

МУЗИЧКО-ДРАМСКА
СИНТЕЗА МУЗИКЕ И ТЕКСТА –
КАРАКТЕРИЗАЦИЈА ЛИКОВА У
ОПЕРИ-ОРАТОРИЈУМУ *КРАЉ ЕДИП*
ИГОРА СТРАВИНСКОГ

Факултет музичке уметности
Универзитет уметности
у Београду

Апстракт: Опера-ораторијум *Краљ Едип* Игора Стравинског, најпознатија је композиција у историји музике која за основу узима истоимену трагедију Софокла. Карактеристична је по томе што је специфичним третманом текста на латинском језику и уз сопствене музичке „коментаре“, на сугестиван начин, аутор успео да дочара појединачне карактере ликова ове трагедије. Анализа појединачних ликова тицала се анализе музике и текста као два ентитета који делују у синтези. Рад се засебно бави актерима трагедије и начинима њихове драмске карактеризације, чија би крајња консеквенца требало да буде одговор на питање у каквом односу стоје антички јунак и модеран човек. Циљ је био да се докаже јединство ова два удаљена ентитета, баш као што постоји претпоставка да би се разматрањем карактера могло спознати да јединствену целину чини оно што ликови изговарају на сцени и оно што композитор додаје као сопствени коментар. На тај начин дошло се до закључка да се унутрашња душевна хтења ликова и прича склапају у нераздвојиву целину.

Кључне речи: Игор Стравински, Софокле, Жан Кокто, Краљ Едип, опера-ораторијум, музика и антички мит, модернистичка интерпретација античког мита

Опера-ораторијум *Краљ Едип* (*Oedipus Rex*) Игора Стравинског (*Игорь Фёдорович Стравинский*) настала је 1927. године. Либрето је према истоименој Софокловој (*Софоклџс*) трагедији написао Жан Кокто (*Jean Cocteau*). Француски песник није се дословно придржавао оригиналног драмског заплета, желећи да сценско оживљавање мита што мање оптерети драмским ликовима и радњом. Коктоов либрето поједностављен је на такав начин да битне ситуације на француском језику образлаже приповедач. На самом почетку, приповедач гледаоцу објашњава жанровско одређење драмског комада и подсећа на оригиналну драму, што и јесте главна његова улога: *Чућете једну латинску верзију Краља Едипа. Она је опера-ораторијум, базирана на Софокловој трагедији и од њених различитих сцена сачувала је само њихов монументални аспект. Да би вашим ушима и памћењу уштители иррид, иреиричаћу вам драму. Подсећаћу вас на ирричу како будемо ишли даље. И заиста, после овог излагања*

следи препричавање драме и онога што ће се десити у првом делу првог чина: Тебу је напала куга, народ преклиње Едипа да реши Сфингину загонетку. У следећем појављивању, приповедач наводи како Едип жели да добије савет од Тиресија који то изричито одбија и каже: *Он схвати да је Едип итрачка бездушних дојова. Едипа љути тишина, он оштрује Креониа да жели престо за себе, да је Тиресија његов саучесник.* После овога, Тиресија одлучује да проговори и изговара кључне речи које никоме, осим њему, у том тренутку нису јасне: *Убица краља је краљ!*

На почетку другог чина приповедач објашњава да свађа владара која одјекује болесним градом, што је према античком схватању срамота, привлачи Јокастину пажњу. Најављује се оно што ће бити изречено и на сцени јер ће Јокаста порицати истинитост Тиресијовог пророчанства (*Пророчанства лажу!*) и, наравно, кренуће се с разјашњењем приче о Едиповом детињству, што на сцени неће бити изречено: он (Тиресија) *пориче да је Лаја убио један од њених синова, међутим, Лаја је убио лојов на раскрсници* итд. У претходном појављивању, кључне речи биле су *Убица краља је краљ*, а за први део другог чина приповедач изговара следећу кључну реч: *Раскршиће!* После тога, приповедач напомиње како се Едип сетио да је, долазећи из Коринта у Тебу, на раскршћу путева убио једног старца. У наредном појављивању, приповедач говори о Гласнику који открива да Едип није Полибов већ Лајов син, и у том тренутку Јокаста схвата шта се десило. И најзад, уз звук труба следи епилог, у коме се објашњава да се Јокаста обесила, а да је Едип ископао себи очи златном иглом. Приповедач напомиње: *Ево и еилоја! Краљ је ухваћен. Он хоће да покаже свима: бесрамну живошину, родоскрвника, оцеубицу, лудака. Пројоне ја. Пројоне ја с разлојом Здојом, јадни Едипе. Здојом, Едипе, волели смо те.* Интересантно је, рецимо, да завршна сцена није предвиђена за акцију и да заправо хор и Гласник препричавају догађаје самоубиства краљице и Едипов трагични чин и прогон. У циљу поједностављења драмске радње, Кокто је избацио или променио неке сцене, те тако, код Софокла на почетку, Свештеник позива Едипа да спасе Тебу од куге, а не хор као у овој верзији. У Коктоовој верзији, лик Свештеника заправо не постоји, док су сви остали ликови ту и сваки од њих добија значајно место у самој драми. Због тога, чини се да би њихова карактеризација могла да буде једна од кључних тема која би се наметнула у тумачењу композиције Стравинског. Наиме, постоји огромна и разнолика палета изражајних средстава којима је композитор осликавао Софоклове/Коктоове ликове.

Коктоов текст који се користи у нумерама је с француског на латински превео Жан Даниелу (*Jean Danielou*) и то на вулгаризовану варијанту овог језика, тзв. *цицеронски латински*. Композитор је употребу латинског сматрао подесним за достизање објективног израза и својеврсне достојанствености:

Замисао је била да би се текст за музику могао обогатити становитим монументалним значајкама помоћу пријевода унатраг, да тако кажем, пријевода са свјетовног на свети језик. 'Свети' може значити тек 'старији', као што би се могло рећи да је језик Библије краља Џејмса више свет од језика Нове енглеске Библије, само зато што потјече из ранијег периода. Али ја сам мислио да старији, чак и недовољно познат језик, мора садржавати некакав магични елемент који би се могао искористити у музици. Моју је замисао подржао примјер Фрање Асишког који је као свећенички језик употребљавао провансалски, поетски језик из доба ренесансе у Прованси, за разлику од свог свакодневног талијанског језика или касне латинштине (Stravinsky, Kraft 1973: 9–10).

Осим денотативног значења речи и исказа, Стравински је у овом делу обилато користио мелодијска својства речи и њихових слогова:

Додатна корист од латинског језика – према замисли Стравинског, који је негирао да музика има ту способност да изражава мисли, идеје, осећања и слично – била је та што се на старијем језику који савремена публика није говорила или разумела, он могао фокусирати на звук а не на значење речи. Ово објашњава често необично наглашавање појединачних речи – на пример, имена Едип – и правопис многих вокала са *a k*, уместо са *a c* (*kaedit* или *kito* уместо *caedit* и *cito*), како би се осигурало да се речи изговарају као у класичном латинском, не а меканим *c* као у црквеном латинском или италијанском (Ziolkovski 2003: 83).

Поетски језик и његова употреба су важан део карактеризације ликова и градње садржаја који се не тиче само онога што се конкретно помиње у причи већ и онога што је Стравински успео да исказе уз коришћење ритмичко-мелодијских својстава слогова речи. Битну ставку градње карактера представљају бројне језичко-стилске референце, а језичко се овде тиче тоналности. Феномен тоналности, у ширем смислу, везан је за било који систем који тежи одређеном центру гравитације, а то је готово сва музика. У овом случају, чак и ако би се што више избегавала тоналност, нема потребе да се дубље улази у теорије према којима би се неки тонални центар ипак могао регистровати, што би могла да потврди свака особа с истанчаним слухом. Смисао тоналности у случају Стравинског и композитора који су је користили уз употребу стилских референци прошлости управо је коришћење ресемантизоване тоналности.¹ Углавном је реч о ауторима који су деловали у оквиру неокласицистичког прав-

1 Реч је о томе да се у музици прве половине XX века, уз авангардне приступе који инсистирају на атоналности, неки аутори враћају тоналности и тоналитету. У том смислу, може се говорити о ресемантизацији, односно о давању новог значења старим језичко-стилским обрасцима који се сад користе у другачијем контексту. Ово се углавном тиче дела која се сврставају у музички неокласицизам. Термин је преузет од хрватског теоретичара Александра Флакера. О томе више у Тепарић, Срђан. *Ресемантизација у првој половини XX века*. Београд: Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, 2020. и Flaker, Aleksandar. *Poetika osporavanja: avangardna i književna ljevica*. Zagreb, Školska knjiga, 1984, (drugo izdanje).

ца. Она се јавља у контексту претходног слома дур-мол тоналитета, који је био доминантно језичко средство изражавања од музичког барока (XVII век) до позног романтизма (крај XIX и прва половина XX века). У том смислу, неокласицизам представља и опозицију претходној романтичарској епохи. Конкретно код Стравинског, у смислу реферирања на језичко-стилске црте прошлости, углавном наилазимо на заобилажење романтизма и, генерално, доминирају ресемантизоване барокне стилске црте. О томе говори и оркестрација: састав инструмената од три флауте (трећа је пиколо флаута), две обое, једног енглеског рога, три кларинета, два фагота, контрафагота, четири хорне, четири трубе, три тромбона, трубе, тимпана, тамбурина, добоша, бас-бубња, чинела, клавира и гудача (виолине, виоле, виолончела и контрабаси), говори о интензивираној употреби звука дувачких инструмената и истицању ритмичких својстава који су то због удараљки, док је звук гудачких инструмената у другом плану. Оркестрација утиче и на својеврсну архаизацију звука, што опет говори о антиромантизму. У најопштијем смислу, приметна је тенденција према универзално класичном: „Било који неокласицизам чини исто, одбацује преовлађујући стил периода у име обнављања ранијег, аутентичнијег, још увек релевантног - и стога још увек класичног стила“ (Hyde 2003: 100).

Опера-ораторијум као жанр и претежно хомофона фактура, према неким ауторима, указују на сличности с Хендлом (*Georg Friedrich Händel*):

„Музика *Краља Едгива* изграђена је строго на хармонској основи; у том погледу она стоји у запањујућој супротности у односу на друга дела Стравинског из тог времена која су контрапунктског карактера. Штавише, ово је друга и коначна тачка додира са Хендлом (прва се тиче карактера који је 'свечан и величанствен', оп. аут.) - али и овде више у духу и методу него што је у питању стварна музичка сличност са Хендлом“ (Sessions 1979: 341).

У самом називу постоји жанровска двострукоост, што је, наравно, оправдано тиме да се спољна акција не одвија на сцени. У жељи да елиминира сваки спољни ефекат, композитор посеже за дводимензионалношћу слике, те позадина, у традиционалном смислу те речи, не постоји.

„Акропољ, Креонтова кола и коњи поред којих стоји овај лик (приповедач, оп. аут.), само су назначени кредом. Извођачи, чија су лица прекривена маскама и који су обучени у стилизоване одоре, попут Танкредија и Клоринде (мадригал *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* 1624) Монтевердија, покрећу само главу и руке, стварајући тако импресију оживљених статуа“ (Тепарић 2020: 161).

Очигледно је да актери трагедије, гестикацијом и уз примену „умрлог“ језика, стварају утисак оживљених скулптура. Они се,

наиме, не обраћају један другом већ директно публици. Својеврсна статичност покрета која се по традицији везује за коришћење маски и конвенција да уз њих иде и деперсонализација ликова, композитору је одговорала да нагласи митски, узвишени карактер радње. Улога мушког хора јесте да коментарише судбину јунака на сцени.² Због свих наведених одлика, дело стоји на жанровској граници између опере и ораторијума – редукација сценских догађања одређује га као ораторијум, док коришћење костима и ипак присутан минимум сценске акције указује на оперу.

О карактерима актера трагедије

Оно што је најочигледније у вези с Едиповом судбином јесте Софоклова антитеза о човековом хтењу и судбинском одређењу ствари:

Увек уз трагичке фигуре које прихватају борбу, у којој се не ради о опстанку него о достојанству људског живљења, иду фигуре које отеловљују просечно људско мишљење, за које је најважније да се по сваку цену обезбеди опстанак (Лески 1995: 154).

Иако ово двојство Стравински није заобишао, постоји још једна антитеза, а то је она између буквалног значења поетског текста и музичких својстава слогова и речи. Вокална линија опере-ораторијума „Краљ Едип“ произлази из версификације латинског текста. Наравно, ово би се могло рећи за сваку музику писану с текстом, али у неким историјским периодима постојала је наглашенија потреба за тим – поменимо Монтевердија (*Claudio Monteverdi*), Глука (*Christoph Willibald Gluck*), Вагнера (*Richard Wagner*), Мусоргског (*Mogecij Pejurovič Mjucorickij*), Јаначека (*Leoš Janáček*), Дебисија (*Claude Debussy*) итд. Стравински је добар пример како се на упечатљив начин латински текст користио на „музички“ начин – поетски језик код њега се најдиректније изражава музиком. Чињеница је и да питање стратегија „уклапања“ текста у други медиј, као и значењског трансфера према слушаоцу, спада у домен вештине композитора. У том смислу, у литератури је позиција Стравинског већ одавно дефинисана:

Како музика може да се односи према језику, а да се не дозволи да језик изрази, да преведе? Одговор је: претварањем самог језика у неизражајни медиј – медиј дефинисан произвољним и вештачким формалним прави-

² О улози хора у трагедији, Аристотел пише: „Најзад, песник треба да и хор узме као једнога глумца; и хор нека буде део целине и нека узима учешћа не као код Еурипида, него као код Софокла. У многобројних песника хорске песме нису јаче везане за причу своје неголи за причу које друге трагедије. Зато певају и уметке, а то је Агатон први увео. Али опет, какве разлике има у томе ако би се такви умети певали или ако би се цео један говорили, шта више, цела једна епизиода преносила из једне драме у другу?“ (Аристотел 2008: 87).

лима који регулише његово унутрашње функционисање: другим речима, његовим претварањем у неку врсту идеалне премодерне музике. За Стравинског је то версификација. И зато, када се његова музика посматра као речи, те речи никада нису изражајне, комуникативне, преводиве, оне су увек ритам, звук, скандирање, версификација, што, не као значење, већ као музика, не може да буде преведено. Поезија Стравинског нема смисла за превођење; она је увек већ звук, увек већ музика“ (Dayan 2011: 125).

Онда кад су речи коначно доведене до нивоа експресивности и као такве „приљубљене“ уз музику из које заправо произлазе, тада долазимо до нивоа изједначавања, заједничког деловања интелектуалног и афективног. Тада трагедија постаје оно што јесте, односно долази до генерализација, попут рецимо ове коју смо изабрали из обимне литературе посвећене Краљу Едипу: „Најистакнутија обележја грчке трагедије јесу спектакл и мистерија људске патње. Феномен патње – свеprisутан и универзалан – побуђује интелект као и срце“ (Bloom 2007: 18).

Средства коришћена приликом прве појаве Едипа, у директној су супротности с достојанственошћу његовог лика. Мелодијска деоница којом је представљен готово да би могла да се окарактерише као банална јер претерано украшено лествично кретање од доминанте ка тоници бе-мола указује на велики број мелодија које су могле да се идентификују у операма или ораторијумима XVIII века. Специфичан вид пратње с пунктираним шеснаестинским ритмом, указује на слику која је слична барокној трио сонати, толико типичној, да делује сувише конвенционално. Можемо рећи и баналности ситуације, у којој се Едип заклиње у спас Тебе (*Liberi, vos liberabo, Liberabo vos a peste/Грађани, ослободућу вас, ослободућу вас од куге*), посебно доприноси патетичан каденциони обрт коме претходи интензивирана употреба ритмичке фигуре сичилијане, као једног од стилских „тикова“ барока. Третман текста је мелизматичан и сасвим добро се уклапа у „претерани“ вид украшавања мелодије, с крајњим резултатом истицања Едипове емотивности и рањивости. Треба приметити да оваква врста субјективности код Стравинског нема везе с оним видом романтичарског исказивања у коме се кроз лирику често скретало у баналност. Баналност Стравинског дубоко је антиромантична, а коришћење латинског језика доводи до „фосилизоване монументалности мртвог језика“, како један аутор говори о истој овој ствари наводи: „Неокласицизам Стравинског најчистије је потврђен једино у опери-ораторијуму *Краљ Едип*: тежња ка суперперсоналној монументалности постала је неперсонална, конвенционални језик у којем је чак и ритам изгубио снагу. Користи латински текст, док је фосилизована монументалност овог мртвог језика искључила романтичарску субјективност“ (Leeuw 2005: 30). Свеукупно гледано, три независна елемента означавају стари стил, односно барок. Први је Едипова мелодија чије су основе тонични

трозвук бе-мола око кога се креће декоративна, реторички интонирана мелодија. Унутрашња мелодијска линија с фигуром сичилијане заиста и јесте типична барокна фигура, која је у овом контексту прилично статична и с помало нетипичним октавним преломима. Квазибасо континуо у басу не мирује на педалу доминанте како би то било уобичајено у бароку већ се контекстуално неогдговарајуће креће око најближих хроматских тонова. Све ово говори о подругљивом контексту у односу на Едипа. У наставку, ефекат барокне конвенције појачан је премештањем мелодије за секунд више (*Ego clarissimus Oedipus/Ja чувени Егидиј*). Оно што целу ову нумеру карактерише јесте неподударност три фактурна слоја у смислу њиховог поклапања у дисонантни звук – све време има се утисак да једна деоница касни за другом, што наравно у потпуности указује на иронијски однос према Едиповом лику.

У Едиповом ариозу долази до још дуже раздвојености деоница која је главни показатељ растројства главног јунака. И док се у претходној нумери он самоуверено заклињао да ће спасити Тебу, сада, већ потпуно несигуран, он тражи помоћ од пророчишта у Делфима (*Uxoris fratermittitur, Oraculum consulit/ Браћу и о сироти је послија да консултијује пророчишће*). И на овом месту долази до образовања три раздвојене линије. Прву чини квартет виолончела, који затим прелази у квартет хорни са стабилном басовском основом. Стабилно и недвосмислено јасно мелодијско кретање праћено је исто тако стабилним басом који на крају крајева, уз мелодију одређује и тоналност – овог пута, она се води ка завршници *in* Це јер је то тонални центар Креонта који треба да се појави (*Creone commoretur/ нека се Креонид не задржава дуго*). После Креонтове арије, Едипове речи звуче самоуверено: *Non reperias vetus skelus. Thebas eruam, Thebis incolit skelestus/ Не можеш да разрешиш овај древни злочин. Окренућу Тебу наојачо, злочинац говори у Теби*. Двојство карактера текста и музичког карактера на овом месту је потпуно. Едипова мелодија звучи сентиментално (це-мол). У моменту кад хор потврђује *Deus dixit* (Боје рекао), јавља се иронични коментар који озбиљан карактер преводи у отужни: соло труба, традиционални означитељ ловачке, војне или погребне музике, доноси мелодију истицањем две узастопне сексте у покрету навише и у покрету наниже, што је сентименталан гест који у овом контексту представља коментар Едиповог карактера. Едипова унутрашњост одаје потпуну несигурност, иако је споља одлучан на речима.

У односу на текст, највиши афективни ниво достигнут је у арији Едипа из другог чина, у којој се јунак суочава са стравичном истином о оцеубиству и инцесту који је починио. Очигледно је и да је истина толико страшна да у датом моменту Едип нема снаге да се суочи с њом и о себи говори у трећем лицу: *Nonne monstrum reskituri, Quis Oedipus? Genus Oedipodis skiam. Pudet Jocastam, fugit.*

Pudet Oedipi exulis, Pudet Oedipodis generis. Siam Oedipodis genus, Genus meum sicut, Nonne monstrum reskituri, Genus Oedipodis sicut, genus exulis mei. Ego exul exsulto /То сијурно нису злослушне вестии које би забринуле Едипа? Ошкрићу Едипову лозу. Јокаста је поосрамљена и она бежи. Она је поосрамљена Едиповим пројонством, она је поосрамљена Едиповом лозом. Ошкрићу Едипово наслеђе, ошкрићу своје наслеђе, то сијурно нису злослушне вестии, порекло моје изнанства. Ја, изнанник, ликујем.

У питању је троделна арија. Едипова деоница у односу на акордску пратњу доводи до тога да у вертикалном звучању до изражаја долазе двогласна сазвучја која стварају деонице кларинета и фагота. Подругљивост се нарочито подстиче инструментацијом јер ова два инструмента у оваквој констелацији звуче гротескно. Исто се односи на коришћење лимених дувачких инструмената, традиционалних пасторалних или војничких означитеља каква је труба, која се јавља у моменту назнаке изгнанства Едипа и Јокасте. Приликом сваког његовог појављивања, два су опречна, чисто музичка принципа кључна за градњу Едиповог карактера. Један је понављајући, остинатни, други је покретни, мелодијски. Наравно, остинатни бас замењује некадашњи барокни хомофони континуо. Разлика између барокног односа баса и мелодије јесте у томе што, у контексту Стравинског, бас указује на понављање, кружно кретање, затворену статичност, док барокни хомофони континуо не ремети покретачку енергију мелодије. Остинато је овде углавном консонантан, често терцини, прилично утишан у односу на фолклорни експресионизам Стравинског из његове прве стваралачке фазе. Рецимо, остинатни покрети *а-це, те-де*, у складу су с тоналношћу ове арије, *in* Еф, *in* Ге, поново *in* Еф итд. Одредница „пригушени експресионизам“ већ је заживела у педагошкој пракси и она се тиче управо неокласичног периода деловања Стравинског, који музиколог Мирјана Веселиновић повезује с његовом претходном фазом („пагански експресионизам“), као и композиторском фазом која ће наступити („конструисани експресионизам“). Она надаље истиче и значај саме композиције о којој је овде реч:

Највеће авангардно дејство имало је објављивање Стравинсковог *паганског експресионизма* балетом *Посвећење пролећа* који је, као што смо истакли, убрзо постао својеврстан музички манифест. Нема такав интензитет и дејство Стравинсковог *пригушеног експресионизма*. (...) Првенствено зато што музици прошлих времена одузима њену типичну изражајност која је, уосталом, чини оним што јесте, исушујући њено ткиво до техничког костура, до љуске коју потом користи као костим, као маску за своју бунтовну и нетолерантну експресионистичку природу. Тиме Стравински не само да испољава подсмешљив однос према тој музици него и према 'званичном' неокласицизму као једном анахронизму, као стоваришту отпадака музичке историје. А управо то Стравинсково рушилаштво које је - да на заборавимо! - дало изванредне естет-

ске резултате као што су, на пример, *Цар Едип* или *Симфонија њсалама*, и јесте оно што га у периоду од краја друге деценије чини авангардним (Веселиновић 1983: 271–272).

Вероватно да не постоји упечатљивији пример пригушивања крика од овако конципиране игре покрета и његовог непрестаног спутавања, постављања два опречна принципа која су потпуно у складу с антитезом између Едиповог хтења да разреши ситуацију и судбине која је неумољива. Што се више креће ка разрешењу, Едип заправо све више хрли ка трагичној судбини која би можда и била избегнута да није толико желео да сазна истину. Управо тако су и постављене три Едипове арије, у којима се иде од благе сумње до крајње растрзаности и завршног ударца, подругљивог коментара посматрача. Посматрач је у овом случају композитор и можда је с тог становишта Стравински успео оно што би ретко ком драмском писцу пошло за руком. Он је истовремено коментатор и крајње пасивни посматрач целокупне ситуације. Двострука улога аутора, у складу је с двојством Едипове личности, она указује на антитезу између хтења и судбине. Позната је теза о „погрешном читању“ (*misreading*) Харолда Блума (*Harold Bloom*), која се управо односи на утицаје и однос „млађег“ аутора према „старијем“. Она подразумева незнатно одступање од претходника – на нивоу корекције: „Песнички утицаји, када су у питању два снажна, аутентична песника, увек произлази из погрешног читања старијег песника, из чина стваралачке корекције који стварно и нужно доводи до погрешног тумачења“ (Bloom 1975: 27). Шта, дакле, произлази из овог „погрешног читања“ Едипа? Он који се заклиње да ће спасити Тебу већ унапред је пољуљан сумњом. „Погрешно тумачење“ нужно наводи на модернистичку Едипову позицију, нешто што је модеран човек усвојио као кредо: сумња у самог себе изазива жељу за рационалним објашњењем, за откривањем тајне прекривене мноштвом велова. Њиховим поступним разоткривањима, јунак сопствену егзистенцију приближава сопственој пропасти. Све би, наиме, било лакше да Едип није трагао за истином. *Ego clarissimus Oedipus*, исмејан попут Пјероа или Петрушке, није имао снагу која би проистекла из ресурса духовности јер сусрет са судбином тражи такву врсту оружја. Трон, владање, моћ, на неки начин морају бити плаћени одређеном ценом, као што и човек XX века, јунак експресионистичких спева, увек плаћа цену сопственом пропашћу. У овом случају та цена је жртва, што је ипак утешно у односу на све остале јунаке, за чију жртву и цену не знамо већ можемо само да је претпоставимо.

Разлику у музичким карактерима између Едипа и Креонта јасно наводи Тараста (*Eero Tarasti*):

Ако је Едипов музички портрет карактерисала поступна мелодија унутар уског тоналног опсега, вокални стил Креонтове арије и касније Тиресија, супротно томе, даје скоковиту мелодију, углавном изграђену од разломље-

них трозвука чиме се избегава сваки вид експресивног значења великих интервала који би могли да укажу на романтизам (Tarasti 1979: 305).

Док се композитор у вези с Едипом држао молског тоналитета, при том нестабилног, за тоналитет Креонтове арије одабрао је Це-дур, према барокној семантици „краљевски“, свечани тоналитет. Разложени тонични трозвук Це-дура наниже на почетку арије, тембровски је постављен у најприроднијој октави људског гласа. На овом месту, присутна је нека врста огољавања исказана у виду поједностављења средстава у односу на претежно молски и сентиментални Едипов свет. Постоји нешто вештачки у самој оркестрацији, што заиста подстиче на иронијски контекст. У том смислу треба схватити и наизменично смењивање терци трозвука тонике и субдоминанте у хоризонталном кретању, уз велике преломе у деоници гласа. Вишеструка остината у деоницама контрабаса и виолончела и у деоници кларинета, фанфарни звук хорне у једном моменту, све то делује помпезно и неадекватно контексту, али, у односу на Едипа, овакви поступци као да не исказују двојство његове личности већ напротив, наговештава се да је оваква карактеризација својствена јединству Креонтове личности. Кад ову арију окарактеришемо као „једноставну“, управо у виду имамо чињеницу повремениог наглашеног коришћења главних функција дурског тоналитета, својеврсног праизвора сваког могућег тоналног покрета, могућег у безброј различитих контекста. Креонтов контекст личности не мари ни за какву одговорност, његов Це-дур је његова круна. *Respondit deus: Laium ulkiski, skelus ulkiski. Reperire peremptorem. Thebis peremptor latet. Latet peremptor regis: Reperire opus istum, Luere Thebas a labe. Kaedem regis ulkiski, Regis Laii perempti, Quem depelli deus jubet peremptorem, Peste infikit Thebas. Apollo dixit deus/Бої гаје одговор: осветиџиџи Лаја, осветиџиџи злочин, ѝронаџи удицу. Удица се крије у Теџи. Краљев слуџа се крије, он мора да буге ойккривен да скине љаџу с Теџе. Казниџи краљевої удицу, удицу краља Лаја. Удица се крије у Теџи, он мора да буге ойккривен, он којеї је дожја воља одлучила да одбаџи. Бої одлучује; истиџаџи удицу који је донео куџу у Теџу. Бої Аџолон је џако рекао.*

Примена кларинета, а затим и флаута, уз потенцирање униформне ритмичке трохејске фигуре (осмина с тачком шеснаестина) доприноси карикатуралности, а сличан ефекат изазива и често понављање и наглашавање речи *Laium/Лај, ulkiski/осветиџиџи, reperire/ѝронаџи*. Механички принцип код Стравинског има значајну улогу у свим периодима његовог стваралаштва. Тако се у наставку Креонтове арије појављује механичка пратња равномерно разложених трозвука у кларинету. Силабичан третман текста, брзо понављање речи и њихово претерано понављање заправо би могли да укажу на буфо (*buffo*) оперу јер управо овакви поступци у вокалној музици изазивају комичан ефекат. Уз инструментацију у којој доминирају дрвени дувачки инструменти достиже се граница између комичног и са-

тиричног. Тако на текст *Thebis peremptor latet*/Убица се крије у Теби, долази до наглашеног разлагања, прво тоничног дурског тровука, а затим и тоничног трозвука це-мола, уз учешће лимених дувачких инструмената као што су тромбон и хорна. Тиме се подстиче значај онога што је речено, али поступак мутације терце уједно представља традиционално барокно-класичарско средство затамњења и драматизације, па све то делује већ познато, што је наравно био и циљ композитора. У питању је суптилна игра између узвишеног и баналног, сфера у којима се у овој арији композитор непрестано креће. Нумера је пренаглашено ритмична, што доводи до помпезности и неке врсте обнове старог принципа, шта све може да се постигне дијатонским Це-дуром. Стравински је заправо искористио пун тембровски потенцијал овог тоналитета, наравно, схваћеног на његов начин. У том смислу, врхунац лажне помпезности долази на текст *Reperire opus istum/он мора бићи ошкривен*, с ритмичком фигуром анапеста (две шеснаестине, осмина) у хорнама, што у овом контексту делује претерано, а највише захваљујући томе што инструменти вишег регистра (флаута, виолине) понављају деоницу гласа. Овако постављен систем није баш погодан за убедљиво каденцирање јер непрестана ритмичка понављања доводе до тога да се свако наглашавање, експресивно уздизање, доживљава као вештачко. Управо до тога долази на самом крају арије, с дугачким трајањем слога *bis* (од речи *Thebus/Теба*), пре самог, извештаченог краја у коме Креонт потврђује да ће бити онако како је Аполон рекао. На поменутом месту, разлагање септакорда другог ступња Це-дура у деоницама хорни и виолина утиче на поменуто вештачко уздизање, које заправо у потпуности осликава безобзиран Креонтов лик.

Као и Креонт, само у једном другом смислу, Тиресијев карактер је у складу с његовим речима и додатим музичким „коментарима“. *Dikere non possum, Dikere non liket, Dikere ne fastum, Oedipus, non possum. Dikere ne cogas! Cave ne dicam! Clarissime Oedipus, Takerefas, Oedipus/Не моју да њоворим, није ми дозвољено да њоворим, њоворити је ѡрех, Едије, не моју да њоворим. Не ѡриморавај ме да њоворим! Пазије да не ѡрѡворим! Славни Едије, дозволи ми да ѡитиим, Едије. Dicere и dicam у првом наступу слепог пророка који Едипу не жели да открије тајну су кључне речи које се понављају, па се тако добија и на времену јер заиста: како казати оно што не сме да буде изречено? Силабични третман текста, кретање равномерних четвртина с честим великим скоковима, праћено је лествичним кретањем природног ге-мола у деоници фагота, што заиста делује као иронични подсмех композитора у ионако непријатној ситуацији у којој ће се ускоро наћи Едип, а у којој се налази и слепи пророк. Без обзира на последице и упркос противљењу, он ће ипак морати да искаже страшну истину. Арија Тиресија, која недуго затим следи, као да је у огледалу пресликана Креонтова арија, само што је из*

дурског тоналитета (Це-дур) пребачена у паралелни молски (а-мол). *Miserande, dico, Quod te acusas, dico. Dicam quod dixit deus: Nullum dictum kelabo. Inter vos peremptor est, Apud vos peremptor est, Cum vobis, vobiscum est. Regis est rex peremptor. Rex kekidit Laium, Rex kekidit regem, Deus regem acusat; Peremptor rex! Opus Thebis pelli regem. Rex skelestus urbem foedat, Rex, rex peremptor regis est.*/Несрећни човече, њроџоворићу њошћо ме ојћуужујеш, њроџоворићу. Објавићу шћћа је дој рекао: нећу да кријем ни реч. Убица је мећу нама, убица је с њобом, он је један од нас. Убица краља је краљ. Краљ је удио Лаја, краљ је удио краља. Бој ојћуужује краља; краљ је убица! Краљ мора да буде одведен из Тебе. Краљева кривица каља ѡрад. Краљ је убица краља. Третман текста је идентичан као у арији Креонта, само што је у овом случају за почетни тоналитет одабран паралелни а-мол, чиме се, наравно, мења и сам карактер. У овој арији нема ироничних упада, коментара и лажне помпезности, Тиресија је једноставно озбиљан. Корална фактура представља традиционалан религиозни означитељ јер је у питању пророк. Коришћењем дурског модуса поспешује се архаичност – Тиресија је архетипски образац старог мудраца, његова појава мора да асоцира на нешто непромењиво, окамењено. Вокална мелодија је дијатонска, идентична Креонтовој, јер ни један ни други не маре за последице. Наравно, уз другачије побуде – Креонт је безобзиран јер је краљ, док је Тиресија безобзиран зарад истине коју коначно изговара.

Лик Јокасте јавља се у само једној нумери која, ипак, заузима значајно место јер је по трајању најдужа у целом делу. Речитатив испред арије почиње питањем: *Nonn' erubeskite, reges, Clamare ululare in aegra urbe?/Зар се не сћидиши, ѡринче, да шириши ѡласине у рањеном ѡраду и да се жалиши на унуѡрашње сукоде?* Клавир и харфа у овом случају мењају традиционалан барокни континуо инструмент чембало, а доминирају хармонски означитељи туге и разочарања, умањени септакорди који подвлаче највише мелодијске тонове овог развијеног речитатива. Символички, до њиховог „ширења“ долази на текст *clamare ululare/шириши ѡласине*. Арија представља стилску имитацију вердијевске белканто (*belcanto*) арије. Влада лирска атмосфера уз изразито сентименталну сферу израза. Приметно је и инсистирање на пасторалном угођају, остварено на начин чест у музици свих епоха: кретањем паралелних терци у деоницама дрвених дувачких инструмената. У овој арији долази до сукоба остинатне пратње такозване велике гитаре којом се алудира на Вердија и фигуриране мелодије барокног типа, исказане молским тоналитетом, на начин њиховог појављивања у бароку. На текст *Ne probentur oracular/нишића не доказује ѡророчансћво*, долази до тога да се хроматизовани ток баса (виолончела), разилази од акордских структура горњег слоја стварајући непотпуне акорде, чиме се проблематизује ситуација. Кључна Јокастина реч је *oracular/ѡророчансћво*, па је на-

рочито индикативно брзо изговарање ове речи, са скоком интервала мале терце и мелодијских интервала са све самим означитељима лирског и сентименталног у мелодијском кретању: умањена квинта, велика терца, мала терца, велика секста и прекомерна квинта на ниже (односно мала секста) на текст *mentita sunt oracular/она увек лажу*. Наведени пример прави је показатељ намерног претеривања у исказивању не само сентименталности већ и патетике. Нарочито патетично звучи истинско белканто покретање вокалне мелодије на текст *cui rex interfikiendus est?/ко је њредало да убије краља?*, удвојено с покретима деонице виолине и виолончела. Ово мелодијско кретање као да подстиче чврсто изнето уверење да Едип није убица. Улога хора је значајна, у једном моменту он Јокасту подсећа на раскршће (*trivium, trivium/раскршће, раскршће*), а можда најсентименталнији гест одвија се у моменту кад исти текст бива праћен пасторалним кретањима паралелних сексти и терци у дрвеним дувачким инструментима. Још један вид придодатог коментара на музичко-сценске догађаје представља упад соло трубе која доноси сентименталан гест, скок велике сексте навише и разлагање трозвука тонике и доминанте (са секстом *це*) Ес-дура на текст *Domum kito redeamus/враћимо се кући брзо*, док Едип у страху говори: *Pavesco, maxime pavesco, pavesco subito Jocasta, pavor magnus, Jocasta, in me inest. Subito pavesco, ixor Jocasta/Изненада сам се ујлашио, Јокастиа, јако сам ујлашен, Јокастиа, велики сѝрах је, Јокастиа, у мени*. Овај тренутак је свакако драмски најизразитији моменат опере-ораторијума, тренутак исказивања најснажнијег афекта у коме белканто манир долази до врхунца. Коментар који доноси труба указује на поругу, на један потпуно неадекватан гест у односу на трагедију која се назире.

Гласник и Пастир су нешто попут Тиресија, митски ликови. Гласников текст *Repperat in monte puerum Oedipoda, Derelictum in monte parvulum/ѝронашао сам геѝе Едиѝа у ѝланини*, доноси модалну мелодију малог обима која указује на архаизацију и средњи век. Касније долази до Гласниковог дуета с *Пасѝиром Utinam ne dikeret, oportebat takere, Nunquam dikere istud: A Jocasta derelictum in monte repperatus est/Да барем нисмо ѝговорили, боље би било да смо ѝуѝали, никада да ово нисмо изѝговорили, најѝуѝиен од Јокастиѝе, ѝронаѝен је у ѝланини*. Пред сам крај, на текст Гласника *Divum Jocastae caput mortuum/дивна Јокастиа је мрѝва*, кроз цео оркестар се излаже глисандо лествично кретање фригијског ге-мола, које личи на почетак Вагнерове чувене нумере „Кас Валкире“, чиме се прави митолошка алузија на Одинове гласнице које хероје узносе на небо.

Као што је речено, улога хора је да коментарише радњу. Монументалан почетак указује на Хендлов ораторијумски стил: у питању је илустративна нумера с непрестаним остинатним откуцајима интервала мале терце *ѝе-ѝе* у деоници тимпана. Овде хор говори о томе да је куга напала град и моли се Едип да град ослободи од болести

(*Kaedit nos pestis, Theba peste moritur*/Куѝа нас је најала, Теба умире ог куѝе). Сцене у којој Јокаста умире и у којој Едип узима иглу и вади себи очи нису приказане на сцени већ их препричава хор. Управо епизода у којој се о овоме говори представљена је хроматским кретањем и уздицањем напетости (*Ater sanguis rigare/тамна крв је ѝошћекла*), што поново указује на хендловски илустративни ораторијумски манир, с карактеристичним брзим понављањем текста.

У есеју *О трагедији и трагичном* Ејхенбаум (Борис Михайлович Эйхенбаум) 1919. године пише: „У лирици последњег доба било је знакова да се она (трагедија, оп.аут.) постепено претвара у монолог високог стила, у громку оду“ (Ејхенбаум 1972: 50). По свему судећи, стратегије Стравинског, који у високи, узвишени стил Софоклове трагедије уводи елементе ниског стила, уопште не наводе на некакво „последње доба“. Очигледно је да композитор сматра да мучење и трагедију, читалац, гледалац, слушалац, не може да поднесе у свом чистом виду. Однос према тексту Стравинског крајње је сугестиван. Слушаоцу или гледаоцу није потребно да зна значење текста јер је оно сугерисано разним музичким средствима. На такав начин, чини се да целокупан садржај који произлази из поетско-музичког текста на неки начин влада формом, чиме се трагично додатно наглашава. Јунаци овог вокалног-инструменталног дела не граде своје карактере само сугестивним мелодијама већ је попут модерног Монтевердија, у сврху приказивања текста, употребљен целокупни изражајни апарат који је композитору био на располагању. У овој чињеници заправо лежи истинска модерност Стравинског.

У свему овоме, превелики бол и свака врста патоса је смишљено избегнута. Начин говора његових јунака, с друге стране, често није адекватан озбиљности ситуације, па на такав начин, композитор прави жанровски обрт. Наравно, нисмо сведоци тога да се од трагедије прави комедија, али је чињеница да је узвишени говор прожет елементима неадекватног говора - лудичким и сатиричним средствима. Сигурно да ово спада у још једну особину модерности. Али у којој тачки се Стравински приближава античком? Аристотел о трагичком говори на следећи начин:

Најважнији од тих саставних делова (прича, карактер, говор, мисли, сценски апарат и музичка композиција, оп. аут.) јесте склоп догађаја. Јер, трагедија није подражавање људи него подражавање радње и живота, среће и несреће, а срећа и несрећа леже у радњи, и оно што чини циљ нашег живота, то је неко делање, а не каквоћа. По свом карактеру људи су овакви или онакви, а по делању срећни или несрећни. Према томе, лица не делају зато да подражавају карактере, него ради делања узимају да приказују и карактере. Зато су догађаји и прича циљ трагедије, а циљ је најважнија ствар у свему (Аристотел 2008: 67).

Интервенције Стравинског истовремено указују на карактере - унутрашње устројство ликова, али и на причу - они су својеврсни

коментар радње. Осликавање појединачних карактера који се у следу догађаја смењују као на траци управо указује на трагички принцип делања, о коме говори Аристотел. У ту сврху, Стравински истовремено приповеда и ниже догађаје, што најзад указује и на суштину жанровског одређења опере-ораторијума, које је с овог становишта и у овом случају заправо један ексклузивно антички род. Изворно, опера је настала као покушај оживљавања грчке трагедије, она представља истински сигнал хуманизма. С друге стране имамо ораторијум, вокално-инструментални жанр који подразумева да се изводи без сценске акције и, генерално, указује на религиозну сферу израза. Због чињенице недостатка сцене, подразумева се илустративност музичке подлоге, по чему је најкарактеристичнији био Хендл. У пуном смислу те речи, Стравински се враћа коренима ова два жанра које на себи специфичан начин спаја у једно. Кроз јединство онога што се догађа и приповеда, он прави јединствени ток радње и не ремети ону трагичну нит која се кроз обрте и Едипове перипетије претвара у коначно мирење са судбином. У карактеризацији ликова, Стравински их надограђује уносећи елементе модерности у античку основу. Његови ликови би без интервенција композитора били то што јесу, јунаци драме која се води ка крају и испуњењу судбине. Оно што квари њихову приличност јесу коментари композитора, чиме се ствара дилема да ли је коментар својство карактера или део композиторове интервенције, његовог личног иронијског односа. Тешко је и непотребно то раздвојити јер би можда и гледаоцима требало оставити на вољу коме желе да се приклоне: јунацима или композитору.

На наведени начин, Стравински релативизује слободну вољу својих јунака. Чињеница је да је Едип тај који се све време руководи разумом, али који се истовремено узда и у милост богова, као да је с њима у некој врсти односа који би личио на неку игру на срећу. На овај начин, поново се повезује контекст модерног човека који, по свој прилици, никада није изгубио нит с митским човеком. Заобилажење романтизма, задирање у архаични средњовековни звук, адекватан је контекст заклињању митског човека у милост богова. На такав начин се залази у ментални контекст човека митских времена, неког далеког века који је егзистирао пре сваког искуства рационализма, пре времена постојања грчких полиса, Христовог доласка, заправо из дубине из које је Софокле преузео причу о Едипу. Међутим, наведена двосмисленост није нешто што је примећено само у контексту овог дела. Она је важан мотив ове трагедије уопште: „Посматран са гледишта људи, Едип је проицљив поглавар, раван боговима; са гледишта богова, он се показује слеп, раван ништавилу“ (Вернан 1993: 130). Загонетка коју је Едип решио, а која овде није приказана акцијом већ се само помиње у почетном хору, заправо јесте парадигма целокупне драматургије. Едип Стравинског и Коктоа можда не би могао да се замисли као лик који се

из ситуације у ситуацију креће дуж физичког простора сцене, али је чињеница да су истакнуте једино оне епизоде у којима он покушава да реши загонетку сопствене егзистенције. Дуализам између људског и божанског тако се премеће у схему: перипетија, воља за њеним позитивним разрешењем и, упркос свему, негативан епилог. У том сегменту, Стравински аутор заузима важнију улогу од хора. У буквалном смислу, оркестрација и хармонија представљају коментаторе радње, те би могло да се каже да, свеукупно гледано, музика Стравинског има изразита литерарна својства. Ово је теза коју је поставила француски музиколог Франсоаз Ескал (*Françoise Escal*), која говори о томе да Стравински као пастишер објективизује традицију да би је усвојио.³ Према Ескаловој, цитат је тај који је елемент говора, па из наглашене цитатности произлази и литерарност: „Стравински је против литературе, али није мање ’литераран’ у том смислу у коме се брани и приказује ларпурлартистичку теорију пренапрегнуту цитатима. У том смислу је она литерарна. ’Литерарност’ је код Стравинског музичка референца“ (Escal 1990: 84).

Занимљиво је да композитор, наводном пасивношћу у коју се свесно поставио као коментатор, као да не жели да задире дубље у психологију својих карактера. Наизглед, он је попут аутора који својим јунацима придодаје особине, као гледалац који са стране дошаптава и коментарише сваку њихову активност. Они су такви какви јесу, Креонт је узвишен и достојанствен, Тиресија је мудар и тајанствен, а Едип сумњичав. Иако су њихови психолошки профили код Стравинског заиста сложени, ипак изгледа да је аутор значење тражио у самом трагичном карактеру, што је управо у складу с поменутиим Аристотеловим ставом. Чини се заправо да се Стравински враћа самом Софоклу и као да заобилази нагомилана значења, нарочито фројдовски контекст, као што уосталом потврду ових речи можемо наћи и у следећим наводима:

Значење комада не спада ни у психологију ни у морал; оно је специфично трагичког реда. Оцеубиство, инцест, не одговарају ни Едиповом карактеру, његовом *ethos*, ни некаквој моралној кривици *adikia*, коју би он починио. Иако је убио оца, иако спава с мајком, то не значи, ни мање-више мутно, да он њега мрзи ни да је у њу заљубљен (Вернан 1993: 131).

Нека врста утишавања, изједначавања драматског на нивоу пригушености, код Стравинског кореспондира с оним што Хелдерлин (*Johann Christian Friedrich Hölderlin*) види празним кретањем трагедије:

3 „Цитат код Стравинског није акт језика већ је акт говора. Није да цитат није био чињеница језика - преписати музику осталих да би се научила правила. Када се дође до неокласичног периода Стравинског констатује се прибегавање другим музикама, било дословним цитатима форми или стилова, а да се не говори о генералним референцама тоналних система. Данас се те генералне референце посматрају као цитати. Да би асимиловао Перголезија и Баха, Стравински пастишира. Оно што пастишира, постаје објекат. Поента је у томе: ако припадате једној традицији, морате да је објективизујете да бисте је усвојили“ (Escal 1990: 81).

Законитост, израчунавање, начин под којима се развија извесни систем рецептивности, цео човек, у мери у којој је под утицајем елемента, и под којима и представа, и осећај, и резоновање настају једно из другог у различитим сукцесивним низовима, али увек следећи неко сигурно правило – све то је, у трагичком, пре равнотежа него чиста поступност. Наиме, трагички *трансјорџ* је заправо празан, и лишен сваке споне. Тиме, ритмичка поступност и представа, у којој се читује *трансјорџ*, оно *што се мерилом слојева назива цезура*, чиста реч, одлагање, антиритмички рез, бива нужна да би се, наиме, раскидајућа измена представа сусрела на своме врхунцу врхунаца тако да се, онда, то више не појављује као измена представа него као представа сама (Helderlin 1991: 27).

Управо тако, суштина карактеризације ликова код Стравинског лежи у јединству онога што његови ликови изговарају на сцени и онога што композитор додаје као сопствени коментар. Низање ситуација, уласци и изласци актера, не представљају ништа друго него низање различитих карактера, без директног сукоба између њих самих. У том смислу, композитор се у потпуности приближава барокној опери у којој смо имали прилику да се сусрећемо с Орфејима, Ифигенијама, Медејама итд. Низање праћено коментарима одводи Стравинског равно у мит, у представу саму. Наиме, испред модерних гледалаца композитор је изложио коментар модерног аутора, себе самог. На такав начин су и карактери ликова митски будући да су преузети из далеке прошлости, али истовремено и модерни јер свака искарикана озбиљност и обртање првобитно детерминисаног карактера заправо су метафоре нас самих, модерних људи. Таква идеја основа је свог дуализма у опери-ораторијуму *Краљ Егиди* Игора Стравинског.

ЛИТЕРАТУРА

- Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*. Prevod Miloš N. Đurić. Beograd: Dereta, 2008.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. London - New York: Oxford University Press, 1975.
- Bloom, Harold. *The Sophocle's Oedipus Rex*. New York: Blooms Literary Criticism, 2007.
- Вернан, Жан-Пол, Видал-Наке, Пјер. *Мити и историја у античкој Грчкој 1*. Превод Живојин Живојновић. Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића Сремски Карловци, 1993.
- Veselinović, Mirjana. *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu, 1983.
- Dayan, Peter. *Art as Music, Music as Poetry, Poetry as Art, From Whistler to Stravinsky and Beyond*. Farnham: Ashgate, 2011.
- Ejhenbaum, Boris. *Književnost*. Prevod: Marina Bojić. Beograd: Nolit, 1972.

- Escal, Françoise. *Conterpoints: Musique et littérature*; Paris: Méridiens Klincksieck, 1990.
- Helderlin, Fridrih. *Uvod u tragedije*. Prevod Jovica Aćin. Novi Sad: Svetovi, 1991.
- Hyde, Martha M. „The Cambridge Companion to Stravinsky“. *Stravinsky's Neoclassicism*. Ed. Jonathan Cross. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Leeuw, Ton De. *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- Лески, Албин. *Грчка њраџеђуја*. Превод Томислав Бекић. Нови Сад: Светови, 1995.
- Session, Roger, Cone, Edward T. (ed.). *On Music*. Princeton: Princeton University Press, 1979.
- Stravinski, Igor i Kraft, Robert, *Метоари i razgovori 2*. Prevod Mia Pervan-Plavec. Zagreb: Zora, 1972.
- Tarasti, Eero. *Myth and Music*. Hague: The Mouton Publishers, 1979.
- Тепарић, Срђан. *Ресемантизација у њрвој њоловини ХХ века*. Београд: Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, 2020.
- Ziolkowski, Theodore. *Classicism of the Twenties*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.

Srđan Teparić

The Musical-Dramatic Synthesis of Music and Text — Character Development in Igor Stravinsky's Opera-Oratorio Oedipus Rex

Summary

Igor Stravinsky's opera-oratorio *Oedipus Rex* is the best-known musical composition based on Sophocles' eponymous tragedy. A striking feature of it is the way in which the author managed to bring to life the personalities of the characters from the tragedy, through a specific treatment of the Latin text as well as his own music "commentary". The present analysis of individual characters will view music and text as two entities working together in synthesis. The paper will deal separately with the heroes of the tragedy and the nature of their dramatic characterization, with the ultimate goal of solving the issue of the relationship between the hero of classical antiquity and the modern man. We aim to prove that these two distant entities form a unity, just as there exists an apparent unity between what characters say on the stage and the commentary added by the composer. This way we conclude that the characters' inner desires and the story itself also form a unified whole.

Keywords: Ciceronian Latin, characters, commentary, text, music, dualism, modern man, classical man

Примљен: 20. 2. 2020.

Прихваћен за објављивање: 1. 9. 2020.