

Софија Д. Тодоровић¹

Универзитет у Београду – Филолошки факултет

 <https://orcid.org/0009-0007-5109-6080>

СИСТЕМ МУЗИЧКИХ РЕФЕРЕНЦИ И АМБИВАЛЕНЦИЈА ЗВУКА У МОТЕТИМА ЕУЂЕНИЈА МОНТАЛЕА

У раду се анализирају експлицитне и имплицитне везе које поетска збирка *Мотети* Еуђенија Монталеа (тачније, одабране „песме-мотети” V, XI и XIV) остварује са музичким медијем, са акцентом на семантичкој функционалности таквих референци. Музика и звук у поменутих песмама присутни су на различите начине: инструменти и плесови појављују се као фокални мотиви, ноте постају интегрисане у песму, алудира се на конкретне музичке комаде, или се пак (већ на паратекстуалном нивоу наслова збирке) реферише на музички жанр. У раду настојимо да размотримо амбивалентни статус звука, који асоцира обе егзистенцијалне крајности. Звуку је додељена посредничка улога – он је медијум комуникације са фигуром физички одсутне, али симболички (све)присутне Клиције, „одсутне Даме”, коју одликује дуална природа и онтолошка флуидност. Контрасти и (бинарне) опозиције, различити типови подвојености и амбивалентна симболика мотива, уопште узев, готово да конституишу структуру песама, те функционишу као својеврсни градивни принцип. Посебна пажња у раду биће посвећена експлицитним референцама на конкретне музичке комаде – прелид *Потонула катедрала* (1910) Клода Дебисија и арију *Песма звона*, из опере *Лакме* (1883) Леа Делиба – и комплексном систему паралелизама који они остварују са самим Монталеовим поетским светом. Поменути принцип мотивског паралелизма, пре свега, подупире идеју о полифоничној амбиваленцији Клицијине фигуре и њених различитих појавних

¹ sofija.todorovic@fil.bg.ac.rs

манифестација. Циљ рада је стварање својеврсне типологије музичких референци у трима поменитим песмама и разматрање њихове симболичке функције.

Кључне речи: *Мотети* Е. Монталеа, музичке референце (експлицитне и имплицитне), звук, дуалност, симболична фигура „одсутне Даме”

1. Увод

Поетска збирка *Motemi* (*Mottetti*) италијанског модернистичког песника и нобеловца Еуђенија Монталеа (Eugenio Montale, 1896–1981)² остварује читав низ експлицитних и имплицитних веза са музичким медијем. Реч је о песничкој збирци (циклусу) у чији састав улази двадесет кратких, херметичних песама („мотета”), оригинално укључених у збрику *Прилике* (*Le Occasioni*) из 1939. године. *Motemi* се појављују као скупина својеврсних елиптичних и семантички кондензованих поетских фрагмената, низ песничких слика које не подлежу лакој интерпретативној реконструкцији. Оно што двадесет „мотета” држи на окупу свакако је онтолошки амбивалентна женска фигура тајанствене Клиције (Glaucio, 1967: 417), за којом песнички субјект *Мотета* чежњиво трага и која се манифестује кроз различите, међусобно супротстављене појаве.

Своје истраживање засновали смо на увиду у мањи корпус од три одабране песме из збирке – реч је о „песмама-мотетима” бр. V, XI и XIV. У контексту назначене проблематике статуса музичких елемената у збирци, они нам се чине нарочито релевантним.

2. Семантички потенцијал насловне музичке референце. Онтолошки статус „одсутне даме”: Клиција, жена које нема?

Музичка референца присутна је већ на паратекстуалном нивоу – у наслову Монталеове песничке збирке, који очигледно реферише на конкретни музички жанр (Cambon, 1982: 65).³ У класичној музици мотет је превасходно вокална музичка композиција, коју одликује вишегласје,

² Монтале је неретко сматран представником италијанског песничког херметизма, иако се сам одсечно дистанцирао од груписања у ову песничку школу. Њу су, између осталих, чинили Ђузепе Унгарети (Giuseppe Ungaretti, 1888–1970) и Салваторе Квазимодо (Salvatore Quasimodo, 1901–1968). Италијански херметизам најчешће се дефинише као изданак француског симболизма.

³ О симболичком потенцијалу музичких референци у књижевности, в. Scher, 1970: 152.

изразита полифоничност (Glauco, 1967: 475; Fraser, 1977: 413; уп. Brown, 1944: 91). На нивоу композиције Монталеових *Мотета* остварена је својеврсна аналогија са самим насловом циклуса, будући да су они антифонални по структури и подразумевају преплитање више гласова, перспектива, анђеоског и демонског, светлог и тамног, ведрога и злослутног.

Клиција, Монталеова Муза, одсутна, „идеална драга” – која, међутим, у себе укључује и асоцијације на топос „мртве драге” – могла би се доживети и као конкретна жена, али и као, сасвим извесно, претежно апстрактно-симболичка фигура (уп. Glauco, 1967: 473; Cambon, 1972: 30; West, 1975–1976: 20). Својом двозначношћу и амбиваленцијом, која уједињује физичку конкретност и оноземаљску димензију, Клиција се приближава Петраркиној Лаури (Cambon, 1967: 472). Поетске слике *Мотета*, које имају изглед некаквих истргнутих фрагмената из приватне историје (*ibid.*), у целини заиста наликују својеврсном петраркистичком роману, те приче о раздвојеним љубавницима и немогућој љубави (Becker, 1986: 62; Gwynn, 1990: 69; Gioia, 1990: 13).

Чини нам се да би се извесне паралеле могле повући и између Монталеове Клиције и Андрићеве Јелене („жене које нема”) и да би и једна врста компаративног читања два текста – Монталеове песничке збирке и Андрићеве музикализоване прозе, прозно-поетског триптиха *Јелена, жена које нема* (1962) – била такође могућа.⁴ Општи оквир трагања за „драгом” и дијалектика њеног присуства и одсуства појављује се као место потенцијалног сусрета два поменутог текста: свет песничког субјекта испуњен је у највећој мери одсуством жељеног бића, чије парадоксално присуство осмишљава егзистенцију песничког субјекта (уп. West, 1981: 44). Реч је о покушају да се – сада, у њеном одсуству – ипак изнађу трагови Клицијиног, односно Јелениног бившег присуства. Мотив идеалне/мртве/одсутне драге могао би се уопштавањем померити у домен поетичког значења и довести у везу са трагањем за песничком инспирацијом и самом речју.⁵ С тим у вези, чини нам се да у жанровском смислу Монталеове *Мотете* не би требало ограничити искључиво на читање у кључу љубавних песама. Соларна симболика је, такође, заједничка Клицији и Јелени: јунакиње се појављују као својеврсна еманација светлосног принципа (уп. Glauco, 1967: 477). Клицијино име се, с тим у вези, етимолошки везује за митолошку Клитију, Океанову ћерку, коју је по миту Аполон претворио у сунцокрет (уп. Gifford, 1983: 104). Треба, ипак, скренути пажњу на то да сâм симболички потенцијал Клицијиног имена комуницира са њеном амбивалентном природом – симбол Сунца, сам по себи двозначан, стоји на страни животодавног принципа, али се, исто тако, може односити и

⁴ Будући да ова аналогија није уско повезана са нашом темом, овде ћемо тек укратко скицирати кључне тачке у пресеку могућег паралелног читања.

⁵ Трагање за „одсутном дамом” би се у овом контексту могло разумети и као потреба за, најшире схваћено, било каквом смислотворном димензијом.

на силе деструкције. Јеленино име пак асоцира на Јелену Тројанску, као принцип лепоте, склада, хармоније. Поменута асоцијација на Лепу Јелену, међутим – и то је важно нагласити – са собом такође носи симболички елемент разарања, те се и она на извештан начин поклапа са самом фигуром „одсутне Музе”. Управо се у овој динамици видљивог и невидљивог крије сва амбивалентност Монталеове, па и Андрићеве, „драге”: она својим одсуством наноси бол и утолико и „лечи” и „боли” (ако бисмо се послужили Дисовим стиховима из песме „Можда спава”) и појављује се као некакво биће „[н]а средокраћу анђела и звери” (као што ће, опет, Иван В. Лалић певати о симболичкој фигури „нерођене кћери”).⁶ Симболичке фигуре ових „муза” на тај начин постоје с обзиром на некакву игру анђеоског и дијаболичког. Клиција, тако, у извесном смислу у себи сједињује и Пакао и Рај: за песничког субјекта она је и спасење и проклетство (Glauso, 1967: 473), насушна потреба и трагична коб, будући да жељени предмет остаје трајно одсутан. Читав ход песничког субјекта кроз *Moteme* – у потрази за његовом Беатриче – може се довести у везу и са дантеовским путошћем и његовим различитим фазама (Glauso, 1967: 473; Fraser, 1977: 417; Gifford, 1983: 104; West, 1981: 39; Becker, 1986: 62).⁷

Реферисање на жанр мотета упућује управо на поменуту двојност унутар Клицијиног лика: сучељеност гласова деструкције и гласова који дају живот. С друге стране, успостављањем дате корелације – а с обзиром на религиозну конотацију мотета – сугерише се и еклезиастичка димензија Клицијине вишезначне фигуре.

3. Мотети V и XI: макабризам плесних мотива и семантички плурализам звука

Симболичка раван звучања нарочито је изражена у мотету бр. V. Овде, ономотопејски ефекти стварају безмало инферналну атмосферу. Преовлађује, затим, звук некаквих звиждука у мраку (који делују зловестно) и, најзад, звук кашља, који читаву песму доводи у близину деградације, болести и смрти (уп. Glauso, 1967: 476). Друга строфа песме доноси мотив бразилског енергичног плеса *кариоке*, притом апострофирајући његов „страшни ритам”. Оваквим сенчењем, мотив кариоке делује злокобно-пролептички и наликује својеврсном „плесу смрти” (уп. Cambon, 1967: 476). У овој песничкој слици читаоцу је, дакле, представљена особена прогресија од пригушене црквене жалопојке до језивог *dance macabre*-а.

⁶ Реч је о стиховима из Лалићеве песме „Средокраћа”, из циклуса „Десет сонета нерођеној кћери”, другом по реду у оквиру његове песничке збирке *Писмо* (1992).

⁷ Уопште узев, дантеовске алузије су у *Мотетима* и те како присутне.

Мотет преносимо у целини:

*Опраштања, звиждуци у тами, знаци, кашаљ
и спуштени прозори. Време је. Можда су
аутономи у праву. Како пристижу из ходника, зазиданих!*
.....

*Позајмићеш и ти литанији
Пригушеној брзак својих тај страшни
И верни ритам кариоке?⁸*

Уопште узев, овај мотет тематизује растанак, што је потцртано „топографским“ маркером песме, односно – назнаком хронотопа воза (железничке станице). Посреди је једно судбоносно разилажење („време је“, рећи се Монталеов песнички субјект), те отцепљење од свега онога што је конотирано симболичким плурализмом фигуре Клиције (ако се има на уму целина песничке збирке) и њеног присуства, а што се, и поред све амбиваленције, везује пре свега за живот и постојање.

Идући трагом музичких референци, у мотету XI поново наилазимо на мотиве плеса – живахног италијанског традиционалног плеса *фурлане* и *ригодона*, француског барокног плеса – који у датом контексту попримају извесне макабристичке конотације, те се доживљавају пре као некакав гротескни плес смрти него као излив виталистичке снаге (као што је био случај и са мотивом кариоке из мотета V):

*Душа што се дели
фурланска и ригодонска са сваком новом
сезоном на путу, храни се
страшћу згаслом, на сваком
је углу налазећ јачу.
Твој глас је та душа расута.
На жице и крила, на ветар и случај,
уз наклоност музе ил помоћу какве справе,
радосна ил' тужна бива. О другом причам,
другима, што не хаје за те, а наум његов
тамо је, истрајан, do re la sol sol...⁹*

⁸ За потребе овог рада служимо се српским преводом Гордане Суботић (2018).

Уп. и италијански оригинал: "Addii, fischi nel buio, cenni, tosse / e sportelli abbassati. È l'ora. Forse / gli autonomi hanno ragione. Come / appaiono / dai corridoi, murati! /
// - Presti anche tu alla fioca / litania del tuo rapido quest' orrida / e fedele cadenza di carioeca? -"

⁹ Уп. у оригиналу: "L' anima che dispensa / Furlana e rigodone ad ogni nuova / Stagione della strada, s' alimenta / Della chiusa passione, la ritrova / A ogni angolo più intensa. // La tua voce è quest' anima diffusa. / Su fili, su ali, al vento, a caso, col / favore della musa o d'un ordegno, ritorna

Звук (музика) појављује се као медијум комуникације са физички одсутном, али симболички (све)присутном дамом (Glauso, 1967: 480). Клицијино присуство кроз звук могло би бити потврда о својеврсној „пантеистичкој” природи ове симболичке фигуре, будући да свака прилика може да евоцира њен глас (Glauso, 1967: 481): „Твој *глас* је та душа расута. / На *жице* и крила, на ветар и случај, / уз наклоност музе ил' помоћу какве справе, радосна ил' тужна бива” (подв. С. Т.). Као да се опозиција вокално:инструментално обједињује у самој Клицији, што би могло функционисати као још један симболички индикатор Музине дуалне природе. Њен глас може се „уз наклоност музе” инвокацијски призвати и рекреирати, или пак бити произведен „помоћу какве справе”, механичким путем. Као најапстрактнија уметничка форма, музика (у широком распону својих манифестација) кореспондира са Клицијиним апстрактно-етеричном природом. У контексту музичке епифаније којој читалац постаје сведок у мотету XI (Glauso, 1967: 479), у другој строфи песме ноте бивају интегрисане у сам текст. Оне као да добијају онтолошку важност и налазе се у функцији сведочења о Клицијином постојању и неминовности њеног имплицитног присуства (које готово да се намеће): „О другом причам, / другима, што не хаје за те, а наум његов / тамо је, истрајан, *do re la sol sol*.”

4. Мотет XIV

4.1. Симболичка димензија инструмента

Посебно је амбивалентна симболика мотива пијанина из пакла,¹⁰ присутног у мотету XIV. Осим експлицитне назнаке да је посреди „паклени” инструмент, елемент дијаболичког могао би се симболички ишчитати и из саме природе пијаноле (као музичког инструмента) и рефлектује се кроз одсуство хуманог елемента. Реч је, наиме, о „клавиру-аутомату”, механичком инструменту, који производи звук без људског присуства (односно, музичара који производи звук). Ово би се могло представити и кроз опозицију вокално (као људско):инструментално (као не-људско): „Пианино из пакла *câm* / *регистре* убрзава, успиње се у / ледене сфере.” Посебно је, дакле, наглашено осамостаљено функционисање инструмента. Индикативан је, свакако, и мотив ледених сфера, који недвосмислено сведочи о једној укочености и готово инферналном стању хибернације. Ево и мотета у интегралном облику:

lieta o triste. Parlo d'altro, / ad altri che t'ignora e il suo disegno / è là che insiste do re la sol sol...

¹⁰ Механички пијанино познат је и под називом пијанола.

*Да ли то бесни со ил' град? Покољ прави
звончића, матичњак чупа.
Удар се подводни приближава,
који си мрзела, па се удаљава.*

*Пианино из пакла сâм
регистре убрзава, успиње се у
ледене сфере ... – светлуца као ти
кад трилерима ваздуха глумила си
Лакме у арији Звона.¹¹*

Поменути мотив и превласт механичког, која поприма злокобно-језиве обресе, симболички износе идеју о дехуманизацији и модернистичкој отуђености. Такође, присутни дијаболички елемент сугерише помињању Клицијину двоструку природу и флуидни онтолошки статус.

4.2. Функционалност референци на музичке комаде. Систем паралелизама

Мотет XIV открива референце на конкретне музичке комаде.¹² Песма започиње стиховима који представљају суптилнију алузију на прелид *Потонула катедрала* (*La cathédrale engloutie*, 1910) Клода Дебисија (Claude Debussy, 1862–1918): „Да ли то бесни со ил' град? Покољ прави / звончића, матичњак чупа. / Удар се подводни приближава, / који си мрзела, па се удаљава.” Присуство удаљене даме у музици олује сведочи о деструктивном аспекту њене природе, а сама музичка референца читавој слици даје једну готово митолошку димензију (Glauso, 1967: 480). Покољ и кидање биљака које су обично симболички позитивно конотирани и које се односе на сигурност и истрајност има значење једног несумњиво апокалиптичког момента, тријумфа хаоса, превласти ноћи и смрти. Соларни елемент, који се превасходно везује за Клицијину фигуру, овде се трансформише у снег и лед, као његову апсолутну супротност. Тиме се још једном потврђује већ више пута поменута Клицијина двогубост и немогућност свођења њене природе на један означитељ.

Последње две строфе песме откривају експлицитну референцу на *Песму звона*, арију колоратурног сопрана из другог чина опере *Лакме* (*Lakmé*, 1883) Леа Делиба (Léo Delibes, 1836–1891). Радња опере смештена

¹¹ Уп. у оригиналу: “Infuria sale o grandine? Fa strage / di campunile, svelle la cedrina. / Un rintocco subacqueo s'avvicina, / quale tu lo destavi, e s'avvicina, quale tu lo destavi, e s'allontanava. // La pianola degl' inferi da sé / accelera i registri, sale nelle / Sfere del gelo ... – brilla come te / quando fingevi col tuo trillo d'aria / Lakmé bell'Aria delle Campanelle.”

¹² Сам Монтале се у младости школовао за оперског певача, тако да музичке референце у његовом делу нису никако случајне и заправо су логичан „производ” једног целоживотног интересовања за музички медиј. Уп. Iovino/Verdino, 1996: 11. Више о интертекстуалности у контексту интермедијалних истраживања, в. Wolf, 1999: 68.

је у Индију и прати љубавну причу девојке Лакме, ћерке браманског свештеника, и британског официра Џералда. Песнички субјект дозива у сећање фрагмент приватне историје, када је одсутна дама подражавала певање Делибове јунакиње: „[С]ветлуца [пијанино из пакла] као ти / кад трилерима ваздуха глумила си / Лакме у арији Звона.” Алузија на арију призива у свест упућеног читаоца (а Монтале, чини се, заиста и рачуна на одређену читаочеву упућеност) читав спектар мотива који је у њој присутан: сугерисани, имплицитно присутни мотиви из арије преплићу се са мотивима који се у песми експлицитно проналазе и евоцирају широки симболички спектрум. Контраст се – како у Монталеовој песми, тако и у Делибовој арији – појављује готово као формално средство и конститутивни део њихове структуре. Он је, дакле, присутан на макронивоу песме, али и на микронивоу музичке референце. Мотиви „плешућег месеца” и „великог дрвећа мимозе” код Делиба, примера ради, откривају двоструку контрастну заснованост: кроз опозицију лунарно:соларно, као симболичке репрезентације Месеца и Сунца, који су се, тако, нашли једно до другог, и последично, кроз опозицију женско:мушко (односно, сучељавање женског и мушког принципа).¹³ Контрастирање је у арији *Песма звона* на појединим местима постигнуто имплицитно, суптилним сучељавањем мотива са „прикривено-контрастном” симболиком која се крије у самој природи предмета преузетог из спољног света. Мотиви маховине и олеандра (који се, као и у случају претходно поменутих мотива, налазе у непосредној близини један од другог), отуд, почивају на инхерентном контрасту. Маховина, наиме, не поседује истински корен (а ни цвет), док је олеандар познат као биљка раскошног цвета и снажног корена, и утолико се симболички доводи у везу са виталистичком истрајношћу. Мотив олеандра етимолошки евоцира и фигуру митолошког хероја Леандра и мит о Хери и Леандру, који оснажује већ постојећу еросно-танатосну димензију у Делибовој арији, где се, као и у миту, љубав налази у непосредној близини опасности.¹⁴

Флорална топка је, уопште узев, нешто што повезује два дела, мотет и арију. Алузивни потенцијал биљака које се апострофирају у мотету XIV, а реч је о звончићу и вербени, биљки чији је цвет такође звонастог облика, сасвим прецизно призивају *мотив звона* и на тај начин успостављају паралелизам са магистралним симболом Делибове арије.¹⁵ Амбивалентна

¹³ У арији се помиње и индијско божанство Вишну, које се често доводи у везу управо са соларним принципом (Сунцем) и поседује многобројне инкарнације (аватаре). Овде би се чак, такође, могла налазити једна дискретна симболичка копча између овог божанства и Клицијиних вишеструких манифестација у свету који окружује песничког субјекта.

¹⁴ Занимљиво је да се, као и на неким местима у *Мотетима*, у *Песми звона* појављује мотив мрачне шуме и изгубљеног путника, као директна алузија на почетак Дантеовог *Пакла*.

¹⁵ Уместо као вербена, у српском преводу је ова биљка преведена као матичњак, чиме се ипак губи нешто од поменуте суптилне алузивне споне са мотивом звона.

симболика звона у себи уједињује диспаратну семантику, будући да с једне стране асоцира на свадбена звона и почетак новог, заједничког живота, док се с друге стране, доводи у везу и са црквеним звонима која обзнањују нечију смрт, или пак звуком звона који функционише као упозорење пред потенцијалном опасношћу. У том смислу, овај симбол се подједнако налази и у подручју живота и смрти. Мотет, као и арија, рачуна на оба симболичка пола.¹⁶ Поменути принцип мотивског паралелизма, пре свега, подупиरे идеју о полифоничној амбиваленцији Клицијине фигуре и њених различитих појавних манифестација.

5. Закључак

Музика и звук у поменутим Монталеовим песмама присутни су, видели смо, на различите начине: инструменти и плесови појављују се као фокални мотиви, ноте постају интегрисане у песму, алудира се на конкретне музичке комаде, или се пак, већ на паратекстуалном нивоу наслова збирке, реферише на музички жанр. Амбивалентни статус звука асоцира како на живот – као „средство” надвладавања и попуњавања претеће празнине изазване тишином, тако и на смрт. Контрасти и (бинарне) опозиције, различити типови подвојености и амбивалентна симболика мотива, уопште узев, готово да конституишу структуру песама, те функционишу као својеврсни „градивни” принцип. Актуализују се дихотомије *звук:тишина*, *кретање:мировање*, *мрак:светлост*, које заправо све стоје за глобалну дихотомију *живот:смрт*. Звуку је додељена посредничка улога: он је медијум комуникације са фигуром физички одсутне, али симболички (све)присутне Клиције, „одсутне Даме”, коју одликује дуална природа и онтолошка флуидност.

Литература

- Becker, J. (1986). *Eugenio Montale*. Boston: Twayne Publishers.
 Brown, C. S. (1944). The Poetic Use of Musical Forms. *The Musical Quarterly*, 30(1), 87–101.
 Cambon, G. (1967). Eugenio Montale's *Motets*: The Occasions of Epiphany. *Publications of the Modern Language Association of America*, 82(7), 471–484.
 Cambon, G. (1972). *Eugenio Montale*. New York and London: Columbia University Press.
 Cambon, G. (1982). *Eugenio Montale's Poetry: A Dream in Reason's Presence*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

¹⁶ Ово нас асоцира и на чувену песму *Звона* (*The Bells*, 1849) Едгара Алана Поа (Edgar Allan Poe, 1809–1849), која кроз персонификацију звона представља надолазећи ужас и креће се од хармоније ка дисхармонији, те се завршава у какофоничном крешенду.

- Fraser, R. (1977). The Poetry of Eugenio Montale. *The Sewanee Review*, 85(3), 411–429.
- Gifford, H. (1983). An Invitation to Hope: Eugenio Montale. *Grand Street*, 3(1), 91–111.
- Gioia, D. (1990). The Motets of Eugenio Montale: Introduction. Saint Paul: Graywolf Press, 11–19.
- Gwynn, K. S. (1990). Mottetti: Poems of Love/The Motets of Eugenio Montale, *Translation Review*, 32–33(1), 69–72.
- Iovino, R., Verdino, S. (1996). Prefazione. In R. Iovino, S. Verdino (a cura di), *Montale, la musica e i musicisti* (pp. 11–12). Genova: Sagep Editrice.
- Scher, S. P. (1970). Notes toward a Theory of Verbal Music. *Comparative Literature*, 22(2), 147–156.
- West, R. J. (1975–1976). On Montale. *Chicago Review*, 27(3), 14–24.
- West, R. J. (1981). *Eugenio Montale: Poet on the Edge*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press.
- Wolf, W. (1999). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History on Intermediality*. Amsterdam and Atlanta, GA: Rodopi.
- Извору*
- Montale, E. (1984). *Tutte le poesie* (G. Zampa, a cura di). Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Montale, E. (2018). *Prilike* (G. Subotić, прев.). Beograd: Kontrast.

THE SYSTEM OF MUSICAL REFERENCES AND THE AMBIVALENCE OF SOUND IN EUGENIO MONTALE'S *MOTETS*

S u m m a r y

The paper analyzes the relationship that the collection of poems *Motets* by Eugenio Montale establishes towards the musical medium, with an emphasis on the semantic functionality of both explicit and implicit references in selected poems – “motets” V, XI and XIV. Music and sound are present in the mentioned poems in various ways: instruments and dances appear as focal motifs, notes are integrated into the poems, there are references to specific musical pieces and a musical genre. Sound is assigned a mediating role – it is the medium of communication with the figure of the physically absent, but symbolically (omni)present Clizia, the “absent Lady”, who is characterized by her dual nature and ontological fluidity. We examine the ambivalent status of sound, which is associated both with life (as a “means” of overcoming and filling the threatening void caused by silence) and with death, through the dance (*macabre*) motifs and the use of alliteration and onomatopoeic effects, which build an infernal atmosphere. In general, it is as if contrasts and (binary) oppositions, different types of duality and ambivalent symbolism of motifs constitute the structure of the poems and function as a kind of the “building” principle (oppositions darkness:light, movement:stillness, sound:silence, life:death, present:absent, angelic:diabolical, polarization between vocal and instrumental, dialectics of the human and the mechanical). Special attention is paid to explicit references to specific pieces of music (the prelude *The Sunken Cathedral* by Claude Debussy and the aria *The Bell Song* from the opera *Lakmé* by Léo Delibes), as

well as the complex system of parallelisms they establish with Montale's poetic world itself. The mentioned principle of motivic parallelism, generally speaking, supports the idea of polyphonic ambivalence of the figure of Clizia and her various manifestations. The aim of the paper is to create a kind of typology of musical references in the three mentioned poems and elaborate on their symbolic function.

Keywords: Eugenio Montale's *Motets*, musical reference (explicit and implicit), sound, duality, symbolical figure of the "absent Lady".