

**RUŽDJAK I TEKST. VIŠEJEZIČNOST**  
**TROIS CHANSONS DE GESTE (CHANSON ROUGE, CHANSON BLANCHE,**  
**CHANSON BLEU), ZA BARITONA, ORKESTAR I VRPCU (1971)\***

NIKŠA GLIGO

*Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu*  
*Odsjek za muzikologiju*  
*Lučičeva 5, 10000 ZAGREB*

UDK/UDC: 78.071.1 Ruždjak, M.  
 78.087.613.2

Izvorni znanstveni rad/Research Paper  
 Primljeno/Received: 12. 2. 2014.  
 Prihvaćeno/Accepted: 17. 4. 2014.

*Nacrtak*

Riječ je o slabo poznatoj Ruždjakovoj skladbi, koja već kod mladog dvadesetpet-godišnjeg skladatelja otkriva svu kompleksnost odnosa između glazbe i tekstovnog predloška. A ta će se kao svojevrsna konstanta provlačiti kroz cijeli njegov opus. Unatoč naslovu, a i činjenici da nije sačuvana nijedna melodija *chanson de geste*, specifične srednjovjekovne ponajprije francuske književne vrste epske pjesme, Ruždjak odabire predloške koji ni na koji način ne mogu odgovarati *chanson de geste*: engleski tekst nepoznatoga autora u 1. pjesmi, 1. strofu njemačke pjesme *Wach auf, mein hort* Oswalda von Wolkensteina (1376 ili 1377-1445) i *Ave Maria* Philippea de Rémia, sirea de Beaumanoira (1210?-1265?). I bez obzira na jezik, koji bi u čistoj *chanson de geste* bio očito »strano«<sup>1</sup> tijelo, ni sadržaji pjesama ne mogu ispuniti onu svoju funkciju koju bismo mogli zamisliti u čistoj *chanson de geste*. A zanimljiva je uloga orkestra u skladbi koja se oslanja na

ovako odabrane pjesničke predloške, jer ona utječe na artikulaciju cjeline. U prvoj pjesmi simetrične forme, s glasom u sredini, orkestar »oplahuje«<sup>2</sup> glas, u drugoj ga pjesmi nema jer Ruždjak glas prati s različito širokim pojasevima bijeloga šuma, a u trećoj pjesmi cijeli orkestar punim gudačkim zvukom uvodi u baritonov solo, koji zaključuje skladbu na riječi *Amen* koja simbolički opravdava i status molitve *Zdravo Marija* u inače njoj posve neprimjerenom kontekstu *chanson de geste*.

**Ključne riječi:** Marko Ruždjak, Vladimir Ruždjak, *Chanson de geste*, Oswald von Wolkenstein, Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir, glazba i tekst, bijeli šum

**Keywords:** Marko Ruždjak, Vladimir Ruždjak, *Chanson de geste*, Oswald von Wolkenstein, Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir, music and text, white noise

\* Ova je rasprava prošireno usmeno izlaganje koje je održano na međunarodnom simpoziju posvećeno Marku Ruždjaku (1946-2012) u Knjižnici Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti 25. i 26. listopada 2013. godine. (N. G.)

Ovu Ruždjakovu skladbu htio bih smjestiti u kontekst onih mnogih njegovih skladbi koje na različite načine rabe ili se oslanjaju na neki izvanglazbeni (uvjetno rečeno: literarni, možda još točnije: verbalni) predložak. Naveo bih zato odmah na početku nekoliko pitanja u vezi s odnosom takvih predložaka prema glazbi koji je, čini se, tako karakterističan za Ruždjakovo skladanje. Ne obećajem, međutim, nikakve odgovore. No oni nisu ni važni!

1) Može li se govoriti o nekoj posebnoj vrsti programnosti takvih Ruždjakovih skladbi?

2) Koliko je za razumijevanje, za percepciju takvih skladbi važno poznavanje predloška, bilo unaprijed, bilo iz same izvedbe? (Kako ćemo za tren vidjeti, ne radi se uvijek o isključivo vokalnoj artikulaciji.)

3) Koliko skladateljevu poetiku skladanja određuju ti predlošci kao neki »tajni« regulativi kojih ni interpret ni slušalac ne moraju biti svjesni?<sup>1</sup>

Evo nam sada nekoliko paradigmatičkih primjera iz Ruždjakova opusa, poredanih kronološki:

1) *Tvoj i moj Libanon*, za soprana, recitatora i udaraljke iz 1982. po tekstu Halila Džubrana u prijevodu Marka Grčića. Primarnost teksta je očita, no glazbena dimenzija koja ga »prati« nipošto se ne smije zanemariti. Ovu bi se Ruždjakovu skladbu moglo držati produžetkom melodrama kao vrste u kojoj se kombiniraju govor i glazba. (Melodrama — u ženskome rodu — jest scenska izvedba melodrama — u muškome rodu.) Evo primjera: Schumannove *Dvije balade*, op. 122 (1852), po Hebbelovim i Shelleyevim stihovima, Lisztov *Mladoženja* (1858) po Bürgerovom tekstu i *Slijepi pjevač* (1875) po Tolstoju, Straussov *Enoch Arden*, op. 38 (1897) po Tennysonu itd.

2) *Ubu*, za mješoviti zbor *a cappella* iz 1985. po izmišljenome jeziku u predlošku.

3) *April is the Cruellest Month (Travanj je najokrutniji mjesec)*, po *Pustoj zemlji (The Waste Land)* T. S. Eliota, za gitarski trio iz 1987. Ovo bi mogao biti primjer čiste programne glazbe jer je pjesnički predložak program instrumentalne skladbe. No predložak se nigdje ne navodi, osim u naslovu koji je zapravo početak prvoga stiha Eliotove poeme.

4) *Après une lecture de Blake*, za basovski klarinet i udaraljke (1 izvođač) iz 1989. Ovo bi mogla biti relativno programna skladba jer se referira na Blakea općenito, no ne i na neku konkretnu njegovu pjesmu kao predložak.

<sup>1</sup>Po tome bi zadatak ove analize bio na neki način sličan dešifriranju takvih tajnih poruka u vezi s društvenim karakterom glazbe što ga često spominje Adorno (v. npr. *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen = Gesammelte Schriften*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998, sv. 14, 252, 297, 411 itd.); usp. i Tibor KNEIF: Musik und Zeichen. Aspekte einer nichtvorhandenen musikalischen Semiotik, *Musica*, 27 (1973) 1, 12.

5) *The New Alice*, za mezzosoprana, komorni ženski zbor i simfonijski orkestar iz 1989. godine. Jezik je također izmišljen, tj. nesintaktički i nesemantički.

6) *Odrizi*, za soprana i klavir iz 1993, također na izmišljeni, nesintaktički, nesemantički jezik. Da li bi se ovdje i dalje moglo govoriti o *liedu* kao vrsti?

*Trois chansons de geste* ne ulaze ni u jednu od ovih paradigmi ili — ako se baš želi — pomalo u svaku od njih. No nije dovoljno uvjerljiv »slučaj« koji bi zahtijevao otvaranje nove paradigme.

*Trois chansons de geste* slojevito je tajnovita skladba koja mnogo implicira i otvara niz pitanja. No da li to znači da je svijest o tim implikacijama i pitanjima nužna za (pravilno) razumijevanje glazbe?

Tajnovite implikacije počinju već od naslova. »*Chanson de geste* je francuska pjesma o junačkim djelima (lat. *cantus gestualis*) [...] Autentični napjevi za *chanson de geste* nisu se sačuvali pa se jednim muzičkim svjedočanstvom mogu smatrati indirektni primjerci iz XIII. st...«<sup>2</sup>

Na što zapravo Ruždjak aludira kada odabire ovakav naslov? Sasvim je sigurno da ne može rabiti citate, čak ni one aluzivne, kada se nema što citirati. Isto je tako posve neuobičajeno da — umjesto starofrancuskog što ga rabi samo u trećoj pjesmi — odabire predloške na engleskome i njemačkome jeziku.

Ruždjak se rijetko izjašnjavao o svojim skladbama, no o *Trois chansons de geste* postoji kratki njegov iskaz na njegovoj autorskoj ploči (Jugoton LSY-66080, 1979):<sup>3</sup>

»Ovdje se radi o triptihu malih dimenzija, o tri kratke pjesme [...] na njemačke, francuske i engleske tekstove. U prvoj se pjesmi ljudski glas kreće na posve stilizirani način. U trećoj se javlja citat iz Ravelovih 'Triju pjesama Don Kihota'. U drugoj pjesmi, međutim, dolazi do pojave koja je u manirističkom slikarstvu 16. stoljeća poznata kao 'anamorfotička preobrazba'. Kao što se tamo izobličuju neke proporcije lika, tako se u 'Chanson blanche' izobličuju intervali jednog trubadurskog napjeva u dorskom modusu. Sve to iznad sintetskog 'bijelog šuma', zvučne kulise koja svojom jednostavnošću kontrastira u odnosu prema krajnjim stavcima.«

Svakako je razložno komentirati ovaj skladateljjev iskaz:

1) Jezici pjesama koje spominje skladatelj u krivome su slijedu. Prva je pjesma na engleskome, druga na njemačkome, treća na starofrancuskome.

<sup>2</sup> Ivona AJANOVIĆ: *Chanson de geste*, *Muzička enciklopedija*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1971, sv. 1, 316; usp. i Ian R. PARKER: *Chanson de geste*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publisher Limited, 2001, sv. 5, 485.

<sup>3</sup> Važno je napomenuti da na ovoj vinilnoj ploči tri pjesme iz *Trois chansons...* nisu razdvojene. Teško je objasniti zašto se autor s time složio.

2) Premda se nije uspio dokučiti izvor prve pjesme, »stilizirani način« glasa vjerojatno se odnosi na one vrlo važne dijelove vokalne artikulacije u kojima se rabi nesintaktički i semantički nejasan jezik (poglavito najčešće vokali »a« i »ai«; v. dolje!).

3) Ravelove »Tri pjesme Don Kihota« odnose se na *Don Quichotte à Dulcinée* (*Chanson romanesque, Chanson épique, Chanson à boire*) na stihove Paula Moranda koje je Ravel uglazbio 1932/33, najprije za glas i orkestar, a onda i za glas i klavir. No citat ma koje od tih pjesama je posve neprepoznatljiv u *Chanson bleu*. A teško je pretpostaviti da bi s obzirom na sadržaj predložka u *Chanson bleu* (v. dolje!) takav citat, čak i na posve aluzivnoj razini, bio primjeren sadržaju glazbe.

4) U drugoj je pjesmi teško uočiti što bi to bila »anamorfotička preobrazba«, a svakako je upitno zašto Ruždjak ne navodi koji trubadurski napjev podvrgava takvim preobrazbama. Kao da skriva podatak koji bi trebalo dešifrirati da bi se uočila preobrazba koju spominje. Mi smo na temelju teksta dešifrirali o kojemu je napjevu riječ (v. dolje), no uvid u izvornik i usporedba s njegovom transformacijom u Ruždjakovoj skladbi ne daje nikave informacije o »anamorfotičkoj preobrazbi«.<sup>4</sup>

Teško je prosuditi zašto nas u ovome iskazu Ruždjak — inače vičan pisanju ali nesklon ma kojoj racionalizaciji procesa skladanja — zapravo vodi na krivi put. Da li smatra da je izvanglazbena, intelektualno duhovna pozadina skladbe nebitna za njezino razumijevanje? Ili nas pak potiče, provocira da sami istražimo tu duhovno intelektualnu pozadinu, da je »dešifriramo«. Poznavajući Ruždjakov skladateljski (a i duhovno intelektualni) habitus, skloniji sam povjerovati u drugi razlog! Barem za sada.

No pogledajmo sada detaljnije što stoji u partituri.

Ona je nestandardnog formata 71cm x 51cm. Budući da ne postoji notni papir takvoga formata, Ruždjak je na prazne listove lijepio dijelove zapisa na notnome papiru. Zbog takvoga formata i njemu sukladnoga notnoga zapisa posve je nemoguće čitljivo reproducirati partituru (ili neke njezine dijelove) u nekome manjem formatu.

Sastav nije naveden u partituri ali je na internetskoj stranici Hrvatskoga društva skladatelja ovako specificiran:

<sup>4</sup> U raspoloživoj mi literaturi nisam uspio pronaći nikakvu definiciju »anamorfotičke preobrazbe«. No u američkoj *Wikipediji* ([http://en.wikipedia.org/wiki/Anamorphosis#.22Anamorphic.22\\_effects\\_in\\_the\\_work\\_of\\_contemporary\\_artists](http://en.wikipedia.org/wiki/Anamorphosis#.22Anamorphic.22_effects_in_the_work_of_contemporary_artists); pristup 20.9.2013) **anamorfoza** se definira kao »a distorted projection or perspective requiring the viewer to use special devices or occupy a specific vantage point to reconstitute the image«. U istome se članku kao primjeri anamorfoze u likovnim umjetnostima navodi oslikani strop Andrea Pozze (1642-1709) u crkvi Sv. Ignacija u Rimu, *Ambasadori* Hans Holbeina ml. (oko 1497-1543) s anamorfnom lubanjom u prednjem planu koja podrazumijeva »memento mori«. No kronološki se i Pozza i Holbein teško dadu smjestiti u manirizam. Ali daljnja rasprava o ovome problemu, tj. o kronološkoj determinaciji postupka što ga spominje Ruždjak i o njegovoj povezanosti s manirizmom u likovnim umjetnostima, ionako izlazi iz okvira ovoga istraživanja.

vrpca - 2(II.=fl.picc.) 2(II.=c.i.) 2(I.=cl.picc. II.=cl.b.) 2(II.=cfg.) - 1.1.1.1 - perc. - archi

**Prva pjesma** (*Chanson rouge*) započinje baritonskim solom »sempre f, impetuoso, agitato« na vokale »ai« i »a«. Ruždjak grupira vokale oznakom »corti« ✓, logično, jer nema taktnih crta, odnosno bilo kakve metarske organizacije. Jedino je označeno približno trajanje cijeloga tog odlomka (koji je u partituri označen kao A): »/cca 45"/«. Zamjetno je postupno izduživanje vokala »a« sve opsežnijim melizmama. Vokali »ai« ostaju i dalje vrlo kratki. Treba napomenuti da je pristup baritona Vladimira Ruždjaka notaciji, kako svjedoči snimka, prilično slobodan, no ostaje u okviru zadanoga trajanja.

Na zadnju dugu melizmu na »a« (= B u partituru) nastupa puhački korpus potpomognut udaraljka da bi »cca 13"« prije C u partituri bariton započeo pjevati stihove nepoznatoga podrijetla:<sup>5</sup>

»When the Hyena laughs and the Lion roars in rage, how sweet/Then to unfold  
to the woman of red skin«.

Oznaka za interpretaciju je »in modo di 'Lazy'«. <sup>6</sup> Na riječi »rage« upada cijeli gudački korpus koji baritona prati do D u partituri. Slijedi razrijeđena tekstura puhača koja priprema baritonov falsetni »m — a« (»cca 3«)/»a— m«(»cca 5«). Od slova E ostaju samo udaraljke koje pripremaju pa onda i prate, kao i uvodnome dijelu, baritonove vokale »a« i »ai«. Pjesma završava s baritonskim solom (od F u partituri) koji ovaj puta traje »/»cca 15"/«. Formalni model je dakle simetričan sa semantički jasnim tekstom u sredini.

**Druga pjesma** (*Chanson blanche*) rabi 1. strofu pjesme Oswalda von Wolkenstein *Wach auf, mein hort*.

Wach auf, mein hort, es leucht dorthier,  
von Orient der liechte tag.  
plick durch die braw, vernim den glanz.  
Wie gar rein blaw des himels kranz

<sup>5</sup> Specijalisti koje sam konzultirao oko podrijetla ovoga teksta najčešće su spominjali epsku pjesmu *The Song of Hiawatha* (1855) američkoga pjesnika Henrya Wadswortha Longfellowa (1807-1882). No u toj pjesmi nije se mogao pronaći nijedan odlomak koji bi u potpunosti odgovarao tekstu što ga je odabrao Ruždjak. U Ruždjakovoj privatnoj biblioteci, koju sam pregledao zahvaljujući ljubaznosti Ruždjakove udovice Milice, nema nijednog Longfellowog djela, sama se gospođa Ruždjak ne sjeća da je Ruždjak ikada spominjao Longfellowa i *Hiawathu*. No to još uvijek ne znači da odabrani stihovi ne bi mogli predstavljati prikrivenu parafrazu stihova iz *Hiawathe*, koji je Ruždjak možda ipak nekada čitao.

<sup>6</sup> Nejasno je što bi u ovoj uputi za interpretaciju mogla značiti imenica »Lazy«, pisana velikim početnim slovom među navodnim znacima. Pomisao na određenu glazbenu vrstu ne da se dokazati jer se nigdje ne navodi.

sich mengt durch graw von rechter Schanz!  
Ich fürcht ein kurzlich tagen!<sup>7</sup>

Baritona ne prati orkestar nego samo različito široki pojasevi bijeloga šuma (s vrpce) koji su precizno ucrtani u partituru s rubnim frekvencijama na marginama.

Baritonova dionica je u tročetvrtinskoj mjeri (premda ista nije upisana), s taktnim crtama od početka do kraja.

Na samome su kraju 9 udara metronoma  $\text{♩} = 60$ . Simbol čega?

**Treća pjesma** (*Chanson bleu*) rabi kombinaciju stihova iz pjesme *Ave Maria* Philippea de Rémya, sirea de Beaumanoira (1210?-1265?):

Madame

Dame de toute grasse plaine = 1. stih u 2. strofi na str. 299

Plus assés que la mers ensemment qui es grans et parfonde = kombinacija 2. i 3. stiha na str. 300

Donc [Douce] Dame ostés moi de tous peciés morteux = 5. stih u trećoj strofi na str. 300

Conduisiés m'ame la ou sont les douces vois,

Amen = posljednji stih na str. 301<sup>8</sup>

Pjesma je vrlo neobično disponirana jer je najveći njezin dio orkestralni »uvod« da bi — od D u partituri — bariton otpjevao stihove solo, bez pratnje. (Jedino »Madame« prate vibrafon, četiri violine, viole i violončela.) Sporna je zamjena Ruždjakova riječi »Douce« u konzultiranome izvorniku s »Donc«. Na prvi bi se mah moglo učiniti da mu je bila potrebna jednosložna riječ (umjesto dvosložne »Douce«), no u partituri osminki a (na kojoj se pjeva »Douce«) prethodi osminka pauza, tako da je »Douce« opet na jednome slogu — ako se predudaru s a na sljedeći a ne dodijeli uloga drugoga sloga, što je inače posve jasno u interpretaciji Vladimira Ruždjaka. No današnji »donc« tada se pisao kao »donques«. I bez obzira na to što je i u toj ortografiji to jednosložna riječ, pitanje je iz kojega je izvora Ruždjak prepisivao stihove.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Izvor: [http://www.oswald-von-wolkenstein.de/lied\\_01.htm](http://www.oswald-von-wolkenstein.de/lied_01.htm); pristup: 25. 7. 2013. Na ovoj se internetskoj stranici nalazi reprodukcija izvornika i transkripcija. (Usp. i transkripciju u: Norbert BÖKER-HEIL — David, FALLOWS: The polyphonic lied, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publisher Limited, <sup>2</sup>2001, sv. 14, 663). Gornji tekst prve strofe prepisan je iz Ruždjakove partiture. Odstupanja od izvornika su neznatna i zanemariva. No potrebno je upozoriti da Wolkensteinova pjesma »Tagelied«, minezengerski ljubavni duet, nije nikakav »trubadurski napjev« što ga spominje Ruždjak. Valja također napomenuti da je pjesmu s istim prvim dijelom prvoga stiha uglazbio i Brahms u *49 deutsche Volkslieder* (WoO33, br. 13 u II. knjizi, 1894), no nju je nemoguće dovesti u vezu s Wolkensteinovom pjesmom.

<sup>8</sup> Izvor: *Oeuvres poétiques de Philippe de Rémy, sire de Beaumanoir*, F. Didot, Paris 1885, sv. 2, 299-301; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k52309/f306.image.r=.langFR>; pristup: 25. 7. 2013.

<sup>9</sup> Zahvaljujem Nenadu Iviću na pomoći u raspravi o ovome problemu.

Orkestralni »uvod« opet se karakteristično razlikuje od prethodne tri pjesme. Jasno je istaknuta gudačka jezgra s različitim vrstama artikulacije, uokvirena kratkim puhačkim blokovima. Udaraljke se ne koriste, osim vibrafona (opet zajedno s komorno postavljanim gudačima) u već spomenutom dijelu D u kojemu nastupa bariton.

U ovoj je skladbi Ruždjak artikulirao doista zanimljivu koncepciju cjeline: simetričnu prvu pjesmu, s glasom kao osi simetrije, drugu pjesmu bez orkestra i treću pjesmu u kojoj cijeli orkestar punim gudačkim zvukom uvodi u baritonov solo koji zaključuje skladbu. Ovaj je opis nemoguće osporiti, no ostaje još nekoliko otvorenih pitanja koja je korisno razmotriti:

1) Bariton je nesumnjivo važan protagonist ovakve dispozicije. No kakvu ulogu u toj dispoziciji igraju tekstovi što ih on pjeva? Kakav je odnos između teksta i glazbe?

2) Zašto je Ruždjak odabrao baš te tekstove koji su u popriličnoj suprotnosti s literarnim standardima *chanson de geste* kao vrste, da ne govorimo o engleskom i njemačkom predlošku koji su u okviru te vrste posve strana tijela?

Usudio bih se utvrditi sljedeće:

Bariton je svojom vokalnošću posve inkorporiran u instrumentalni zvuk koji u ovim trima pjesmama ima apsolutni prioritet, unatoč tomu što ga u drugoj pjesmi potiskuje bijeli šum. No i to je upravo sukladno ciljanome primatu punog instrumentalnoga zvuka, jer je bijeli šum, fizikalno-akustički, zvučanje svih raspoloživih frekvencija (slično bijelome svjetlu u optici). No i njega Ruždjak instrumentira tako da ciljano mijenja pojaseve frekvencija. Zapravo je krivo tvrditi da je bijeli šum podloga druge pjesme jer bi to značilo da on zvuči od najdublje do najviše frekvencije, a to se nikada ne događa. Zvuče samo frekvencijski strogo ograničeni pojasevi. Apsolutni prioritet instrumentalnoga zvuka, u koji je inkorporiran bariton kao njegov ravnopravni sastavni dio, baš je objašnjenje zašto je Ruždjak tu uopće posegnuo za bijelim šumom, on koji je zapravo prezirao elektroniku, unatoč tomu što se u Parizu usavršavao kod Pierrea Schaeffera i Ive Maleca. No to je bilo nakon *Trois chansons...*

Još je jedna činjenica u pozadini ovakvoga prioriteta instrumentalnosti! U Ruždjakovu opusu doista je malo djela za velike orkestralne ansamble, *Trois chansons de geste* zapravo je prva skladba u kojoj sklada za veliki simfonijski orkestar. Tu se onda ne može prečuti utjecaj »poljske škole« koju je Ruždjak tada zasigurno poznavao.

No čemu onda tekstovi? Uostalom, s njihovim smo se dešifriranjem ovdje najviše bavili. Rekao bih da su Ruždjaku tekstovi bili izvanglazbeni jamci protiv opasnosti od ispraznosti zvuka. Kroz cijeli se njegov opus — kako mogu dokazati i skladbe-paradigme koje smo naveli na početku — glazba dokazuje oslanjanjem na izvanglazbeno. Zato su tekstovi doista potrebni. A zato valjda ne treba baš duboko razmišljati o tome zašto je Ruždjak prikrivao i tajio njihovo podrijetlo.



Drugim riječima, dešifriranje koje smo poduzeli možda je bilo posve suvišno... Svejedno su stihovi, izvan sugestije naslova pjesama, nesumnjivo integralni dio skladbe. A zato se dešifriranje možda ipak isplatilo. Čini se da bi slušanje skladbe bez poznavanja sadržaja njezinih izvanglazbenih komponenata doista bilo neprihvatljivo. A to nesumnjivo dokazuju i prethodno navedene Ruždjakove skladbe-paradigme, kod kojih je izvanglazbenu podlogu dobro poznavati bez obzira rabi li se izravno u skladbi ili ne.

#### *Summary*

#### RUŽDJAK AND TEXT. THE MULTILINGUALISM OF *TROIS CHANSONS DE GESTE* (*CHANSON ROUGE, CHANSON BLANCHE, CHANSON BLEU*), FOR BARITONE, ORCHESTRA AND TAPE (1971)

The text deals with the hardly known composition by Marko Ruždjak (1946-2012) and shows the full complexity of the relationship between music and its textual background, although the composer was only 25 years old. Moreover, this relationship as a special constant threads through the whole opus by Ruždjak. In spite of the title and in spite of the fact that no melody of *chanson the geste* has been preserved, Ruždjak chooses the texts which have no correspondence with *chanson de geste*: the English text by an unknown author in the 1<sup>st</sup> song; the 1<sup>st</sup> stanza of the German song *Wach auf, mein hort* by Oswald von Wolkenstein (1376 or 1377-1445) in the 2<sup>nd</sup> song; and *Ave Maria* by Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir (1210?-1265?) in the 3<sup>rd</sup> song. Even if we ignore the languages, which cannot correspond to »pure« *chanson de geste*, the same holds for the content of the songs. The role of the orchestra is especially interesting because it influences the global form of the composition. In the 1<sup>st</sup> song that has symmetrical form, with the voice in the middle, the orchestra surrounds the voice, while in the 2<sup>nd</sup> song the orchestra is not present because the voice is accompanied by the white noise of different widths. And in the 3<sup>rd</sup> song the whole orchestra with the full string sound prepares the baritone's solo that concludes the piece with *Amen*, again the part of *Ave Maria* that by no means corresponds to *chanson de geste*.