

Мина Шуковић<sup>1</sup>

**БЕРЛИОЗОВА ФАНТАСТИЧНА СИМФОНИЈА  
КАО ПРИМЕР АНТИХЕРОЈСКЕ СИМФОНИЈЕ<sup>2</sup>**

**САЖЕТАК:** У овом раду сам настојала да покажем на који начин је модел бетовеновске симфоније утицао на промену идеје симфонијског жанра код композитора који су наставили да компонују у овом жанру после Бетовенове смрти и како се то одразило на Берлиозово симфонијско стваралаштво. На примеру *Фантастичне симфоније* приказано је како је Берлиоз променио идеју симфоније. Актер *Фантастичне симфоније* је романтичар који је изолован од остатка света и који се бори са сопственим унутрашњим силама таме и на крају пада у понор својих заблуда. Моје истраживање је довело до сазнања да је Берлиоз успео да, као непосредни настављач симфонијског жанра, промени идеју симфоније каква је постојала до тада и да створи тип антихеројске симфоније.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** идеја симфоније, Берлиоз, Бетовен, „стрепња од утицаја“, херојска симфонија, антихеројска симфонија.

Овај семинарски рад инспирисан је Бондсовим (Mark Evan Bonds) текстом о симфонији *Харолд у Италији* Хектора Берлиоза (Hector Berlioz).<sup>3</sup> На основу тог текста и Берлиозове биографије дошла сам на идеју да представим *Фантастичну симфонију* као антихеројску симфонију. До тог сазнања долази се путем разумевања самог симфонијског жанра, његовог социјалног и естетског значаја виђеног кроз историју, што је објашњено у првом поглављу.

На основу историјске позадине и климе у којој је Берлиоз стварао и његове представе о томе шта је симфонија, долазим до закључка да је Берлиоз пројектовао и поимање живота на своје симфоније. Берлиозова субјективност и херојство у предузимању тако радикалних потеза добијају и реализацију кроз музику и програм *Фантастичне симфоније*.

### **Идеја симфоније**

Симфонија постаје водећи жанр инструменталне музике у касном XVIII веку, а од Бетовеновог (Ludwig van Beethoven) доба почиње да се сматра за највишу и најузвишенију музичку форму. Идеја симфоније није била да представи емоције и схватања индивидуе или самог композитора, него читавог друштва или човечанства. Перцепција симфоније као „израза заједнице“ опстала је и у XIX веку. Кох (Heinrich Christoph Koch) је 1802. године, описао да симфонија „има свој циљ, као хор, да допринесе изражавању мишљења или осећања читаве гомиле“.<sup>4</sup> Током XIX века однос између индивидуалних инструмената и оркестра у целини,

<sup>1</sup> sukovic\_mina@hotmail.com

<sup>2</sup> Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 2 под менторством ван. проф. др Драгане Јеремиф-Молнар, школске 2010/2011.

<sup>3</sup> Mark Evan Bonds, "Sinfonia anti-eroica: Berlioz's Harold en Italie and the Anxiety of Beethoven's Influence", *The Journal of Musicology*, 1992, X, 4, 417–463.

<sup>4</sup> Jan Larue, Eugene K. Wolf, "Symphony", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, II, 24, Stanley Sadie (ed.), New York, Macmillan Publishers Limited, 2001, 824.

често је довођен у везу са односом појединца и идеалног друштва или државе, друштва у ком ниједна фигура не доминира и у ком индивидуе могу потпуно да развију своје способности само као функционални чланови заједнице.<sup>5</sup> Такво схватање симфоније родило се под утицајем просветитељских идеја.

Током XVIII века у Европи је написано пуно критичких расправа о инструменталној музици и њеном естетском значају. Неки филозофи, као Јохан Матесон (Johann Matteson), споравали су „говор“ инструменталне музике, док су је други оправдавали и бранили од пресуда да је празно звучање. У Паризу у XVIII веку музику без речи нису сматрали за озбиљну, а Русо (Jean-Jacques Rousseau) је о њој говорио као о тричарији. Инструментална музика која не слика или не говори није имала значај. У време када се појавила Бетовенова Прва симфонија (1801), инструментална музика, а поготово симфонија, почела је да добија и естетски значај. „Симфонија – како пише Јохан Абрахам Петер Шулц (Johann Abraham Peter Schulz) у Зулцеровој (Johann Georg Sulzer) *Општој теорији лепих уметности* – посебно је подесна за изражавање великог, свечаног и узвишеног“.<sup>6</sup> Инструментална музика која подражава звукове из природе, као *Пасторална симфонија*, припада пре естетици XVIII века, него XIX века где долази до промене у доживљају инструменталне музике.<sup>7</sup> Е. Т. А. Хофман (E. T. A. Hoffmann) је 1810. године прогласио симфонију „опером инструмената“ и поистоветио ју је са драмом. Такво схватање је помогло да симфонија добије естетски статус и да у себе инкорпорира више идеја. Естетичар тог времена схватао је инструменталну музику као звучну рефлексију неког вишег, апстрактног идеала. Критичари раног XIX века су могли зато да поставе везу између музике и идеја. Са овом променом у естетском доживљају, долази до тога да сада инструментална музика може да подржи моралне, филозофске и социјалне идеје. Међутим, идеал симфоније као естетски узвишеног дела какав је представљан у теорији, није имао много одјека у пракси. Тек након уважавања и схватања Бетовенових симфонија ове идеје прерастају у узвишени идеал који нам дочарава Бетовен.<sup>8</sup>

Управо због Бетовена, његови савременици и следбеници нису могли да компонују симфоније „стрепећи од утицаја“, како је књижевни критичар Харолд Блум (Harold Bloom) назвао страх који неко осети када слути да неће надмашити претходникова дела. Током друге четвртине XIX века композитори су постали свесни значаја Бетовеновог наслеђа, али и све битнијег императива оригиналности. Пред крај XVIII века оригиналност је почела да добија велику важност, поготово у таквом жанру као што је симфонија. Критички коментари тог времена указивали су на кризу симфоније као жанра. Неки композитори се окрећу другим инструменталним жанровима, док многи настављају да пишу симфоније, али без музичко-естетског значаја. Бетовене симфоније нису само спречавале његове савременике да пишу симфоније, већ су и утицале на њих. Било који композитор који је означио ново дело као „симфонију“ у тако самосвесном историјском веку, био је врло свестан естетског значаја које је признат овом жанру. Због њеног сада привилегованог статуса, симфонија је представљала посебно тежак предмет одговорности за композиторе XIX века. Енглески критичар Хенри Ф. Чорли (Henry F. Chorley) је 1854. године запазио да „мора постојати прича, унутрашњи смисао, мистична важност – интелектуална тенденција“.<sup>9</sup> Е. Т. А. Хофман описао је Пету симфонију као ширу путању борбе која води ка победи. Ова слика Пете симфоније, као дела у ком херојски конфликт кулминира у тријумф била је широко распрострањена и прихваћена у XIX веку, као и утисак да музичке идеје могу репрезентовати супротстављене силе и да је симфонија упоредива са драмом у којој борба супротних елемената тражи разрешење. И заиста, критича-

<sup>5</sup> Mark Evan Bonds, „Symphony“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, II, 24, Stanley Sadie (ed.), New York, Macmillan Publishers Limited, 2001, 837.

<sup>6</sup> Karl Dalhaus, *Estetika muzike*, Novi Sad, Književna zajednica, 1992, 39.

<sup>7</sup> Исто, 36–37.

<sup>8</sup> Mark Evan Bonds, „After Beethoven“, *Imperatives of originality in the symphony*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, 12–15.

<sup>9</sup> Исто, 8.

ри су увидели да „дијалектички развој“ музичких идеја постаје водећа сила инструменталне музике, а поготово симфоније. Оно што је било ново је веровање да недостатак специфичног значења може инструменталну музику чак да учини супериорнијом од вокалне. По естетичару Фердинанду Ханду (Ferdinand Hand), композитор инструменталне музике „мора прожети форму са природом, идејама и ставовима на тај начин да они подражавају духовни живот у својим многоструким емоцијама. Музичка идеја мора носити у себи духовну идеју“.<sup>10</sup>

Нажалост, веровања у метафизичке квалитете инструменталне музике у XIX веку често су негативно утицала на критику. Писци су ретко могли да јасно и убедљиво објасне „духовне идеје“ у природи инструменталне музике. Али веровање у духовни квалитет инструменталне музике је ипак било тако јасно уграђено у естетику XIX века да би било погрешно исмевати или одбацити такву интерпретацију. Уздизање инструменталне музике у сферу идеја подразумевало је фундаменталну промену начина на који су нова дела стварана и доживљавана. Идеја да симфонија може да пренесе серије контрастних и развојних слика или психолошка стања кроз више ставова, променило је саму идеју шта симфонија може бити. Композитори XIX века борили су се са Бетовеновом величином да би дошли до услова за овај нови смисао жанра.<sup>11</sup>

### Појам хероја у симфонији

Једини композитор из 30-их година XIX века који је, посматран из данашње перспективе, могао да се мери са Бетовеном као симфоничарем био је Хектор Берлиоз. Он је, уз Шуберта (Franz Schubert), пратио Бетовена у писању симфоније која има вредност. Двадесетих година XIX века Берлиоз је био у прилици да чује Бетовенове симфоније у извођењу оркестра Париског конзерваторијума под диригентском палицом Хабенека (François Antoine Habeneck) и на тај начин је у време писања своје *Фантастичне симфоније* 1830. године већ увелико био упознат са Бетовеновим делима и посебно са Деветом симфонијом. Све Берлиозове симфоније испољавају „стрепњу од утицаја“, а то се управо огледа у начину на који је Берлиоз доживљавао Бетовена и његове симфоније. Видео је Бетовена и као инспирацију и као препреку, као модел за имитирање и као претходника кога треба превазићи.<sup>12</sup>

Позиција *Фантастичне симфоније* унутар симфонијске традиције може се посматрати не само кроз Берлиозово схватање Бетовенових симфонија, већ и кроз дефиницију природе Бетовенових композиција која је настајала током XIX века. По Бусонију (Ferruccio Busoni), са Бетовеном је први пут основна тема музике постала човечанство, његова музика је била чута као директно изражавање људских врлина и нуђења доказа људске воље и њене унутрашње и спољашње борбе. Виктор Иго (Victor Hugo) је описао Бетовенову музику као универзално људско искуство, у ком се свака индивидуа препознаје. Специфичан стил који је својствен Бетовеновим делима препознат је као херојски стил, и то несумњиво под утицајем његове Треће симфоније. Постављало се питање – ко је херој овог дела: Наполеон, сам Бетовен или је симфонија сама по себи представљала херојски чин? У сваком случају, теоретичари музике и филозофи се слажу да његова музика осликава херојску потрагу за слободом и тријумф. Бетовенова музика успешно уобличава људску самосвесност, ако се разуме као морална сила којом индивидуа схвата сопствену судбину превазилазећи драматичне ситуације. А. Б. Маркс (A. B. Marx) је тврдио да Бетовенова музика има могућност да осликава „стања душе“. Али не само њена осећања, него Бетовенова музика изражава и виши ниво људске душе.<sup>13</sup> Есенцијално у херојском квалитету Бетовенове музике је осећај борбе. Херојски елементи не леже у победи, него у процесу борбе.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Исто, 9.

<sup>11</sup> Исто, 10.

<sup>12</sup> Mark Evan Bonds, нав. дело, 417–420.

<sup>13</sup> Scott Burnham, *Beethoven Hero*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1995, 100.

<sup>14</sup> Више о томе како се херојски елементи музички манифестују у Бетовеновим симфонијама видети у: Scott Burnham, нав. дело.

Музика Бетовеновог херојског стила је снажно укоренења у културне и интелектуалне нагоне композиторовог доба. Бетовен је, компоњујући Девету симфонију следио принципе Шилерове (Friedrich Schiller) и Кантове (Immanuel Kant) естетике. Естетика идеализма која је владала Немачком пред крај XVIII века и почетком XIX века указивала је да инструментална музика остаје неодређена музика, али да је та неодређеност видљива у односу са вишим, идеалним светом, по Хофмановим речима „чудесним краљевством бескраја“. „Веровање да уметност, а поготово музика, може да обезбеди уточиште од пропалог света социјалног и политичког живота, темељ је романтичарске естетике“.<sup>15</sup> Бетовен у својој Деветој симфонији музиком дочарава борбу са силама таме и тријумф радости и братства међу људима. „Бетовенова музика која је пратила Шилерове стихове била је много комплекснија и заправо је оваплоћавала и један од најбитнијих постулата Шилерове естетике и поетике: постулат дочаравања узвишеног кроз сукоб са насиљем, са приземним, то јест ‘ниским’“.<sup>16</sup>

У свом чланку 1824. године, Маркс говори о неколико Бетовенових херојских симфонија (Трећој, Петој и Седмој) проглашавајући их високо драматичним и представљајући њихове вредности као што су индивидуална слобода и храброст. Кроз Бетовена музичка уметност не само да добија израз људског херојства, већ постаје оруђе ослобођења.<sup>17</sup>

Берлиоз је такође био упознат са херојским асоцијацијама *Ероике* и цело дело видео као „посмртни свечан говор за хероја“. Први став Пете симфоније, по Берлиозовом мишљењу, био је „посвећен описивању помешаних осећања која обузимају узвишену душу бацајући је у очајање“, док је финале окарактерисао као „џиновску песму победе“ у којој се „душа музичара коначно ослобађа од земаљских окова и патњи и блештаво лебди ка небесима“. Финале Девете симфоније видео је као „глас самог Бетовена“ и као „опраштајућу песму хероја сигурног у победу“. Берлиозова идеја да напише симфонију у којој се описују осећања и размишљања једног протагонисте, повезана је са оваквим херојским поимањем Бетовена и његових симфонија.<sup>18</sup> Из ових Берлиозових представа о Бетовеновим симфонијама може се закључити да је Берлиоз врло субјективно и лично доживљавао ове симфоније и то се одразило на његово поимање самог жанра симфоније и на то шта би симфонија требало да представља. У то време Бетовен је био Берлиозов највећи херој.

Текстови разних критичара, међу којима је и Шуманов (Robert Schumann), објашњавају да Берлиоз није променио концепт симфоније на формалном плану. Као што Бетовен не одбацује класичарске форме, већ их само проширује и обогаћује новим средствима звука, тако и Берлиоз остаје у домену класичарских облика. *Фантастична симфонија* се може упоредити са *Пасторалном симфонијом*. Обе имају пет ставова и инспирисане су ванмузичким асоцијацијама. Бетовен даје програмске називе за сваки став, што чини и Берлиоз. Први став *Фантастичне симфоније* је у класичном сонатном облику, са спорим уводом, I и II темом, која модулира у доминантни тоналитет, са развојним делом и репризом, чији је тонални план у складу са класичарским начелима. Други став је играчког карактера, као Хајднов менует. Трећи став, иако карактерно различит од мирнијег звука *Пасторалне*, инспирисан је природом. Четврти и пети став формално су слободније конципирани, али када се упореде са Бетовеновом *Пасторалном* или финалом Девете симфоније види се да на формалном плану нема много изненађења.<sup>19</sup>

Теме које су биле заједничке у романтизму, индивидуализам и интензитет осећања виде се у многим делима, како композитора, тако и књижевника. Интензитет осећања или

<sup>15</sup> Mark Evan Bonds, „Idealism and the aesthetics of instrumental music at the turn of the nineteenth century“, *Journal of the American musicological society*, 1992, X, 4, 387–390.

<sup>16</sup> Jeremić-Molnar, Dragana i Aleksandar Molnar, *Nestajanje uzvišenog i ovladavanje avangardnog u muzici moderne epohe*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju IP „Filip Višnjić“ a.d, 2009, 40.

<sup>17</sup> Scott Burnham, нав. дело, 156.

<sup>18</sup> Mark Evan Bonds, нав. дело, 453.

<sup>19</sup> Julien Tierson and Theodore Baker, „The Berlioz of the Fantastic symphony“, *The Musical Quarterly*, 1993, XIX, 3, 314–315.



осећање светске жудње који у екстремима могу да воде у патолошка стања била је честа појава у књижевним делима. Гетеов (Johann Wolfgang von Goethe) *Вертер* (1774), у ком се протагониста убија због неузвраћене љубави, постаје прототип овог патолошког очаја у литератури. Оваква патологија пребацује се и на музику романтичара, па је и Берлиоз следио овај романтичарски занос.<sup>20</sup> Оно што је Берлиоз променио кроз *Фантастичну симфонију* је идеја симфоније. Актер *Фантастичне симфоније* је романтичар који је изолован од остатка света и бори се са сопственим унутрашњим силама таме и на крају пада у понор својих заблуда. По борби која ипак постоји у његовој души, овај протагониста добија звање романтичарског хероја, а тај прототип је претеча данашњег антихероја.

Али није само Бетовен утицао на то да Берлиоз промени идеју симфоније. На ту промену утицало је још неколико фактора.

### Програм и музичка реализација

За Берлиоза је музика била драматично изражавање емоционалног искуства, имитација самог живота. Он је гледао на живот као на драму у којој је сам био херој. До *Фантастичне симфоније* ниједна симфонија није садржала изражајног протагонисту, чија се промењена психолошка стања могу пратити кроз ставове. И због тога је Берлиоз направио програм који ће да одговара музичком развоју у симфонији. У уводном делу Берлиоз напомиње да је програм као говорени текст у опери, који служи да представи музичке нумере. Ово није значило да је *Фантастична симфонија* опера без речи, већ да је Берлиоз био инспирисан и оперском традицијом. Али поред програма нема никаквих доказа да је опера утицала на стварање ове симфоније. Берлиоз је написао пет програма за своју симфонију, да би на адекватан начин слушаоцима приближио своје емоционално стање. Много пута касније покушано је да се оспори значење програма. Али управо Берлиозов програм има велику улогу у новој концепцији симфоније, не због свог експлицитног садржаја, већ због уплитања нечег сасвим личног у жанр који је претендовао на то да представља свеобухватне идеје и замисли. Повезаност програма са Берлиозовим личним животом је незанемарљива, стога је и првобитни назив симфоније био *Епизоде из живота једног уметника* (*Épisode de la vie d'un artiste*). На основу овога се може закључити да Берлиоз није свесно намеравао да промени установљени поглед на жанр симфоније, већ да јасно искаже свој унутрашњи, духовни живот. Програм ове симфоније био је посвећен Хариет Смитсон (Harriet Smithson) која, што се може и потврдити из писма који је Берлиоз упутио свом пријатељу Амберу Феранду (Humbert Ferrand), није обраћала пажњу на његове покушаје да јој се приближи и да је упозна.<sup>21</sup>

У првом делу своје анализе Берлиозове *Фантастичне симфоније*, Роберт Шуман је представио своје виђење програма. Шуман нас упознаје са човеком који први пут спознаје љубав, види жену коју симболише главна тема читаве симфоније. Протагониста јури ка њој, нестрпљив да је загрли, а затим без даха узмиче пред њеном хладноћом и равнодушношћу. Нудећи јој своју љубав, понизно подиже руб њене хаљине ка својим уснама, а затим стоји поносно и захтева њену љубав, јер је његова љубав према њој застрашујућа.<sup>22</sup> Тако Шуман представља први став. Даље наводи да се Берлиозова драга појављује пред њим на сваком месту. Слике природе оцртавају његова осећања. Али Берлиозов бес се удвостручава, обузима га и он покушава да се убије. Звона звоне и скелети свирају оргуље за свадбени плес, јер он, плачући, тај плес и заслужује.<sup>23</sup> Овај Шуманов приказ битан је јер приказује романтичарски занос уз помоћ ког је промењена функција симфоније. На сличан начин као и Берлиоз и Шуман нам дочарава свој романтичарски сензибилитет.

<sup>20</sup> Rey M. Longyear, *Nineteenth-Century Romanticism in Music*, New Jersey, Prentice-Hall Inc, 1969, 10.

<sup>21</sup> Nicholas Temperley, "The 'Symphonie Fantastique' and its program", *The Musical Quarterly*, 1971, LVII, 4, 602–603.

<sup>22</sup> Robert Schumann, *A Symphony by Berlioz*, New York, Norton & Company, 1971, 222–223.

<sup>23</sup> Исто, 224.

Берлиоз се такође налазио у константној борби против академиста Париског конзерваторијума, за које је музика била вежба у примени запамћених правила, против француске музичке културе која је још увек ограничено гледала на естетику Бетовенових дела, против извођача који су одбијали да прате композиторова јасна упутства и против публике која је толерисала све то са равнодушношћу зато што су музику сматрали видом забаве.<sup>24</sup> Због свега тога и несреће у љубави, Берлиоз се осећао одбачено од света и несхваћено, што је и сам говорио. Из овога се може закључити да је програм субјективни приказ и израз Берлиозове потребе да буде схваћен, као композитор и као личност. Неки романтичарски композитори, иако су уплитали личне приче у своју музику, никада нису инсистирали на саосећању својих слушалаца. Улога програма била је у томе да се осети оно што је музика оставила недоречено. А музика Берлиозу није служила само да репродукује догађаје у причи, већ да саопшти страсти и емоције које су побуђене драматичним догађајима. Иако програм не подржава реалне догађаје и дешавања, он описује одређене емоције и атмосферу коју овим емоцијама даје индивидуални печат. У том смислу програм је аутобиографски.

Есеј о Берлиозовој *Харолд симфонији* Франца Листа (Franz Liszt) такође подржава постојање поетског решења инструменталне музике садржаног у програму. Франц Лист је сматрао да је реализација програма један од много корака које уметност тек треба да начини, неопходан резултат развоја тог времена, а не декаденција уметности. „Програм тражи једино признање за могућност прецизне дефиниције психолошког момента који надањује композитора да ствара своје дело и за мисао коју даје изван форме. Може да делује детињасто, чак и погрешно да речима објасни оно што инструментално дело и чини целовитим, али с друге стране композитор жели да донесе дефинитиван утисак и потпуну реализацију утиска код слушаоца. Симфониста-сликар ставља пред себе задатак да створи са једнаком јасноћом слику која је јасно представљена у његовом уму и развија серије емоционалних стања која су непогрешиво и дефинитивно скривене у његовој свести – зашто он не може, да кроз програм настоји да направи себе потпуно разумљивим?”<sup>25</sup>

Уз помоћ програма, композитор упућује на правац својих идеја. Функција програма тада постаје неопходна и њен улаз у највише сфере уметности постаје оправдан. Захваљујући неуништивом животном принципу које је људска душа унела у то дело, поетско уметничко дело живи кроз сва времена и преживљава све формалне револуције.<sup>26</sup>

Повезаност између програма и музике огледа се у Берлиозовом посебном осећају да препозна на које начине музика може бити повезана са сценама, идејама и емоцијама. Берлиоз говори о две врсте повезаности између музике и њеног програма – оној врсти која доноси везу између имитације која има већ познате асоцијације (имитирање звукова из природе) и оној врсти која је произведена музичким изражавањем емоција. Берлиоз је видео такво изражавање осећања као основни начин у ком музика добија свој ефекат.<sup>27</sup>

Најснажније својство имитације, по Берлиозовом ставу, је оно које ствара емоције и страсти – изражајност. Ова врста имитације ствара у нама појам бројних страсти срца и буди кроз чуло слуха слике које човек искушава само кроз друга чула. Музика може да изрази врло лако љубав, љубомору, патњу, страх, али да ли ће ова осећања да проузрокује неки призор или нешто друго, то музика не може да нам каже. И пре него што буде препозната слика коју је музичар хтео да створи, Берлиоз упућује на то да слушалац буде упознат са композиторовом идејом на неки индиректан начин. На тај начин Берлиоз ствара контрасте и драматичне ефекте, произведене различитим бојама инструментата и различитим мелодијама које репрезентују емоције. За Берлиоза имитација ради самог имитирања је осуђена на пропаст, јер у таквој имитацији нема поезије, ни драме ни истине. Музика није служила

<sup>24</sup> Edward T. Cone, *Berlioz Fantastic symphony*, New York, Princeton University, 1971, 3.

<sup>25</sup> Oliver Strunk, *Source Readings in Music History Volume V: The Romantic Era*, London, Faber and Faber Limited, 1981, 127.

<sup>26</sup> Исто, 128.

<sup>27</sup> Leon Plantinga, *Romantic Music*, New York, W. W. Norton & Company Inc, 1984, 212.

да представи догађаје приче, нити да ослика сцену, него да саопшти страсти и емоције које су настале поводом драматичних ситуација. Ово се више може односити на прва три става, а мање на друга два. Композиторова главна брига у коначном програму финала је била да публика постане свесна шта се догађа на музичком плану.<sup>28</sup>

Као што је програм повезан са композиторским животом, тако је и музика повезана са програмом на више начина. Протагониста ове симфоније приказан је кроз *idée fixe*, главну тему која се појављује у сваком ставу и која се константно трансформише.

У првом ставу *idée fixe* је представљена као лирска тема коју доносе флауте и I виолине уз пратњу осталих гудачких инструмената у поновљеним осминама, дочаравајући наслов става – *Сањарења. Страсти*. У овом ставу приказана је унутрашња борба хероја који се бори са својим емоцијама. Увод првог става прожет је меланхоличним расположењем, које се мења када наступа *idée fixe* као прва тема овог сонатног облика. Константна унутрашња борба хероја кулминира у развојном делу кроз хроматско кретање у гудачким инструментима. Оно описује немир који херој осећа. *Idée fixe* која се затим опет појављује (у трећем одсеку развојног дела) трансформисана је на пољу оркестрације. При овој појави главну мелодију изводе флауте, кларинети и фаготи, док су у гудачким инструментима осмине у скоковитом кретању, што представља немирније импULSE у срцу хероја. Кулминација ведрих осећања и страсти приказана је у репризи. У оркестрацији главне теме сада учествује читав симфонијски оркестар што повећава интензитет доживљаја ових осећања. Последња појава *idée fixe* у првом ставу (у I виолинама, без пратње) указује на смирење и овладавање емоцијама хероја и његов духовни мир, што је и сам Берлиоз означио називом *religiosamente*.

Други став почиње са тремоло потезима у гудачким инструментима и арпеђима харфи и јасно указује на узнемиреност хероја. *Idée fixe* која се појављује у делу Б играчког је карактера као и сам став. Овим ставом преовлађују ведрост осећања и без увода у овај став не би могло да се наслути колебање и немир у срцу хероја.

Трећи став такође ствара атмосферу немира кроз тремоло потезе виола, што се касније преноси на дрвене дувачке инструменте. Појаву *idée fixe* у делу Б прати тремоло у виолинама и виолама, док фаготи и дубоки гудачки инструменти свирају другу мелодију која преузима и „покрива“ главну тему која нестаје у таласу ове мелодије. Ова имитација олује и њеног каснијег смирења верно је приказана што можемо закључити и по називу овог става и његовом програму. Али то не представља само пуко имитирање звукова из природе него и херојево душевно стање, окружење у ком се он налази подражава његов немир, његову немоћ да се одупре негативним и злослутним мислима и ситуацијама у којима се нашао. Увод и кода овог става су од истог тематског материјала, само што тимпани који нису били у уводу сада наговештавају шта ће се догодити са херојем у наставку симфоније.

Четврти став маршевским ритмом, лименим дувачким инструментима и читавом ударачком секцијом као да поздравља хероја у његовом путу до потпуног самоуништења. Актер ове симфоније више не може да се избори са својим страховима и када се једини и последњи пут у овом ставу појаве почетни мотиви *idée fixe* у кларинету, у 169. такту тема се прекида тоничним квинтакордом ге-мола у *ff* динамици коју изводе дувачки и гудачки инструменти (в. пример 1).

Финални став представља потпуну трансформацију *idée fixe* у којој се тема музички и ритмички мења. Пискутави звук кларинета in Es, који доноси ову мелодију уз пратњу обоа и кларинета in C, указује нам да протагониста ове симфоније више није херој већ антихерој. Овај антихерој више нема никаква ведрост расположења, никакве емоције повезане са сањарењима и заљубљеношћу, немоћан да се избори за сопствену слободу и да тријумфује, постаје мрачан и злослутан. У ронду звона најављују судњи дан – парафразу секвенце *Dies irae*. Прво је свирају две тубе у спором темпу, затим се понавља у бржем темпу у хорнама да би се секвенца пародирала у дрвеним дувачким инструментима и *pizzicato* свирањем у гудачким

<sup>28</sup> Edward T. Cone, нав. дело, 40–41.

инструментима. Кулминација овог става и читаве симфоније је у контрапунтском споју секвенце *Dies irae* и ронда у ком се зле и натприродне силе, вештице, ноћне море и све што је узнемиравало овог хероја сада удружују и стреме ка тријумфу. Крај симфоније завршава се у Це-дуру, али овакав завршетак представља тријумф зла над добром, трансформацију хероја у антихероја.

Берлиозов циљ био је да прошири Бетовенову идеју о херојској симфонији, што је и сам изјавио 1829. године, после слушања Бетовенових симфонија.<sup>29</sup> То је учинио тако што је кренуо супротним путем од оног ког су многи Бетовенови савременици и следбеници следили – путем имитације и погрешног разумевања Бетовеновог наслеђа. Берлиоз је кроз писање програма, новина у оркестрацији, инструментацији и промене идеје о симфонији постао прави херој свог времена, јер је успео да превазиђе све препреке које су му стајале на путу у доношењу оваквих радикалних промена и уздигне се у ранг са Бетовеновим наслеђем.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Cone, T. Edward, *Berlioz Fantastic symphony*, New York, Princeton University, 1971, 36–46.
- Plantinga, Leon, *Romantic Music*, New York, W. W. Norton & Company Inc, 1984, 209–219.
- Strunk, Oliver, *Source Readings in Music History Volume V: The Romantic Era*, London, Faber and Faber Limited, 1981.
- Temperley, Nicholas, "The 'Symphonie Fantastique' and its program", *The Musical Quarterly*, 1971, XVII, 4, 593–608.
- Bonds, Evan Mark, "Sinfonia anti-eroica: Berlioz's Harold en Italie and the Anxiety of Beethoven's Influence", *The Journal of Musicology*, 1992, X, 4, 417–463.
- Longyear, M. Rey, *Nineteenth-Century Romanticism in Music*, New Jersey, Prentice-Hall Inc, 1969.
- Tierson, Julien and Theodore Baker, "The Berlioz of the Fantastic symphony", *The Musical Quarterly*, 1993, XIX, 3, 303–317.
- Burnham, Scott, *Beethoven hero*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1995.
- Jeremić-Molnar, Dragana i Aleksandar Molnar, *Nestajaње uzvišenog i ovladaвање avangardnog u muzici moderne epohe*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju IP „Filip Višnjić“ a.d, 2009.
- Bonds, Evan Mark, "Idealism and the aesthetics of instrumental music at the turn of the nineteenth century", *Journal of the American musicological society*, 1997, L, 2, 387–420.
- Bonds, Evan Mark, "After Beethoven", *Imperatives of originality in the symphony*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, 1–27.
- Dalhaus, Karl, *Estetika muzike*, Novi Sad, Književna zajednica, 1992, 35–43.
- Bonds, Evan Mark, "Symphony", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, II, 24, New York, Oxford University Press, 2001, 833–840.
- Larue, Jan and Eugene K. Wolf, "Symphony", *The New Grove dictionary of Music and Musicians*, II, 24, New York, Oxford University Press, 2001, 812–831.

Mina Šuković

#### BERLIOZ'S FANTASTIC SYMPHONY AS AN EXAMPLE OF ANTI-HEROIC SYMPHONY

SUMMARY: In this paper I have tried to show how the model of Beethoven's symphonies influenced changing of the idea of symphonic genre with composers who continued to compose in this genre after Beethoven's death. I have also tried to show how all of this affected Berlioz's symphonic creations. I used the *Fantastic Symphony* as an example on which is shown how Berlioz changed the idea of the symphony. Actor of the *Fantastic Symphony* is a romanticist isolated from

---

<sup>29</sup> Mark Evan Bonds, нав. дело, 450.



the rest of the world and struggling with its own internal forces of darkness and eventually fall into the abyss of their misconceptions. My research has led to the conclusion that Berlioz did succeed, as the direct successor of the symphonic genre, to change the idea of the symphony as it existed until then and to create a type of anti-heroic symphony.

KEYWORDS: the idea of symphony, Berlioz, Beethoven, "anxiety of influence", heroic symphony, anti-heroic symphony.

ПРИЛОГ:

Пример 1, Хектор Берлиоз, *Фантастична симфонија*, IV став, *Allegretto non troppo*, т. 162–169.

The image shows a page of a musical score for Hector Berlioz's *Fantastique*, IV movement, measures 162-169. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Horn (Hb.), Clarinet (Cl. Ut), Bassoon (Bns I, II and III, IV), Cor Anglais (Cora (Sib) and (Mib)), Trombone (Tromb.), and Ophicleide (Oph.). The music is in a key signature of two flats and a common time signature. A 'Ritardando' (R) is indicated above the first staff. The Clarinet part has a 'Solo' marking. The Bassoon part has a dynamic marking of 'pp dolce assai e appassionato'. The score concludes with a 'ff' (fortissimo) dynamic marking across all parts.