

Ана Стефановић

## ПЕТ ПЕСАМА СТЕФАНА МАЛАРМЕА ОД ВЛАСТИМИРА ТРАЈКОВИЋА

### ABSTRACT

The article analyses new work by Vlastimir Trajković for solo voice and orchestra, inspired by five poems of the French symbolist. The network of some of the key concepts of Mallarmé's poetry and poetic philosophy, upon which semantic plan of the work and its dramaturgy are based, is revealed through placement of specific songs within the cycle. In the article the following elements are examined: vocal expression concerning relation between the music and the text whereby are revealed baroque rhetoric stimuli, linguistic orientation of the cycle based on the double postulate – both impressionistic and expressionistic, as well as elements of homage to style and *mélodies* of Debussy and Ravel. They are realized through citations of style and citations of text, in such a way that they, embedded into modernistic linguistic context, introduce element of poetics of post-modernism into Trajković's cycle and into the genre of Serbian song for solo voice.

**Key words:** Solo-song, *mélodies*, symbolism, impressionism, baroque, expressionism, recitative, *affetto*, homage, citation.

---

*Пет песама Стефана Малармеа* Властимир Трајковић је компоновао 2005. године за глас и оркестар,<sup>1</sup> а прве три песме циклуса настале су још 2003. године, у камерној верзији за глас, флауту и клавир. Одабране поетске текстове чине три сонета писана у александринцу – *Renouveau/Препород* (прва песма), *Angoisse/Зебња* (друга песма) и *Ses purs ongles très haut.../Чистих ноктиј' с' вишњих...* (четврта песма) и две песме у слободном осмерцу – *Feuillet d'album/Листак из албума* (трећа песма), слободније композиције, и сонет *Une dentelle s'abolit/Једна чипка се пара* (пета песма). Ове Малармеове (Mallarmé) стихове<sup>2</sup> композитор је поставио у поетски низ метрички и семантички неравне конфигурације.

<sup>1</sup> Седам солистичких дувачких инструмената, харфа, чембало, клавир и камерни гудачки састав.

<sup>2</sup> Песме су компоноване према француском оригиналу, а могу се изводити и у српском препеву самог композитора, који се делимично ослања на препев Коље Мићевића: Stefan Mallarme, *Poezija*, Beograd, Nolit, 1985.

Распоред песама је такав да је он на два своја краја као напет између два централна мотива Малармеовог песништва и та тензија уређује односе и рељеф дела. Песма *Препород*, којом започиње циклус, на нивоу значења отвара мрежу мотива Малармеове поезије који се, у различитим диспозицијама, увек друкчије заплићу и расплићу; уколико о „расплитању“ може бити речи у песништву с којим се, истовремено, тако убедљиво поистовећују доба представљања, „великог дела“, „јединствене књиге“ ка којима је усмерен песнички напор и „идеала“, симптома редефинисања статуса и функције знака у поетском дискурсу. Једна је реч кључна – издвојена у првој песми, а затим присутна и у осталима – око које круже сва средишња малармеовска значења, *ennui*: немоћ, брига и бол, чекање без циља и лаки умор, сакупљени очај и бескрајна досада; заправо, Малармеов дуг бодлеровском *spleen*-у.<sup>3</sup> „Осветничка чама“,<sup>4</sup> како Стејнер (Steiner) зове ово стање антихероја, дендија кога разара носталгија – јер после прохујалог мириса револуције, грађанска средина наликује на затвор – јесте расположење које припада култури 19. века, дугом, постреволуционарном раздобљу реакције и непокретности. Његова обележја су у почетној песми видљива и у још присутним траговима парнасовског непосредног приказивања које, међутим, стоји у напетости с потпуно промењеним односом према реалности: истрошеним, болесним стварима света. Слика *болесног пролећа* (*le printemps maladif*), око које кружи семантичко поље ове песме, у малармеовски карактеристичном, иронијском односу према њеном наслову, управо је израз разочарања „неподношљивом стварношћу“. (Одатле, може се било побећи „тамо“ (*Fuir! La-bas fuir! Je sens que les oiseaux sont ivres/D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!... Un Ennui, désolé par les cruels espoirs./Croit encore a l'adieu suprême des mouchoirs! /Brise marine*),<sup>5</sup> било окренути апстрактним моћима језика, „чистом појму“, „апсолутној поезији“). *Ennui* у средишту атмосфере „болесног пролећа“ општи с мотивом ништавила (*le néant*), који носи значење последње песме циклуса: *Une dentelle s'abolit/Једна чипка се пара*. У овај мотив уливају се како песникова свагдашња „метафизичка тескоба“, тако и идеја самоукидања – остварења и исхода поетског исказа. Сартр (Sartre) у свом непоновљивом есеју утврђује: „Маларме није случајно написао реч ‘Ништа’<sup>6</sup> на почетку

<sup>3</sup> За истовременост „контрадикторних“ појмова *ennui* и *idéel* у Малармеовом песништву индикативан је Бењаминов коментар о вези *idéel*-а и *spleen*-а у наслову првог циклуса Бодлеровог *Цвећа* зла: „Он у *spleen*-у препознаје последњи у низу преображаја идеала – идеал му се чини као прва у низу експресија *spleen*-а. У овом наслову, у којем је оно што је у највећој мери ново читаоцу представљено као оно што је највише могуће старо, Бодлер је дао најизразитији облик свог концепта модерног“, in: Valter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle* (1939), Paris, Allia, 2005, 36.

<sup>4</sup> George Steiner, *Dans le château de Barbe-Bleu*, Paris, Gallimard, 1973, 21.

<sup>5</sup> Цитирано према: Stéphane Mallarmé, *Poésies* (26<sup>ème</sup> édition), Paris, NRF, s.a. (*Побећ! Тамо побећ! Слути титице пјане / што између пене и неба их има... Чама, растужена окрутним надама / верује последњем поздраву марама!*), у: Malarme, op. cit.

<sup>6</sup> Реч је о песми *Salut*, која почиње стихом: *Rien, cette écume, vierge vers... (Ништа, та пена, чедни стих...)*.

својих *Целокупних песничких дела*.<sup>7</sup> У овом тексту аутор Бића и ништавила открива Малармеову дијалектику, односно „негативну логику“: „Стога је ништавила истина која је настала из тих песама... знамо како чипка, под његовим пером, сама себе укида тиме што води једино у 'одсутност кревета',<sup>8</sup> док 'чиста посуда никаквог пића', у агонији, не пристаје да се нада било чему што најављује невидљиву ружу...“<sup>9</sup>

Трајковић, међутим, драматургију циклуса не гради повезивањем, чак ни музичким издвајањем ових мотива, који у пет изабраних песама носе мрежу значења, већ своју пажњу усмерава ка психолошкој и афективној страни стихова. Тмурно расположење прве песме, у очекивању „да бол (пролећа) замре“, замењују изразит немир и узбуђење друге песме *Зебња*. Трећа песма, *Листак из албума*, која као какав галантни интермецо евоцира француске класичне *mélodies*, улива се у *tour de force* узбуркане и напете четврте песме с изразитим скерцозним ефектима, а она, опет, најављује повратак звуку „празног небића“ (чувена малармеовска редунданца)<sup>10</sup> у петој песми, којим се затвара циклус. Како се види, дијахрона димензија дела вођена је јаким и убедљиво изведеним контрастима на емоционалној скали. Тиме композитор као да противречи Идеалу коме се Малармеова поезија кретала „држећи свет на дистанци“:<sup>11</sup> „...ова поезија, сведочи Валери (Valéry), ...била је ослобођена... било каквог захтева да репродукује осетљиви свет... она је готово у потпуности одбацила прибегавање 'осећању“.<sup>12</sup> Чиме онда објаснити повишен степен афективности и, с њим, драматичности у музичком преношењу стихова за које ознака „херметизам“ важи као опште место?

С једне стране свакако снагом којом Малармеова поезија делује одвојена од стварности и захтева за њену репродукцију, али, с друге стране, посредовањем суштинским за разумевање Трајковићевог вокалног дела. За разлику од циклуса Дебисија (Debussy) и Равела (Ravel)<sup>13</sup> на Малармеове стихове, готово савремених овом песничком опусу, Трајковићу временска дистанца и искуство модернизма допуштају да на површину извуче и дубљи слој, који готово прикривено усмерава унутрашње модалитете Малармеовог поет-

<sup>7</sup> Sartr, „Mallarme“ (1953, prev. Nikola Bertolino), у: *Šta je književnost*, Beograd, Nolit, 1981, 385.

<sup>8</sup> У препеву Коље Мићевића, па и у Трајковићевој ревизији прпева за пету песму циклуса, та се дијалектика „не види“. Још један могући прпев прве строфе би гласио: *Једна се чипка укида / У сумњи Великог окрета / Да одшкрине, као проклета / Тек вичу одсутност кревета.*

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> И она изостаје из постојећих превода. Реч је о такозваној аутоимпликативној атрибуцији, из које настаје редундантни епитет. Позната је у том смислу Малармеова фигура *l'Azur bleu*.

<sup>11</sup> Ево како песник описује један свој тренутак: „То је било једно од оних изузетних јутара, када се мој дух, чудесно опран од бледих сумрака свакодневног живота, пробудио у Рају, одвећ натопљен бесмртношћу да би тражио себи задовољства...“, „Symphonie littéraire“, у: *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976, 343.

<sup>12</sup> Valéry, *Mallarme. Melanz* (prev. Kolja Mićević), Sarajevo, Svetlost, 1991, 37.

<sup>13</sup> Под истим насловом, *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, Дебиси и Равел су на исте Малармеове стихове компоновали циклусе за глас и клавир 1913, односно, 1914. године.

ског писма. Барокним посредовањем могу се објаснити неки од заплета малармеовске мисли: спој трагичког осећања, безнађа и ништавила с прозирном, галантном сценографијом; концепт Природе, у којем има нечег од „лепе природе“ 18. века; импресионизам и симболизам који комуницирају с теоријом симбола, „повезивања идеја“ 18. века.

Ипак, директна веза Трајковићеве музике с овим барокним подстицајем потиче од реторичког импулса Малармеове „апсолутне поезије“, од настојања да се акцентују звук, материјалност, постојање стиха тј. форма смисла. И овде је песник само до тачке кристализације довео тенденцију покренути у реторици 18. века ка укидању двојства између основног и фигурираног смисла, захваљујући њој, на рушевинама основног смисла могуће је у поезији изградити нови смисао којим се не прекида свака веза с реалношћу, али се отвара и открива њен други аспект, недоступан свакодневном говору. Ипак, укидање ове подвојености, какво је засигурно у Малармеовој поезији на делу, води прикривању реторичности – у историји, укидању реторике. Нејасност његових песама, тешкоће у разумевању, у ствари, тек њихова непреводивост на природни говор управо су сразмерне њиховој претенциозности, природности и спонтаности, оствареним у чистом поетском простору. У њему, оне делују као скице, а у склопу Малармеове поетске филозофије као срачунати неуспеси, као активно промишљање немоћи.<sup>14</sup> У Трајковићевом постављању на делу је инверзија, којом се природност малармеовског исказа и непрозирност значења премећу у компликован, високо „реторични“ израз, неочекивану, за сваког читаоца Малармеове поезије готово изненађујућу прозирност значења и тиме у целовитост, довршеност песама. Ово дугује управо схватању семантичког као афективног плана, па онда и логику градње циклуса усмерава барокна драматургија низања јаким, контрастних афеката.

С њом је у најближој вези реторичко заснивање музике, у првом реду деонице гласа. Њен главни ослонац је хипотипоза, фигура исказа која управља верним и доследним излагањем говорног садржаја и преношењем приче, до појединости и највећег степена убедљивости. Трајковићева композиција као да се труди да слушаоцу предочи, осветли, протумачи, најзад, прикаже сложене садржинске и емоционалне преплете Малармеове поезије. У томе, разуме се, привилеговано место има речитатив, који се у вокалној линији не напушта од првог до последњег такта. Он се углавном креће на два своја екстремна краја: на начин врло честе, чисте декламације (која, у зависности од врсте афекта, варира од „псалмодије“ до *quasi parlando*-а, убедљивог у четвр-

<sup>14</sup> „Модерна музо немоћи, каже песник на једном месту,... до дана кад ћеш ме обавити твојом мрежом из које нема излаза, мрежом немоћи (*ennui*); моја непријатељице... посвећујем ти, као шалу или – знам ли? – као залог љубави, ових неколико редова о мом животу, написаних у милостивим часовима, у којима ме ниси подстицала на мржњу стварања и неплодну љубав ништавила“, у: Mallarmé, *Igitur...*, op. cit., 342.

тој песми). Експресионистички вид далеког *rappresentativo*-а, носе велики скокови оштрих дисонанци (свеприсутан скок велике септимае, скок none), хроматска померања, октавни преломи, нагле регистарске промене.

Одсуство мелодије и мелодијског заснивања речитатива (осим у првом делу треће песме, где он, како смо већ нагостили, има функцију евокације миљеа Дебисијевих *mélodies*, најпре оних према Верленовим (*Verlaine*) *Fêtes galantes*) објашњава се композиторовом видљивом заокупљеношћу праћењем прозодијских аспеката текста, пре свега његове акценатске кривуље, малармеовске игре акцената и самогласника, а мање његове метричке диспозиције. И емфатичко-реторичка концепција вокалне линије, у којој се речи не „трансформишу“ у музику него су музичко-реторички интензификоване (при чему важну улогу имају не само однос тонских висина и музички метар, него и динамика и темпо) и афекат целине, главни ослонци укупног звучног квалитета Трајковићевих песама, воде порекло из старе музичко-реторичке доктрине. Афекат целине логично подржава дискурзивност, због које се избегавају класични обрасци музичке форме и синтаксе, а ипак се прати Малармеова јасна реченица (композитор код опкорачења успешно постиже двоструконост синтаксичке и метричке границе). У том оквиру, наративни аспект је остварен некад јаким и изненађујућим контрастима унутар јединствених смисаоних целина песама. Старо је реторичко правило да што је друга, фигурирана линија, ближа основној линији смисла, то је већа могућност да се она осамостали, орнаментално „одлепи“ од (правог) смисла, да се створи реторички вишак. Потпуна стопљеност вокалне линије с текстом, при чему се она тенденциозно одриче властите аутономије, понекад доводи до њеног осамостаљења. Такав је случај с већ поменутиим честим прибегавањем *parlando* ефекту, којим се у брзом темпу постиже „инструментални“ третман гласа и, практично, потискује поетски текст – како његова структура, тако и значење – у корист афекта целине. Када је реч о поетском метру, његова упечатљивост композитору омогућава да на појединим местима прибегне фиксираном ритму који из њега произлази (као анапестички замаха на почетку прве песме). Чешће се, међутим, пред разлозима тумачења семантичког слоја, метрички образац стихова повлачи у други план. На крају прве песме, анапест који доминира од њеног почетка замагљен је претварањем гласа у „скандирајући“ пандан, фиксираног метра и једнаких нотних вредности, гудачком корпусу. Слична је ситуација на почетку пете песме, где је метрика текста потиснута „празном“, триолама „отегнутом“ линијом гласа (*Једна чипка се пара...*). Ова скрајнутост поетског метра утиче на слабо диференцирање ритмичке конфигурације (не само у *parlando* деловима) вокалне деонице, тако да се прозодијски аспекти текста остварују пре свега метричким променама музичког тока. Тиме се Трајковићева композиција удаљава како од поетике барокних музичких драматичара, тако од експресионистичког речитатива. Унификованим ритмичким вредностима,

ефектом ритмичности при строгој силабичности и декламацији остварује се нарочита врста неконтролисана, а посредована изражајности.

Њу подржава језичка оријентација циклуса, која истовремено привилегује слободну дисонанцу, у првом реду малу секунду, ослонац пренапрегнутог вокалног *espressiva* и склопове настале наслојавањем терци у грађењу вертикале. При тек овлаш назначеним тоналним центрима песама *еф/Ас*, *ас*, *Бе*, *ха*, *еф/Ас*, а у контексту афункционалног низања терцих структура (увек се везују по секундним и терцим, никад квартним или квинтним односима) – коме одговара амотивска концепција хоризонтале – овај спој импресионистичког и експресионистичког усмерења и њихових битних градивних елемената једнако прегнантно одражава везу с композиторовим претходницима у интерпретацији Малармеових стихова, као и модернистички контекст. Језичка „двострукоост“ Трајковићевог циклуса омогућава врло различита поетичка и експресивна решења и осигурава комплексност делу. Ипак, уколико треба дати примат неком од осцилујућих језичких модела, онда би то била максимално заострена, али ипак импресионистичка основа. Штавише, поље владавине дисонанце и нетоналности испоставља се као специфична разлика у односу на језички модел претеча и узора.

Формирање тершне вертикале готово по правилу подразумева акорде с три или четири, некад и пет или шест терци, где се издвајају карактеристична импресионистичка сазвучја малог молског, великог молског и великог дурског, односно полуумањеног четворозвука, као основе. „Уобичајеним“ додатим тоновима кварте и сексте придружује се, међутим, додатни дисонантни потенцијал мале секунде – пандан скоку велике септима и хроматизици у гласу – који „квари“ познате импресионистичке структуре: свеприсутни поступак истовременог звучања једног или више акордских тонова (било ког, чак и септима) и њихових алтерација, односно дисалтерација. Вишеструка тершна сазвучја се крију и иза неконвенционалних поставки акорда, такође поетичке константе дела, подвучених диференцирањем фактурних планова.

На пример, три слоја у клавиру (прва песма, парт. озн. 3), која хармонски подржавају остале оркестарске групе, формирану су тако да су сазвучја грађена по различитом моделу, али образују тредишмакорд. С друге стране, како се неklasичним слогом „разбијају“ тершна сазвучја, тако се, онда када то захтева жељено тумачење поетског текста, на оркестарску вертикалу разлаже и структура секундног акорда: у првој песми (парт. озн. 14) ово „расипање“ звука секундног акорда доприноси „иронијско-гротескном“ обрту у завршници Малармеове песме. Опет, кластери у правом смислу речи активирају се онда када треба подвући афекат страха и узнемирености (у деоници клавира, у коди друге песме, парт. озн. 29). Акорди с две терце углавном формирају кумулативна сазвучја, ако није у питању коришћење прекомерног квинтакорда, или септакорда (с великом септимом) на његовој

основи, онолико често заступљеног колико је то и споменути судар акордских тонова и њихових алтерација. Импресионистичком изражајном спектру припадају повремени микстурни паралелизми, изоловање звука „празне“ квинте било наслојавањем, било на начин наизменичних паралелних квинти, као и чести педални тонови, оркестарски пандан декламацији у гласу, на којима се мењају терцини склопови.

Очигледно, хармонска, као и оркестрациона решења, варирају у зависности од интерпретације семантичког, односно афективног слоја. Поље значења дела битно употпуњују изоловане имитације стила, функционализоване на начин омажа. У њима онда долази и до својеврсне кристализације језичке потке композиторове хармонске поставке. У трећој песми, *Листак из албума*, у којој су „*ariettes oubliées*“ призване уз помоћ „скупљања“ деонице гласа у класичне синтаксичке структуре, уз помоћ фиксиране, плесне метрике и „пратње“ харфе и клавира – евоцирани предео означен је повременим интервенцијама чембала – вишеструки терцини склопови, укључујући прекомерни трозвук и бикордалне комбинације, нижу се по секундним и медијанатним везама, али доспевају и до „класичне“ аутентичне каденце.

Стилизације су упечатљиве и у првој песми, где у солистичкој каденци кларинета (парт. ozn. 4) тонови на дебисијевски начин круже око малог молског септакорда (II ступња), све док не пронађу тонику „*ef*“. Исту функцију у значењској структури ове песме има и интерлудијум пред излагање треће строфе (парт. ozn. 8), хармонизован у оквиру проширеног тоналитета (бе–еф), у којем секвенца у клавиру уводи у мелодију *corne inglese* (удвојену у клавиру и виолама) – која се и сама може схватити као ознака имитираног стила, а с којом се овде идентификује малармеовски, и свагдашњи, *ennui* – подржану дискретним, камерним оркестарским звуком. Она логично излази у први план и на крају песме *Препород*, где се каденцирајући процес равеловског призвука организује кроз задржичне структуре (и истакнуте задржичне тонове и њихова разрешења у деоници *corne inglese*), до доминантног нонакорда и тонике *Еф дура*.

Омаж је заокружен тиме што се цитатима стила придружују и цитати текста – као у трећој песми, где се изненадни *espressivo* гласа развија на почетном мотиву петог чина *Пелеаса и Мелисанде*, на фону доминантног нонакорда – чиме Трајковићев вокални циклус коначно добија постмодернистички предзнак.

Појединачне интервенције трополошког типа, усмерене на лексички план текста, у двострукој су улози означених елемената стила према коме се усмерава омаж и елемената преношења поетског значења: на барокном терену остварен спој реторичке концепције музике и Малармеових позајмица из „галантног пејзажа“. Тако се дебисијевски *glissando* харфе у првој песми уводи као инструментални „ехо“ речи „пролеће“ у гласу, док стих „Поља, где трава се огромна кочопери“ преноси квазитрио-фактура, коју образују хомофона пратња у оркестру, деоница гласа и њој комплементарни, развијени

речитатив соло флауте. Заједничко место свих предела који се овде сусрећу, и барокног галантног стила, и импресионизма, и Трајковићевог савременог језика, концертантна и орнаментална линија флауте на завршни стих прве песме „...пој од / Тол’ких птица у цвету на сунцу што жаморе“.

Истом су функцијом, међутим, управљени и поступци који спадају у искуство модернизма или, пак, претоналне традиције. Такве су, пре свега, изоловане репетитивне површине кратког трајања, као у четвртој песми, коју, у прелазима, образује чембало уз подршку гудачког корпуса и чији је механички ритам једновремени одраз екстремне напетости, отмености и малармеовске игре звуком речи, треперавог простора у коме се „речи осветљавају међусобним одразима“, како би рекао Ив Бонфоа (Yves Bonnefoy). Још је изразитији, и музички троп у правом смислу речи, микромодел у високом регистру харфе на крају ове песме, чијим се понављањем актуализује реч „светлуцање“.

Овим су поступцима, међутим, поетички сродни и они које композитор покреће ради семантичког значења Малармеових стихова. У оркестарској коди треће песме понављање модела изразитих, конфликтних ритмова у клавиру и првим виолинама, у хармонском оквиру фактурно разбијених кластера, колико тежи дескрипцији, толико постиже ефекат пародије и гротеске, семантички судар с последњим стиховима песме: „...Нема речи да опише / Ваш рођени, пуна зара, / Дечји смех што ваздух пара“. У првој песми, у преношењу семантичког обрта којим песник заврши дистих супротставља слици „болесног пролећа“ – „Ал’ ипак Плавет се смеје на ограду и на пој од / Тол’ких птица у цвету на сунцу што жаморе“ – већ споменуто „скандирање“ гласа и гудача (укључујући *staccato*, *pizzicatio* и *martellato* у артикулацији), у дисонантном контексту, на пародијски начин тумачи значење Малармеове поенте. Да цитирамо овде једно Малармеово место: „...чак ми ни небо не противречи и његово плаветнило, дуго без иједног облака, остало је без ироније своје лепоте, која се неодољиво плава, далеко шири...“<sup>15</sup> Наведени интерпретативни захвати у значење поетског текста допуштају да се композитору постави питање: да ли је малармеовска иронија та која се циља или су и она, и „очај“ и „ништавило“, и потрага за „идеалом“ и „чистим појмовима“, тек изговори, како би рекао Сартр, за „кивност и мржњу, које подстичу на одсуствовање из стварности“.<sup>16</sup> Не упада ли се у замку Малармеовог поетског простора фигуре и звучања ако се уместо његове игре дословног смисла, за којом се отвара бесконачност интерпретаната, донесе одлука о основном смислу и укине коначна нерешеност те игре. Ако би се допустило да се „Плавет, ипак, смеје...“, да је обрт у песми „просто“ контрастиван, а не иронијски, да су небо и пролеће остали без ироније своје ле-

<sup>15</sup> Mallarmé, „Symphonie littéraire“, op. cit., 344.

<sup>16</sup> Sartr, op. cit., 382.



поте и да се она сада, неодољива и чиста, далеко шири... херменеутички простор би био заводљивији и сложенији, отворенији за могућности обрта које заправо нуди Маларме. Па и за могућност поетичког обрта: да је Малармеова иронија, онда када је има – било да је усмерена на његово властито дело или на стварност – заправо, „подвала“, наличје напора какав је био и Бодлеров (Charles Baudelaire), да се на измаку 19. века, пред „музом *немоћи*“, која је обузела духове и поезију, покуша да спаси присуство и лепота употребе речи, онакве каквих јесу.

Трајковић је овом композицијом, упустивши се први пут у повести српске вокалне лирике у подухват преношења Малармеове поезије у музику, обогатио музику ретким и значајним делом.