марка, којом започиње четврти чин опере. Костићева трећа појава четвртог чина (Филета и Дуждев син)

јесте шеста оперска слика, а четврта појава (сцена с лажним гусларем на венецијанској свечаности) седма је слика четвртог чина *Кнеза*.

Пета „радња“ Костићева и Коњовићев пети чин у потпуности се разилазе. Место Костићеве драме у преостале две слике је Црна Гора (у неспоразуму око преузимања младе Максим убија Милоша, затим себе), док Коњовић разрешава трагедију у осмој слици у Венецији самоубиством Максима и Анђелије. Девета слика има нешто мало сличности са завршетком Костићевим: починила је самоубиство и Јевросима, бацивши се у море избежумљена од јада.⁴

Тек када композитор своју оперу доживи на сцени, он сагледа њене мане и недоречености. То се десило са *Женидбом Милошевом* (загребачким *Вилиним велом*), пошто је било у питању дело двадесетогодишњег талентованог дилетанта, чије су недостатке други уочили и пре извођења. Међутим, Коњовић се после успешне премијере свог зрелог оперског дела, каквим се показао *Кнез од Зете*, решио да приступи преради.

Петру Коњовићу, позоришном човеку, не само музичару, врло је било стало до јасног садржаја опере, до текста, и то је сада постао главни разлог што се он давао у преправку својих сценских композиција. Постало је важно да се у радњи све до танчина отпева, односно издекламуже, да се изнесе на светлост дана свака нијанса у делањима и размишљањима оперских јунака, да се више истакну протагонисти. У опери, сада модерној музичкој драми, као да се заборавило на музику, ма како то парадоксално звучало, јер се много већи значај придавао певаној речи и самој сцени! „Кривац“ за то био је делимично Рихард Вагнер који је инаугурисао ново време конституисања оперског облика.

Петар Бингулац добро примећује, упоређујући две верзије *Женидбе Милошеве*, да је у Коњовићу, приликом прераде ове опере (она се, како је речено, одвијала напоредо са компоновањем *Кнеза* и *Коштане*), у први план избијао редитељ, а да је музичких измена било занемарљиво мало.⁵ Сматрајући, с правом, да постоје пропусти у јасноћи либрета (чему су узрок биле нејасноће у драми), композитор (и редитељ у њему) за другу, и дефинитивну верзију опере *Кнез од Зете* користи делове Костићеве драме, које је раније изоставио, с тим што је поједине делове раније верзије опере друкчије разместио. За композиторова проширења, битна за логику догађаја, потребно је било додати још новог текста и ту се нашао у свом елементу Коњовић драматург и песник.

⁴ Према партитури оригиналног рукописа (Музиколошки институт САНУ).

⁵ Према необјављеном рукопису.

Прераду је завршио 1939. године са тринаест и коначно са четрнаест слика у четири чина. Новост су били и наслови којима је обележена свака слика: I *Предигра*, II *Господство* (Први чин), III и IV *Мати – Боловање*, V *Чежња*, VI *Страховање*, VII *Молитва*, VIII *Заклетва* (Други чин), IX *Одрицање*, X и XI *Лакрдије – Мржња*, XII *Балада* (Трећи чин), XIII *Судбе Суд* и XIV *Свадебни погреб* (Четврти чин).

Нова је слика, у односу на прву верзију, *Предигра*, којој претходи лаконска по форми увертира. Црногорац Радоје и Млечић на улици коментаришу црногорско-венецијански договор чији је залог будући брак између дуждеве кћери и сина Ива Црнојевића. Са фанфарама се прелази с улице у свечану дворану млетачког сената, тако да слика *Господство* одговара претходној 2. слици 1. чина. *Мати* и *Боловање* одговарају 1. слици 2. чина у првој верзији. *Чежња* се односи на Анђелију („Еј, пусто пусто море, еј пусти вали“, њена је песма-арија, која се у првој верзији и у драми јавља на почетку опере, односно комада). *Страховање* је долазак Ива Црнојевића кући. (Максимов изглед је за оца неподношљив ужас: „О, Боже благи, да ли си ти благ!“ – узвикује очајни Иво. Следи договор с Милошем).

Слике *Молитва* и *Заклетва* нове су у односу на прву верзију опере. *Заклетва* је сачињена од Костићеве прве појаве четврте радње. *Одрицање* је „такмичење“ у галантности између два побратима: један другом нуде Анђелију. Максим постаје љубоморан, жели некако да стави до знања Анђелији ко је он, киван што је непрепознат (то је у првобитној верзији 4. слика 3. чина). *Лакрдије* су карневал у Венецији, првобитно 4. чин. Приказује Црногорце и Млечиће како се забављају и надмећу (два мушка хора, Костићев текст „Личина читав је свет“, уз који Коњовић убацује „Роса плете русе косе“ и плес Црногораца).

Мржња: Филета снује освету. *Балада* у дуждевој палати. Свадебни, „лоенгриновски“ хор започет у претходној слици изостао је у овој, другој верзији опере. Поновно играње и певање Црногораца. Максим је сачинио песму, алегорију *Два се тића побратила*. Надан, тобожњи гуслар, изводи песму пред господом. У покушају да разоткрије лажну представу, односно замену два побратима, Надан страда од Ивине руке. На крају *Судбе суд* где се Анђелији открива Максим сам, бивша је осма слика (почетак петог чина у првој верзији). *Свадебни погреб* – епски финале у Црној Гори.

Нови је *Кнез од Зете* изведен 29. децембра 1946. (диригент Крешимир Барановић), 7. децембра 1968. године у Београду и 11. новембра 1966. у Новом Саду (диригент Душан Миладиновић). Прво послератно извођење пало је у време неприкладно за историјске комаде из српске прошлости, исто тако и за псеудоисторијске опере слич-

ног кова. Није вредело што је Коњовић дао јавности на увид либрето⁶ и пред премијеру одржао предавање на Музичкој академији, тумачећи свога *Кнеза*. Дело је наишло на неуметничку осуду људи из комунистичке „врхушке“. Режим се постарао за одговарајућу „критику“ позоришних посленика, у коју није успео да увуче музичаре.

Као да је нека зла коб пратила оперу. Приказивање прве верзије прекинуто је после неколико представа изненадном смрћу Светозара Писаревића, носиоца улоге Иве Црнојевића. Сада је такође био на помолу прекид. Коњовићева одбрана дефинитивне верзије *Кнеза*, опширно писмо опоненту Милану Богдановићу, у коме је изложио принципе своје оперске драматургије, није објављена.⁷ Уследило је скидање с репертоара без икаквих објашњења. За (неопрезног) композитора немали пораз, који га је подсетио на потрес од пре двадесет година, када је изостало потенцијално извођење *Кнеза од Зете* у Загребу, такође из немузичких разлога.⁸

Музички разлози за одржавање *Кнеза од Зете* на репертоару велики су: на првом месту, и у једној и у другој верзији, Коњовићево дело репрезентативна је музичка драма у малобројној продукцији српског оперског наслеђа. У суштини, неке стилске разлике између две верзије и не постоје. Исти је и састав оркестра. Намеће се поређење с постојањем двеју верзија *Бориса Годунова* Модеста Мусоргског, од којих друга варијанта представља проширење прве верзије опере. Стилски се није ништа изменило ни код Мусоргског, с тим што би се могло рећи да је прва верзија *Бориса* кондензованија. Слично би се могло констатовати и за *Кнеза од Зете*.

И у једној и у другој верзији *Кнез* остаје прокомпоновано музичкосценско дело ариозног типа, с малим изузетким затворених нумера као што је Анђелијина арија, Наданова гусларска песма, црногорске песме и игре. У посебне облике могу се сврстати Ивини наступи (у *Господству* и *Балади*) и Максимови монолози (у *Боловању* и *Одрицању*). Са доминирајућом линеарном поставком дела, композитор се не лишава акордике, дијатонске или хроматске, повремено „кластеризоване“ (примери бр. 1 и бр. 2).

⁶ Објављен под бројем 1 у серији *Оперски текстови*: Петар Коњовић „*Кнез од Зете*“, музичка драма у 4 чина (14 слика), текст по трагедији „Максим Црнојевић“ од Лазе Костића прерадио композитор, Београд 1946.

⁷ Писмо у рукопису у заоставштини Петра Коњовића (Музиколошки институт САНУ), можда и у заоставштини Богдановићевој, ако није уништено.

⁸ Коњовићев стан красиле су урамљене скице декора за *Кнеза од Зете*, које је за загребачку Оперу израдио сценограф Љубо Бабић 1926. године, када је Коњовић био приморан да напусти место њеног директора.

Пример бр. 1



Пример бр. 2



Што се стила тиче, послератна стручна критика која је уследила после извођења *Кнеза* 1968. године, као и музикологија, сагледала је у овој опери црте експресионистичких елемената⁹, што је сасвим прихватљиво, мада би можда пре могло бити речи о (пост)импресионизму, на шта нас наводи фактура и оркестарски звук, чији су инструментални састојци и две харфе, челеста и клавир. Ту смо опет дошли до тачке о националном стилу код Петра Коњовића, који он као и музички национализам уопште, сматра за врло личан, индивидуалан приступ народној музици.

Изражавање у народном духу и креативност у опхођењу с изворном фолклорном материјом заиста је својство које композитор или поседује или не, и то је свакако нешто што се у школи не може научити. Сваки стваралац чини то на сопствени, психолошки проживљен начин, који га разликује од других „националних“ композитора. Јер, експресионизам или постимпресионизам су опште одлике композитора XX века са поступцима као што су: „...ритам, фолклор, остината, колорит, оноματοпоезија, секвенце. Сви оперски авангардисти: сентимент, градације, чак и лајтмотив, сординирани гудачи, тремола“.¹⁰

Да, чак и лајтмотив (уз сординиране гудаче и тремола). Петар Коњовић није могао без лајтмотива у операма, и то је била једна од

⁹ Marija Koren, „Primjer ranog srpskog muzičkog ekspresionizma: Konjovićev *Knez od Zete* na sceni Beogradske opere“, *Telegram*, Zagreb, 24. I 1969, br. 456, 7.

¹⁰ Славко Остерц у својим приказима словеначког музичког живота као да је писао о Коњовићу, в. „Muzika u zemlji“. Ljubljana, Delatnost Mirka Polića, premiera u operi, premiere u koncertnoj dvorani *Zvuk*, Beograd, 1. mart 1936, god. IV, br. 1, 23–24.

карактеристика његовог музичког мишљења. Лајтмотивика у *Кнезу* има основу у фолклорним цитатима преузетим из црногорске Мокрањчеве *Девете руковети*. Као што знамо, *Девета* има четири песме. Прва од њих „Пољем се њија, ој зор делија“ (Пример бр. 3) у разним видовима битан елемент опере, Максимов лајтмотив. Његова је прва појава (Пример бр. 4) у наступу Иве Црнојевића пред Млечићима у слици *Господство* (видети такође Пример бр. 2).

Пример бр. 3

По-љем се њи - - ја, ој, — зор де - ли - - ја

Пример бр. 4

ИВО:
До-веш-ћу со-бом сва-та хи-ља-ду

Други лајтмотив, у ствари први, јер га на самом почетку уводне музике доноси оркестар у пуном саставу, може понети назив „италијански“ или „венецијански“ са карактеристичном лидијском квартном (видети нотни пример бр. 1). Он дочарава млетачки амбијент, јављајући се често у сликама које се одигравају на туђој територији: доминира у карневалским сценама, где се преплиће са црногорским темама. Њему је сродан Анђелијин лајтмотив, присутан у Дуждовом монологу (*Господство*): (Пример бр. 5) који је уочљив и у пратњи песме „Еј, пусто море“.

Пример бр. 5

У-го-вор — у-гово-рен је да-нас пет хи-ља - да

Од црногорских тема из наведене *Руковети*, које су као и претходне уткане у оркестарску фактуру, стално је од самог почетка „невидљиво“ присутна песма „У Ивана господара“, са својим мини-малистичким, остинатним призвуком, наравно, као лајтмотив зетског кнеза Иве. Вокалноинструменталном ставу припада „Роса плете русе косе“, коју је Коњовић широко разрадио (на тренутке у Мокрањчевом стилу) у сцени карневала (*Лакрдије*), са мушким хором уз синкопирани оркестар¹¹ (пример бр. 6). Пред наступ Надана Бојимира у сцени *Балада* још једна упечатљива хорска „нумера“, овога пута са народним текстом и Коњовићевом музиком. За речи песме из Призрена „Град градила бела вила, мила сестра су два брата, а невеста с два дјевера“, чуо је композитор од историчара Николе Радјочића.¹² Употребрио је у свом „имагинарном“ фолклору гусларски ефект, узимање даха у сред речи. Песма „У Ивана господара“ наћи ће своје једино место у хорској деоници непосредно после ефектног певачког представљања Ивиних ратника (пример бр. 7).

Пример бр. 6

Музички примерак бр. 6 приказује вокалну линију и пратњу на пијано. Вокалне линије су означене 'Т.' (тенор) и 'В.' (баритон). Текст песме је: *f* у-да-ји ме, мај-ко мо-ја, де-де ро-ле, ро-ле, де-де ро-ле, ро-ле, де-де ро-ле, ро-ле, де-де ро-ле, ро-ле.

Пример бр. 7

Музички примерак бр. 7 приказује вокалну линију и пратњу на пијано. Вокалне линије су означене 'и.п.с.' (инструментална песма) и 'В.' (баритон). Текст песме је: *и.п.с.* Ој, Иване го-спо-да-ру, гус-ла - ра зашће дове-до-смѐ.

¹¹ Примери се дају према клавирском изводу са српским и немачким текстом: Petar Konjović, *Knez od Zete. Muzička drama u 4 čina (14 slika. Tekst po tragediji „Maksim Crnojević“ od Laze Kostića preradio kompozitor. Potpun klavirski izvod s pevanjem za štampu spremio kompozitor. Savez kompozitora (Edicije kompozitora Jugoslavije), Zagreb 1965.*

¹² Песма „загонетка“ налази се у збиркама Вука Караџића и Дене Дебељковића: Валентина Питулић, *Семантика божура, усмено Косово, „Алтере“* (Библиотека „Калем“, књ. 1) – Филозофски факултет, Београд – Косовска Митровица 2007, 46–49.

Венецијанским лајтмотивом даје Коњовић медитерански призвук партитури *Кнеза*. Искуство с италијанском музиком стекао је извођењем *Отела* 7. јануара 1922. године, у својој краткотрајној диригентској каријери у загребачкој Опери, као и слушањем Вердијевих (Giuseppe Verdi) опера на извору, приликом боравка у Италији 1922. и 1924. године. Италијанског *Отела* доживео је у Teatro Politeama Fiorentino маја 1922, панораму Венеције истовремено: „Један тренутак овде и једна импресија за вечност“. На свој други пут у Италију носи *Кнеза* са собом да би довршавао оркестрацију. (На завршетку првог чина оригиналног рукописа стоји: Napoli, 4. XII 1924.)

Медитеран је присутан у опери и посредно, преко Мокрањчевих *Приморских напјева*, чији је мали одјек доспео у вокалне деонице и са текстом „Трајна нинани нена“, као потком поменутом свадбеном хору. Није случајно да је истовремено с прерадом *Кнеза* композитор радио на стварању виолинског концерта, *Јадранског каприча*, са пуном применом цитата из *Приморских напјева*. Искуство претварања народне песме у тему сонатног облика имао је већ са *Симфонијом у с-молу*, користећи се *Петом руковети* Стевана Мокрањца.

У *Кнезу од Зете* су горштачки црногорски напеви у контрасту са Коњовићевим „приморским“ темама, с изузетком песме „Пољем се њија...“. Од ње је композитор без нарочитог прилагођавања начинио лајтмотив опере, не много приметног, готово „невидљивог“ фолклорног порекла, који се због тога неосетно утапа у венецијански музички амбијент. „Неутрални“ разложени молски трозвук, на почетку песме, ствара такође утисак неке сонатне теме или још пре теме за фугу. Коњовић, међутим, у овој опери није „венчавао законитим браком“ западну фугу са црногорском песмом, већ је обе главне теме уплитао у њему својствен неимитациони контрапункт, богат непресушном маштом у области ритмике, стварајући успелу комбинацију црногорске и вагнеровске музичке епике. Требало је у том смислу вредновати појаву *Кнеза од Зете* на сцени, између два рата, а не размишљати о томе да ли је Коњовићево дело опера или музичка драма. Где је граница између њих? У сижеу?

Враћајући се садржају *Кнеза*, треба поменути још једну верзију, али не Коњовићеву, изведену 27. новембра 1989. у Београду. Диригент Оскар Данон и редитељ Дејан Миладиновић сажимали су оперу, у циљу њеног осавремењивања, мислећи да ће променом краја, односно избегавањем Коњовићевог шекспировско-самоубилачког љубавног завршетка допринети бољем расплету драме. У слици *Балада*, пошто је Иво усмртио Надана, Максим хвата тај бодеж и њиме лишава живота Милоша Обренбеговића, да би себи одмах затим

прекратио век. Анђелија, не разумевши ништа, удаљава се резигнирана. Лик Филете потпуно је изостао. Остаје финале с Ивом, Јевросимом и хором покајница. Као што се види, није то ни Лаза Костић, са својом широко распреданом темом побратимства, коју неко ко није са ових простора једва да би разумео. Тешко је рећи да ли је овај последњи крај *Кнеза* драматуршки јаснији и гледаоцима привлачнији. Музичка јавност је иначе била потпуно равнодушна према мењањима Костићевог текста, док је Коњовићеве допуне Станковићевој *Коштани* приликом премијере друге и дефинитивне верзије 1940. године у Београду категорички осудила.

Није се код последње поставке *Кнеза*, за коју се залагао Оскар Данон, радило о новом расплету, већ о нечем другом: „Iako su beogradski mediji izrazito podržali obnovu Konjovićeve opere, a i sve kritike su bile vrlo pozitivne, opet se, nažalost, pokazalo da naša operaska publika nema sluha za složeniji muzički jezik domaćeg autora. *Kneza od Zete* smo uspehli da igramo samo 27, 28. novembra, 4. decembra 1989. i 29. januara 1990. godine. Veliku krivicu za ovakav odnos snosi repertoarska politika, koja forsira izvođenja standardnih dela italijanskog repertoara“.¹³

Могло би се исто тако поставити питање како се то догодило да није дошло до предвиђеног учешћа *Кнеза* на позоришном и музичком фестивалу у Theater des Westens Западног Берлина, у јесен 1969. године. У последњем тренутку, такоређи, замењена је Коњовићева опера *Мазепом* Чајковског за приказивање великом свету. Можда би инострана публика и критика била више заинтересована за једно истакнуто дело савременог српског композитора, а не за мање познату оперу Петра Чајковског (Пётр Ильич Чайковский). Према Даноном (усменом) казивању менаџери из Берлина нису хтели да рескирају са невиђеним домаћим делом. Пошто су искључиво они финансирали учешће на Фестивалу, морала је београдска Опера да се повинује.

Кнез од Зете је заслужио да буде постављен и на некој другој сцени у Европи, како је то у своје време доживела *Коштана*, али је пропагирање српске музике код куће и ван граница земље била, и дан-данас остала болна тачка наше уметничке културе. Чињеница је да нисмо имали, нити ћемо у догледно време имати српски национални оперски репертоар. То је разлог да нас странци мало познају и не могу следствено доносити правилан суд о нашем музичком наслеђу.

¹³ Oskar Danon, *Ritmovi nemira*, zabilježila Svjetlana Hribar, Beogradska filharmonija, Beograd 2005, 557.

Nadežda Mosusova

PRINCE OF ZETA BY PETAR KONJOVIĆ
OPERA IN FIVE/FOUR ACTS
ON THE 125TH ANNIVERSARY OF THE COMPOSER'S BIRTH
(Summary)

Petar Konjović (Čurug, May 5, 1883 – Belgrade, October 1, 1970) stands out among Serbian composers as an author of instrumental and vocal compositions. Studies at the Prague Conservatory (1904–1906) acquainted Konjović with Czech music, Wagner's opus, and the Russian national-romantic school, which contributed to the evolution of his talent for both music and stage, enabling him to express his ideas more explicitly in operatic works. It was in the Prague that the second opera – *Prince of Zeta* – was conceived, with new musical vividness and dramatic appeal (first version composed 1906–1926, the second and final 1929–1939), followed by *Koštana* (1928), *Peasants* (1951) and *Fatherland* (1960).

Konjović's mature operas are characterized by his masterful handling of form, both in close-ups and in detail, as well as his deeply individual assimilation of musical folklore into his work. The *Prince of Zeta* is not to be understood as a folk opera, but some main themes are directly derived from folk music, precisely from the Montenegrin folk songs quoted in the Mokranjac's *Ninth Garland* and treated in Konjović's post-romantic, almost expressionistic way, interwoven with some Italianate leitmotifs, so as to present the opera's two worlds, Montenegrin and Venetian.

In the process of forming Konjović's operatic style, with vocal parts based mainly on the principle of declamation, the opera *Prince of Zeta* (first performed in Belgrade, 1929, conducted by Lovro von Matačić) proved to be a work of great impact. Hardly anyone grasped then the wide sweep of inspiration which allowed the composer to set and to solve several important problems connected with music drama, essential also in his subsequent stage works.

First of all, Konjović had to handle in his own way the verbal drama, the prototype of his opera, *Maxim Crnojević* by the Serbian poet Laza Kostić (1841–1910). Permission came from the playwright in the first decade of the 1900, *Prince of Zeta* being partly set musically, but from then on with new interventions in the poet's text. Being a highly skilled writer, poet, musicologist and essayist (he wrote four books and a great number of articles on music and the theatre, and translated opera librettos of Wagner and Moussorgsky), Konjović felt free to introduce some daring alterations to the literary works he used for his music dramas. So it was with the play *Maxim Crnojević*, premiered in Novi Sad in 1870 (printed in the same place in 1846 and 1866).

On the other hand, the young poet Kostić (he was in his early twenties when he wrote *Maxim Crnojević*) had the prototype for his play in the folk-poem *The Marriage of Maxim Crnojević*, turning a naturalistic folk-story into a Hellenic-Shakespearean drama of friendship and love, full of chivalrous deeds and emotions. The once handsome Maxim, his face ruined by heavy disease, can

no longer make his marriage with the doge's daughter Angelica (with whom he was already acquainted). The nobles of Montenegro, particularly Ivo Crnojević, who in the meanwhile, proud of his son, boasted in Venice, conspire a double-crossing plot (with another man, Miloš, resembling Maxim as bridegroom) which works in the folk-poem, in some ways in drama, but not in the opera, with the story changed by Konjović.

The difference between drama and folk poetry is essential: in Montenegro Maxim murders Miloš for the doge's daughter's dowry, on their way back. In the play, too, the tragic event takes place in Montenegro: on the way home Maxim kills Miloš, thinking Miloš is going to keep the beautiful Angelica for himself (the agreement was that he will hand over the bride to Maxim immediately after the wedding in Venice), then commits suicide realizing his fatal mistake. The girl, deeply disappointed leaves Montenegro. In the opera Maxim reveals the truth to Angelica in Venice, before she is to be wedded with Miloš, and stabs himself. She chooses death also, drinking poison – a dramatically and musically very capturing *finale* in the style of *Romeo and Juliet*! In some recently performed versions of the opera (1989) the director (Dejan Miladinović) and conductor (Oskar Danon) returned to the playwright's original *denouement*, avoiding the Shakespearian end of Konjović (although in the spirit of Kostić who was also appreciated as a skillful translator of Shakespeare into Serbian language).

In the opera *Prince of Zeta* Konjović focuses on Ivo Crnojević, making his role dominant to that of Maxim. The unhappy father, the tragic Hellenic figure, is with his son Maxim the main historical personality in both opera and drama. Zeta forms part of present-day Montenegro but was independent for a short period, then came under Byzantium, and eventually Rashka-Serbia. After the fall of last remnants of the Serbian vassal state in 1439, Zeta was partly independent, protected by Venetians under the ruler Ivo Crnojević, before the Turks grasped Montenegro.

Serbian drama, which is usually trochaic, took an iambic course in Kostić's play. The composer preserved the poet's iambs, following the musically accented flexions of spoken language, which remains the main feature of his style. The impressive vocal parts, especially those of Ivo Crnojević, starting from the Prologue and the first act, are supported by the dynamic and highly symphonized orchestra. For effective choral music the monks' ensemble in the second act (in the final version) and the dramatic Venetian carnival scene with the stylized Montenegrin folk-dances should be noted in both versions.

With *Prince of Zeta* the author definitely made a distinguished name as a composer in Serbian culture, with a strong influence on younger generations of Serbian musicians.



Мирослав Чангаловић у улози Ива Црнојевића, Београдска опера, 1968. године



Сцене из опере „Кнез од Зете“, Београдска опера, 1968. године