

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за гудачке инструменте

Мадлен Стокић-Васиљевић

ОСОБЕНОСТИ ВИОЛИНСКОГ ИЗВОЂАШТВА У СРБИЈИ У ПРВОЈ ДЕКАДИ НАКОН
ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА ПРИКАЗАНЕ КРОЗ АНТОЛОГИЈСКЕ ОПУСЕ СОНАТА ЗА
ВИОЛИНУ И КЛАВИР ТРИ КОМПОЗИТОРСКЕ ГЕНЕРАЦИЈЕ

(ПЕТАР КОЊОВИЋ-ЉУБИЦА МАРИЋ-ВАСИЛИЈЕ МОКРАЊАЦ)

(образложење докторског уметничког пројекта)

Ментор:

ред. проф. Марија Јокановић

Београд,

2016.

САДРЖАЈ

УВОД

Политичка и културна дешавања – музичка уметност на тлу Југославије у периоду после Другог светског рата.....3

ВИОЛИНСКА ШКОЛА У СРБИЈИ У ПРВИМ ГОДИНАМА ПОСЛЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА.....5

Петар Коњовић – фантазијски принцип синтезе традиције и позноромантичарског наслеђа – *Соната за виолину и клавир/Sonata quasi una fantasia*.....7

Љубица Марић – „заокрет“или наставак развоја музичког језика – *Соната за виолину и клавир*.....11

Василије Мокрањац – синтеза традиције и модернизма – *Соната за виолину и клавир*.....18

ЗАКЉУЧАК.....27

ЛИТЕРАТУРА.....30

НОТНИ ПРИМЕРИ.....32

УВОД

Политичка и културна дешавања – музичка уметност на тлу Југославије у периоду после Другог светског рата

Идеја о непрекидном прогресу у музици, која се налазила у основи авангардних покрета у првој половини 20. века, била је уједно и идеја водила српским композиторима, а посебно онима који су били снажно оријентисани ка модернистичким стваралачким тенденцијама заснованим пре свега на стилиским и естетичким „нормама“, утврђеним изван граница Југославије (то су најпре импресионистичке, експресионистичке, неокласицистичке тенденције, као и примена додекафонског принципа, серијализам и интегрални серијализам, четвртонска/четвртстепенa музика и друго). Ипак, имајући у виду да је уметност била готово неодвојива од друштвеног и политичког уређења које је владало у Југославији у периоду након Другог светског рата, као и да није могла да се изолује од тадашњих националних политика и интернационалних односа на простору Европе и Совјетског Савеза, културна политика Југославије, као и њена музичка продукција постају у великој мери усклађене са соцреалистичком уметничком доктрином.

На примеру три веома значајна српска композитора овог периода – Петра Коњовића, Љубице Марић, као и Василија Мокрањца, може се пратити сучељавање неколико „координатних константи“, као што су модерно/ново насупротив традицији и традиција наспрам/унутар социјалистички „кодираног“ поетичко-естетичког, као и музичко-техничког концепта.¹

Представљањем културно-политичког „амбијента“ који је био присутан у периоду након Другог светског рата, са посебним освртом на соцреалистичку уметничку доктрину коју је пропагирао југословенски социјализам, могу се објаснити основне дефиниције, као и

¹Пошто су српски композитори, из разумљивих разлога, каснили у прихватању модернистичких праваца, ипак су неки од њих успели да у два наврата достигну ниво међународних авангардних токова, и то, најпре, у тридесетим годинама 20. века, а затим у шездесетим годинама. На овај начин, Мелита Милин, уочава четири етапе српског модернизма, од којих је на пример, Љубица Марић смештена и у другој етапи (1929–1945), као композитор „прашке групе“, (уз Миховила Логара, Предрага Милошевића, као претходнике, Драгутина Чолића, Војислава Вучковића, Станојла Рајичића и Милана Ристића), али и у подврсти треће етапе – *поетска архаизација*, уз, Душана Радића и Рајка Максимовића. Детаљније у: Мелита, Милин, “Етапе модернизма у српској музици”, *Музикологија*, 2006/6, стр. 103.

постулати на којима је почивала једна таква доктрина. Према Миодрагу Шуваковићу, социјалистички реализам (соцреализам) је нормативно уметничка доктрина и стилска формација која се одликује тоталитарним реакцијама на модернизам, будући да: „1. развија критику и ликвидацију авангардне и модерне уметности; и 2. у формално уметничком смислу враћа се облицима приказивања који претходе“.² Овоме би свакако требало додати и дидактичку природу соцреалистичке доктрине, која се манифестовала кроз есејистику, као и путем написа који су оправдавали и промовисали њене механизме. То су, дакле, смернице које су одредиле социјалистички реализам, са својим почетком у виду својеврсне „револуционарне уметности“, односно друштвено ангажоване уметности у складу са државним, као и политичким потребама.³

На који начин је музика, као инструмент ангажоване социјалистичке уметности, испуњавала функције режимских захтева у Југославији, најбоље се читава у дефинисаним (писаним и подразумеваним) нормама које су биле постављене пред композиторе. Унапред прописану културну политику и такозвану тржишну уметност, владајући режим Југославије „дириговао“ је по узору на СССР, а ослоњен у извесној мери на пропозиције

²Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, 665.

³У вези са тим, издвајају се следећи захтеви – неопходност поштовања формално-техничких домета традиције класицизма и романтизма, са посебним нагласком на национални романтизам, затим кроз одговарајућа формално-жанровска решења. Најпогодније форме које су, поштујући поменуте захтеве, могле да функционализују постављене циљеве јесу првенствено вокално-инструментална дела (најчешће кантате), с обзиром на то да је управо путем текста могла да се пренесе политичка порука, којом се величало „колективно кохерентно“ (херојско) – ново друштво, са тим да је унапред била обезбеђена аутономија, али не и индивидуалност и уметничка слобода ствараоца. Кантата, као хорска вокално-инструментална форма, са обзиром на своју примарну дидактичку сврху, постала је масовна (хорска) песма, која је, са својом једноставном структуром, усклађеним текстом са музиком (лако „памтљиви“ текст и „певљива“ мелодија), као и једноставним хармонским решењима, затим углавном непроменљивим и једноставним ритмом, на најбољи начин остварила своју функцију. Музички језик је био хомофон, тоналан, док је једноставан ритам најчешће био у такту корачнице. Мелодијска инспирација је пронађена у националном фолклору, зато се од композитора тражило да што више компонује програмску инструменталну музику и вокалну музику – соло песму, хорску *a cappella* композицију, кантату, оперу и масовну песму – на текстове о револуцији, победи у рату и изградњи социјализма. За више информација погледати у: Vesna Mikić, “Socrealizam u srpskoj muzici – produkcija i recesija”, *rukopis*, Beograd, 2012, 3; Cf. Иван, Хофман, “Под стегом Партије. Музика социјалистичког реализма - примери СССР и Југославије”, *Годишњак за друштвену историју*, 2005, вол. 12, бр. 1-3, стр. 62.

Прогласа Другог међународног конгреса композитора и музичких писаца који је одржан у Прагу 1948. године.

Са тим у вези ћу управо кроз студије случаја – инструментални жанр сонате за виолину и клавир – дела *Соната за виолину и клавир/Sonata quasi una fantasia* Петра Коњовића, *Соната за виолину и клавир* Љубице Марић, као и *Соната за виолину и клавир* Василија Мокрањца, указати на временски оквир, као и политички и друштвени контекст настајања наведених дела. Лоцирањем најважнијих стилских и естетских карактеристика и композиционо-техничких захвата, као и извођачких елемената у овим делима, указаћу на њихову условно речено „карику“ са соцреалистичким (прописаним) захтевима, а паралелно са тим констатовати поједине поетичко-естетичке проблеме, као индивидуално својство и аутентични (слободни) избор три значајна композитора српске музичке сцене.

ВИОЛИНСКА ШКОЛА У СРБИЈИ У ПРВИМ ГОДИНАМА ПОСЛЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА

По завршетку Другог светског рата, стварањем нове државе, створили су се и нови услови школовања – обе музичке школе, као и Музичка академија у ослобођеном Београду, поново настављају са редовним радом. У Музичкој академији су поред Мериме Драгутиновић, Милана Димитријевића, као и Живорада Грбића, били ангажовани следећи професори: Лазар Марјановић, Петар Тошков, касније Маргарита Нури-Андрић, као и Владимир Марковић. С обзиром на недостатак извођача на гудачким инструментима, због оснивања нових оркестара, а они постојећи су обнављали свој рад – недостајали су и виолински наставни кадрови за новоотворене музичке школе. У вези са тим је, године 1951-2. на предлог професора Лазара Марјановића и Живорада Грбића, покренута једна од реформи која је обухватила и отварање „Огледне школе“ при Музичкој академији – специјалне школе за школовање виолиниста и виолончелиста. У Београду је у том периоду негована школа и метода Отокара Шевчика – коју су професори и студенти прихватили без резерве, у циљу бржег напретка њихових техничких могућности. Радећи по принципима актуелне Шевчикове школе и методе, виолински педагози Академије, као и свих осталих

музичких школа у Београду, непосредно после Другог светског рата, показали су велики замах у раду, па је идаље Шевчиков неизбежни утицај на нашем простору био евидентан.

Током времена су неки педагози, ипак, потпуно одбацили Шевчиков утицај, и прихватили инструктивни материјал совјетских педагога, а методи Флеша, као и његовог ученика Ростала, постепено су улазили у педагошки поступак. Међутим, из ранијих генерација, међу значајним виолниским уметницима са наших простора, истицала се пре свега Марија Михаиловић – прва жена уметница на виолини. Студије виолине је похађала, између осталог, код Екарда (Egghard) на Конзерваторијуму у Бечу. Иако је у Бечу, у периоду од 1908-1918. године деловао Отокар Шевчик, који је давао предност механизацији технике, која би за виолинисте требало да представља главну бригу, током читавог школовања – бечка виолинска школа је нарочито код старијих ученика неговала и педагошко-естетски развој, дајући предност душевној, као и уметничкој зрелости извођача, што је свакако утицало и на нова сазнања Марије Михаиловић. Сарађивала је са разним пијанистима, да би се најзад спојила са својом сестром Олгом Михаиловић, када је исказано: „Њено свирање је зрелије, техника јасна и поуздана, и у целом њеном музицирању осећа се мирноћа, поузданост и зрелост.“ Многи критичари су сматрали музицирање Марије Михаиловић итекако значајним – истицали су њен сигуран начин ивођења, који је, како се сматра, одушевљавао и освајао публику. О начину њеног извођаштва, према критичару Бранку Драгутиновићу, издвајале су се следеће речи: „Најбоље у уметности гђице Марије Михаиловић јесте солидно израђена чиста, виртуозна техника, ... топлина израза, као и сугестивност проживљавања.“⁴ С тим у вези, није ни необично што ће се управо посвете соната за виолину и клавир Љубице Марић, као Василија Мокрањца, односити на ове две изузетне уметнице – чланице два Михаиловић.⁵

⁴Branko Dragutinović, *Muzički život u Beogradu*, Koncerti, Letopis Matice srpske, CII, knj. 316, sv. 2, 1928, 257.

⁵Комплетан текст преузет из: Madlen Stokić-Vasiljević, *Razvoj violinske pedagogije od 1853. do sredine XX veka u Beogradu, sa osvrtom na pedagogiju violine toga vremena u Evropi i osvrt na našu pedagogiju violine tokom druge polovine XX veka*, 64-69.

Петар Коњовић – фантазијски принцип синтезе традиције и позноромантичарског наслеђа – *Соната за виолину и клавир/Sonata quasi una fantasia*

Приликом осврта на нову генерацију српских композитора овог периода – тачније, генерацију композитора који су својим изразитим индивидуалним музичким језиком, давали снажан импулс музичком стварању у Србији, припадала је најпре композиторска делатност Петра Коњовића⁶. Коњовић ступа на музичку сцену у првој деценији двадесетог века, не раскидајући везу са традицијом Јосифа Маринковића, као и Стевана Стојановића Мокрањца, продубљујући национални израз, и третирајући га на тада савремени начин. У исто време, врши се асимилација тековина модernih смерова тадашње европске музике – при чему, српско музичко стваралаштво пробија границе уобичајених метода компоновања и долази до „сусрета“ са интернационалним идиомом.⁷

Петар Коњовић се сматра настављачем делатности Стевана Стојановића Мокрањца, у смислу неговања музичког национализма, као и реализма у свом стваралаштву. Највећи део Коњовићевог опуса носи „печат“ са простора наше земље – што се огледа у коришћењу народног мелоса, или, употребом истог у циљу инспирације за оригинално стварање. Служећи се звучним идиомом постромантичарских струја, при чему су узета у обзир достигнућа импресионизма, а – разуме се – и тоналне особине нашег фолклора,

⁶Поред Коњовића, овој генерацији српских композитора припадали су Милоје Милојевић и Стеван Христић. Коњовић је сомборској учитељској школи, тада познатој по изузетном нивоу музичке наставе имао прилику да се уз професора Д. Блажека, упозна са Мокрањчевим „Руковетима“ – и уједно из тих дана датирају и прве Коњовићеве композиције. Учио је композицију у Прагу код Штекера (1904-6), а потом радио у Српској музичкој школи све до 1914. године. У центру Коњовићевог стваралачког интереса налази се оперска сцена којој је посветио пет дела. Писао је такође и симфонијска, али и камерна дела, којима између осталог, припада и *Соната за виолину и клавир*. Преузето из: Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoči u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 172-173.

⁷Vlastimir Peričić, нав. дело, 172.

дајући свему томе утисак личне синтезе, Коњовић је међу првим композиторима који су српској музици отворили савременије видике.⁸

На примеру студије случаја *Соната за виолину и клавир (Sonata quasi una fantasia)* (1944), указаћу на стилске, као и извођачке аспекте Коњовићевог стила, кроз аналитички приказ дела. Коњовићева соната јесте дело слободне формалне концепције, с правом наглашене у самом наслову – где се композитор ослања на именовање дела као – *sonata quasi una fantasia*.⁹ Концепција сонате подразумева постојање свега два, међусобно повезана става, од којих лаганом ставу припада својеврсно значење увода за следећи, такорећи брзи став. У вези са фантазијским принципом – посматра се увођење велике слободе на малом простору. Слобода, у смислу слободе ритма и темпа, истицања инструменталног виртуозитета, разноврсности хармонског мишљења, смелости модулација и слично, јесте нешто што се свакако среће у Коњовићевој сонати, а представља инхерентно својство музичке фантазије још од ренесансе и 17. века – својство које остаје њена примарна карактеристика и током 18. века, као и 19. века, када се фантазија описује као потпуно слободна врста, блиско повезана са *capricciom*, при чему се заправо, уочава да су ред и ограничавање несвојствени или непримерени форми фантазије.

Лгани став, односно својеврсна интродукција сонате, укључује мелодиозне, „ариозне речитативе“ у деоници соло виолине. Мелодија виолине се преплиће са арпеђима у клавирској пратњи – при чему се ствара утисак да је таква мелодија, широког распона, као и модалног призвука, произашла из „непотписаног“ текста. Реч је о препознатљивом одломку из Петнаесте руковети Стевана Стојановића Мокрањца – песми, *Марије, бела Марије*, чији се тонови нижу у самим почецима става.¹⁰ Коњовић у партитури означава већ

⁸Детаљније у: Исто, 173-174.

⁹Музичка фантазија представља реализовање свести сна на јави. Према мишљењу Ентонија Стора (Anthony Storr), само уживање у музици засновано је првенствено на опажању, разумевању, као и вредновању музичких форми и структура, а не на техникама језика – јер разумевање музичке форме и структуре није питање технике, као ни „фонетских“ и „граматичких“ равни музичког језика које су једино музичари у стању да опазе, разумеју и вреднују. Преузето из: Anthony Storr, *Music and the mind*, New York, 1992, 77-78.

¹⁰Vlastimir Peričić, нав. дело, 172-173.

на самом почетку место где би извођач требало да подигне гудало, узимајући „дах“, сродно узимању даха приликом музицирања на каквом дувачком инструменту – односно, сугеришући извођачу да „дише“ паралелно са музиком коју изводи (пример 1). Интересантно је, приметити и да се почевши од четрдесетог такта – крешендо динамиком и ознаком *espressivo*, иако контрадикторно, „кантилена“ интродукције гаси, пењући се у високи регистар виолине. Композитор поставља не-лако остварив захтев пред извођача – свирање форте динамике у високом регистру – водећи музички ток чак до тона *ха3*. У партитури сонате, може се наићи, дакле, на поједине нелогичности – у првом ставу, то су такође и тактови четрдесет четири, као и четрдесет пет – где је тон *ас3* енхармонски презначен у *гис3* – међутим, носећи оправдање наставка музичког тока, који завршава у области тоналитета *а-мола* (пример 2).

Снажни ритмови клавира најављују потом почетак другог става – чија је главна идеја модификација теме првог става. У другом ставу се, дакле, јавља „узбуркани“ покрет у клавирској деоници, која је сада доста сложена и виртуозиније третирана (пример 3). Такав третман инструмента даје ставу основни „печат“ – у виду својеврсног „узбуђења“, „преживљавања“, које је на моменте разведрено „мирнијим“ лирским епизодама.¹¹

Наиме, у овом ставу наилазимо на рапсодичну форму, засновану на фантазијском принципу, изграђену од свега две тематске идеје, којима се у неку руку могу наслутити својеврсни „обриси“ сонатног облика. На тешке извођачке захтеве, који су као што је већ напоменуто свеприсутни у овом делу наилазимо у другом ставу у такту седамдесет седам – скок у деоници виолине са тона *ес3* на тон *ел*. Потом, у тактовима од осамдесет првог до осамдесет трећег – захтева се свирање у веома високом регистру и то у *pp* динамици, у деоници виолине где се редом нижу тонови *ха3-це4-ха3-аис3-ха3-е4-де4-це3* (пример 4). Такође, наилазимо и на још један скок великог тонског размака (скоро три октаве – скок са *ге3* на мало *бе*). Овакви примери захтевног скоковитог третмана виолинске деонице биће присутни у даљем току Коњовићеве сонате, готово до краја композиције.

Коњовић у партитури инсистира на великом броју артикулационих, као и динамичких ознака – међу којима можемо наићи на следеће ознаке: *poco sostenuto e marcato, ben*

¹¹Исто, 192.

marcato, piu energico, poco allargando, a tempo ma piu dolce, poco meno, piu rubato, poco a poco meno, agitato energico, sempre ben marcato, tenuto, pizzicato, arco, piu sostenuto e moltoespressivo, sempre crescendo e poco a poco accelerando, sempre pp, subito pp, poco meno e piu tranquillo, stringendo, piu sostenuto rubato, legato, sempre legato, sforzato, simile, sempre poco a poco, dolcissimo e piu rubato, una corda, diminuendo e poco ritenuto, piu tranquillo, legatissimo, espressivo cantabile, dolcissimo, poco a poco piu mosso, tempo primo vivace, subito meno, molto sostenuto e doloroso, pppp, ffff, cantabile, sempre diminuendo, crescendo accelerando, ben marcato e deciso.

Сто осамдесет први такт – уводи свирање низова од по четири тридесет двојке у оба инструмента – спровођењем неке врсте „имитационе“ технике – у клавиру: двотакт, са захтевима свирања за октаву више, као и означеном *legatissimo* артикулацијом, али истовремено и динамичким захтевом *pp*. Одговор виолине у наредна четири такта означен је истом артикулационом ознаком, коју смо имали у деоници клавира, али сада са инсистирањем на динамици *ppp*. У даљем току композиције, тачније од двеста тридесет петог такта јавља се у деоници виолине ознака за свирање на једном луку – мелодије која пролази кроз различите тонске регистре – док је у претходном такту извођење подразумевало *pizzicato* артикулацију. Следећи, двеста тридесет шести такт, подразумева понављање принципа свирања под луком (сада се јавља ознака *arco* у деоници клавира), такође, спровођењем својеврсног принципа „имитације“ (сличан третман се јавља и од двеста четрдесет четвртог такта, само не имитационо, већ истовремено у оба извођачка инструмента). Потом се, још једном у деоници клавира Коњовићевих партитура јавља виолинска ознака – *stringendo* – у двеста педесет петом такту – својеврстан манир изједначавања ова два инструмента (клавир третира као виолину, а виолину третира као клавир).

Најзад, од триста деветнаестог такта, фуриозни темпо, као и карактер целокупног става са почетка – прелази у област „замирања“ музичког тока (ознака *piu tranquillo*) – међутим, задржавајући пулсацију ритма употребом тридесет двојки у деоници клавира. На самом крају смирење ипак преовладава и то, у деоницама оба инструмента.

Љубица Марић – „заокрет“ или наставак развоја музичког језика – Соната за виолину и клавир

О необичној и несвакидашњој природи личности Љубице Марић¹² (1909-2003), може се говорити најпре кроз сагледавање њеног тро-етапног музичког опуса – кроз делатност под утицајем прашких музичара, затим остварења националне оријентације из времена између два рата, као и период њене потпуне зрелости и оригиналности. Композиторка музиком исказује своје стваралачко умеће, као и начин на који доживљава свет, али и формира сопствене филозофске погледе, све то у специфичном медију за својеврсно „преиначавање“ прошлости у садашњост.¹³ Управо, у том специфичном односу према прошлости, Љубица Марић, даје пресудне резултате свог стваралаштва – такорећи, на баштини европске прошлости, са западноевропским узорима, али и елементима који одишу „духом“ балканског тла.

Изузев заинтересованости за четвртстепену музику коју је током студија испољавала Љубица Марић, као и краткотрајне фазе са директним ослоном на фолклор у делима из првог послератног периода, стилски профил Љубице Марић готово да се није мењао током времена.¹⁴ У складу са општим преусмеравањима уметности у „духу“ социјалистичког реализма, прве послератне године Љубице Марић показују враћање ка традицији, коју је композиторка одбацила током студија у Прагу. У овом периоду Марићева се окреће

¹²Љубица Марић, по завршеној музичкој школи у Београду, где је била ученик Јосипа Славенског, наставља студије у Прагу – учећи у мајсторској школи Државног конзерваторијума код Сука (Suk), као и на одсеку за четвртстепену музику код Хабе (Haba). Упоредо је похађала и одсек за дириговање на конзерваторијуму, као и диригентске курсеве код Малка у Прагу, а потом и код Шерхена у Стразбуру. По повратку у Београд постаје професор средње музичке школе *Станковић*, а затим и доцент (1957-67), па ванредни професор теоретских предмета на Музичкој академији. Преузето из: Vlastimir Peričić, нав. дело, 251.

¹³Roksanda Pejović, *Projekcija prošlosti u delima Ljubice Marić*, *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija*, 2, (lјeto) 1975, 21.

¹⁴Vlastimir Peričić, нав. дело, 253.

мањим и популарним формама, у виду својеврсног стилског „заокрета“ из једног радикалног музичког језика,¹⁵ у којем су бројни аутори, бавећи се стваралаштвом Љубице Марић, посебно издвојили такозване „модернистички кодиране стваралачке константе композиторског индивидуалног музичког рукописа“.¹⁶ Међу композицијама из овог стваралачког периода са умеренијим музичким језиком, тачније, композицијама које се обраћају фолклорним изворима, налазе се најпре: *Скице за клавир* (1945), *Три народне за мешовити хор*¹⁷ и *Бранково коло* за клавир (оба дела из 1947. године); док су међу оним сложенијим, налик претходним делима Љубице Марић: *Три прелудијума* и *Етида* за клавир (оба дела из 1945. године), као и *Соната за виолину и клавир* (1948).¹⁸

Односећи се према тековинама прошлости, Љубица Марић је рекла: „У принципу, зашто би се одбацио иједан начин који је дала прошлост. И овако и онако ће сваки од њих добити ново значење, јер ће се ставити у нове односе и тиме можда постати, мање или више – нов начин. Наравно, ако је примењен у стварању, а не у копирању“.¹⁹ Једно од изузетно значајних дела које се одликује карактеристикама зрелог стила Љубице Марић, јесте кантата за хор и оркестар *Песме простора* из 1956. године. Међутим, у периоду такозваног стилског „заокрета“ ка једном другачијем реализму, који доноси својеврсно

¹⁵Marija Masnikosa, “The Life and Work of Ljubica Marić – ‘Multifariousness of one’ ” *New Sound*, 33/1, 2009, 18.

¹⁶Марија Масникоса, “Организација музичког простора дела – један од кључних елемената (музичког) модернизма Љубице Марић”, Зборник радова са научног скупа *Простори модернизма: Опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, ур. Дејан Деспих и Мелита Милин, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2010, 243.

¹⁷Са обзиром на то да је композиција *Три народне* писана као кантата за мешовити хор, чија је инспирација пронађена у фолклорном извору, ово дело би могло да се разматра такође са становишта пропозиција које су предложене кроз *Проглас Другог међународног конгреса композитора и музичких писаца*, посебно кроз тачке 2. и 3. Vesna, Mikić, нав. дело, 6.

¹⁸Кроз пример *Бранковог кола*, Љубица Марић постаје „комуникативно“ доступнија, чиме са широм публиком успева да оствари директнији „емоционални“ спој. Ово је управо постигнуто активирањем мотивско-тематског рада, као и тонално стабилним хармонским језиком. Овакав приступ Љубице Марић значајан је у њеној даљој континуираној модернистички оријентисаној линији стваралачког развоја, а говори у прилог томе да је ово дело у основи „пригодног“ карактера, те због своје природе и намене има једноставније обележје.

¹⁹Аница, Сабо, “Пасакаља Љубице Марић – поступци у процесу реализације јединства музичког тока”, Зборник радова са научног скупа *Простори модернизма: Опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, ур. Дејан Деспих и Мелита Милин, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2010, стр. 261, према: Милин, Мелита, *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945-1965)*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998, 58.

„превредновање“ дотадашњих стилско-језичких средстава изражавања на нивоу готово свих изражајно-техничких, хармонских, као и тематско-формалних чинилаца композиторкиног музичког језика из прашког стваралачког периода – настаје већ поменута *Соната за виолину и клавир* (1948).

Љубица Марић - Соната за виолину и клавир

Сагледавањем многих теоријских студија, теоретичара, као и музиколога са наших простора, које се баве музиком насталом за време Другог светског рата, али и постратовском српском музиком, може се на јасан начин упознати тада актуелна политичко-социолошка, али и психолошко-културолошка слика времена тадашње Србије.²⁰ Познато је, дакле, да су године 1938 и 1939. – представљале својеврстан „камен“ спотицања – релативно континуиране линије развоја српске музике. Најава стилског „заокрета“ – тачније, соцреализам – представљала је, у том смислу, тле дисконтинуираног развоја музике.

У вези са тим, *Соната за виолину и клавир* Љубице Марић из 1948. године – представља, међутим, изузетак. Ово дело се сматра довољно „провокативним“ да на себе привуче пажњу, али исто тако и да покрене широк спектар веома значајних питања која се тичу не само индивидуалног стилског одређења самог дела, већ и питања његове (стилске) инкорпорације у контексту већ споменуте владајуће идеологије соцреализма. У *Сонати за виолину и клавир* наилази се пре свега на – присуство два стилска правца. Први садржи изразито хармонско-романтичарску, као и тонално-функционалну организованост музичког тока, док се карактеристике другог стилског правца односе на принцип модерно-линеарног начела изградње музичког тока, који је превасходно експресионистичке провенијенције.

²⁰Детаљније у: Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације у Српској музици до 1945. године*, САНУ, Београд, 1980.

Соња Маринковић, „Питања периодизације музике“ у: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, број 22-23, др Божидар Ковачек (уред.), Матица српска, Нови Сад, 1998, 27-50.

Мелита Милин, „Написи о авангарди у београдским музичким часописима између два светска рата“ у: *Српска авангарда у периодици*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1996, 479-492.

Мелита Милин, *Традиционално и ново у музици после Другог светског рата (1945-1965)*, Музиколошки институт САНУ, Београд, 1998.

Соната за виолину и клавир настала је три године након завршетка Другог светског рата, и представља дело које прати линију развоја европског музичког романтизма, међутим, у овом случају под утицајем композиторкиног експресионистичког израза, из прашких студентских дана. Такође, дело је прожето и личним, „интимним“ ослонцем на фолклорну музичку супстанцу.²¹

Први став Сонате за виолину и клавир Љубице Марић

Први став је уједно и најдужи став Сонате за виолину и клавир Љубице Марић. Он уводи слушаоца у само звучање целокупног дела. Бројни хроматизми у уводном делу првог става у клавирској деоници најављују улазак виолине у дванаестом такту у којој доминира „реско“ звучање тона *гес*. Интересантно је уочити три промене такта од самог почетка, као и да је, у тренутку када виолина започиње тему овог става, такт 5/4. Тиме је јасно исказана композиторкина замисао да утонемо у својеврсни „фолклорни“ свет. Оваква замисао је додатно наглашена употребом глисанда *ц-гес* у четрнаестом такту, као и *ц-ге* на прелазу из шеснаестог у седамнаести такт, уједно и прелаз у четворочетвртински такт (претходе му један трочетвртински и четворочетвртински такт који су представљали прелаз из доминантног такта 5/4) (пример 5).

Клавир је углавном пратећи инструмент док виолина „мелодиозно“ музицира у горњем регистру (посебно истичући место од двадесет петог такта). Од тридесет деветог такта, клавир има соло део који се поново јавља приликом увођења виолинске деонице у педесет другом такту, при чему се на тренутак одаје утисак да је то тема са почетка од тона *ге* иако је сада представљена са бројним изменама – као да је ауторка пожелела да ради са мотивом теме али да га преобрази у певљиву „мирнију“ мелодију. Клавирска деоница је ипак сличнијег звучања (са почетка) поготово од седамдесет петог такта, при чему је виолина третирана као „подлога“, пратња, свирањем једног тона или двозвука (пример 6). У вези са оваквим третманом виолинске деонице, могу се приметити елементи одступања од традиционалних поступака, како у композиторској, тако и у извођачкој пракси. Након

²¹Детаљније у: Melita Blagojević, „Pitanje muzičkog nacionalizma i delo Ljubice Marić“ u: Zvuk, broj 1, dr Zija Kučukalić (ured), Savez organizacija kompozitora Jugoslavije, Sarajevo, 1979, 5-20.

тога заиста креће тема са почетка у виолини у другом тоналитету, и са тежим захтевима постављеним пред извођача попут регистра, двозвука, брзих прелаза са жице на жицу. Тежина извођења се може уочити и у самом артикулационом виду, свирач је принуђен да од сто седмог такта подели музички текст (фразу) на више гудала у немогућности да то све одсвира одједном, а да звучи као што је написано.

Након тога, следи пасаж у квинтолама у оба инструмента, а затим и „квази-каденца“ како наводи сама ауторка у партитури, у виолинској деоници. Клавир као „ехо“ наставља каденцирање да би потом обе деонице наставиле даљи ток става – још није крај. Клавир и виолина свирају одломке главне теме са којима се у комуникацији поигравају. Следи још једном јасна тема од сто шездесет другог такта, а потом оба инструмента залазе у *riano* динамику и тиме најављују други став.

Други став Сонате за виолину и клавир Љубице Марић

У другом ставу сонате, могу се сагледати елементи композиторкине „две прошлости“ – најраније, такозване претпрашке стваралачке фазе, утемељене на романтичарској традицији (али уздржане од романтичарске „емотивне“ изражајности), као и фазе у којој се осветљује њено авангардно прашко стваралаштво (у овом делу је засновано на поједностављенијим средствима експресионистичког музичког израза).

На самом почетку другог става, препознаје се моменат у којем се врши ослањање на хармонски, вертикални принцип изградње музичког тока, тачније, доминирање западноевропске традиције – јасног тоналног мишљења. Сегмент који се јавља на самом почетку става, могао би се третирати као какав „модел“ за својеврсни вид варијационе форме.²² У вези са тим, посматрамо и стилску карактеристику, која се пре свега доводи у везу са експресионистичким музичким изразом (пример 7). По хармонском језику овај почетни сегмент се посматра у оквиру (позно)романтичарске тонално-функционалне

²²Детљније у: Невена Вујошевић, *Период креативне ћутње или нова стварност: хармонски језик Љубице Марић у Сонати за виолину и клавир (1948) – принуда или избор?*, у: „Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић и нови жанр српске музике“, Зборник радова, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2009, 56.

логичке мисли, уз присуство хроматске линеарности, али и фолклорног наслеђа у овом сегменту – ритмизовани бордун, прекомерна секунда. Јавља се и поступак ницања мелодије из једног „трихордног“ језгра, (пример 7) који ће композиторка развојно-варијационом техником, у даљем музичком току довести готово до непрепознатљивости.²³

Такође, завршни сегмент овог става – кода – носи традиционално обележје, односно обележје романтичарске традиције. Јавља се педални тон тоналитета *де-мола*, где се почетни мотив појављује и развија у тоналитету његове субдоминанте. Овде се налази на миксолидијско одступање – асоцијација на „давну“ прошлост. У тактовима од осамдесет првог до осамдесет петог – јавља се, такође, тема на педалном тону. Даље, налазимо на контрапункт у виду двогласа у тактовима од осамдесет петог до осамдесет осмог, као и на излагање теме истовремено са осталим „контрапунктским“ гласовима (од осамдесет осмог до деведесет првог такта) (пример 8).

Елементи „новије“ праксе компоновања – примећују се пре свега у структуралном аспекту изградње музичког тока. Овде се најпре указује на средишни део другог става сонате – линеарно начело изградње музичког тока, као и ослобођеност од тоналних асоцијација (композиторка врши премештање акорада дурског, молског, умањеног, као и на неким местима прекомерног трозвука, хроматски га постављајући на друге тонске висине – на тај начин, губи се осећај тоналне функционалности) – тактови од четрдесетог до четрдесет првог (пример 9). Експресионистички звук се добија и коришћењем умањене лествице заједно са линеарним акордским структурама у тактовима од четрдесет другог до четрдесет трећег. Тачније, на овом примеру се прати принцип изградње музичког тока који је експресионистичке провенијенције, али у складу са фолклорном материјом. Јављање прекомерног трозвука у даљем току, поново указује на потискивање тоналне асоцијације.

Трећи став Сонате за виолину и клавир Љубице Марић

²³То је поступак који ће у трећој стваралачкој фази представљати једну од суштинских, индивидуалних стилских црта Љубице Марић. Преузето из: Исто, 56-57.

Дуги држани тон *де* у виолини, као и клавиру заокружује, дакле, други став, као и сам карактер истог. Следи трећи, играчки став. На самом почетку трећег става, деоница клавира уводи у потпуно нов „амбијент“ (нов колористички аспект звука), и уноси својеврсну дозу „мистерије“ и тензије покретом триола који ће бити присутан до краја овог дела, као носилац „несигурног, непознатог“, односно, већ поменутог „мистичног“. Након увода у клавиру следи одговор у деоници виолине у чијој мелодији такође доминира триолски покрет. У седмом такту ова два инструмента заједно достижу прву кулминацију у форте динаминици. У овом ставу јасно је истакнут дијалог између ова два инструмента, заснован на принципу питање-одговор (контрапунтска техника). То се најбоље може уочити у двадесет петом и двадесет шестом, односно двадесет осмом и двадесет деветом такту, када инструменти „имитирају“ један другог на размаку од пола такта (пример 10).

У складу са наведеним поступцима, уочава се преовладавање традиционалног принципа компоновања, заснованог на контрапунктској техници имитације. Поступак сличан овом, уочљив је и од четрдесет трећег такта у виолини, то јест, педесет шестог такта, у клавирском парту. Интересантно је приметити да од педесет шестог такта виолина поново постаје „пратња“, тако рећи, „подлога“ под којом се развија тема у клавиру (пример 11). Виолина пулсира ритам држаним тоном *де* над којим се понављају одређени триолски обрасци – виолина, дакле, на овом месту престаје да бива третирана на традиционалан начин, већ преузима „новије“ захтеве извођаштва. То не укључује „лакоћу“, односно не искључује „тешкоће“ за извођење овог места, на виолини, и у том смислу, овај део се сматра једним од тежих и комплекснијих пасажа за *одсвирати*. Следе поново два заједничка такта смирења у шездесет шестом и шездесет седмом такту (*пицикато* у виолини, краће осмине у клавиру).

Иако присутан од почетка овог става због употребе хроматике и глисанда, фолклорни призвук је најчужњији и најзапаженији од осамдесетог такта због пунктираних тонова, артикулационих ознака (стакато) и трилера. Од сто десетог такта, уочљива је тема из педесет шестог такта у клавирској деоници, након чега се она јавља у деоници виолине од сто двадесет шестог такта. Исто то важи и за тему из седамнаестог такта која се поново јавља у сто педесет петом такту. Виолински парт постаје све тежи за извођача, и достиже врхунац између сто седамдесет трећег и сто осамдесет трећег такта (пример 12).

Оба инструмента доживљавају својеврсно „смирење“ од сто осамдесет четвртог такта – проређена фактура. Ствара се утисак „циклуса“, односно повратка на почетак става, а у вези са тим, наилази се на сличан музички „амбијент“. Од сто деведесет другог такта, па до самог краја, стиче се утисак „убрзања“ музичког тока, сваки инструмент последњи пут исказује неку од упечатљивијих тема из става да би заједно у фортисимо динамици „енергично“ заокружили читаву композицију.

Василије Мокрањац – синтеза традиције и модернизма – Соната за виолину и клавир

Василије Мокрањац²⁴ (1923-1984) је био један од најистакнутијих српских композитора 20. века. Мокрањчево стваралаштво такође припада периоду непосредно после Другог светског рата. У својим раним делима, он се придржавао традиционалних романтичарских, као и пост-романтичарских формалних карактеристика. Заједно са другим српским композиторима његове генерације, и Мокрањчева дела припадају у извесној мери неоромантичном, као и нео-експресионистичком стилу, уз употребу „снажних“ фолклорних елемената. У даљем раду бавићу се презентовањем његовог дела *Соната за виолину и клавир у ге-молу* (1952), на нивоу формалне и мелодијске анализе, уз представљање самог стила композитора. Такође, указаћу и на неопходност познавања инструмента (виолине) из извођачког аспекта, а све то у сврси приказивања композиторовог умећа постизања синтезе традиције и фолклора са једне стране, као и елемената модерности са друге стране.

²⁴Василије Мокрањац је био један од најугледнијих, као и најистакнутијих српских композитора 20. века. Његово стваралаштво припада периоду после Другог светског рата, унутар оквира комунистичке Југославије – периоду који се превасходно одликује комплексним гео-политичким контекстом. Мокрањац је припадао првој генерацији југословенских композитора који су се у потпуности школовали у новооснованом образовном систему наше земље. Дипломирао је на Београдској академији клавир 1948. године, код Е. Хајека, а композицију 1951. године код Станојла Рајичића. Радио је као професор у Београдским музичким школама – *Мокрањац* и *Јосиф Маринковић* (1952-56). Године 1956. бива изабран за доцента, а потом за ванредног професора композиције на Музичкој академији (1965). У Мокрањчевом стваралаштву, као доминирајући жанрови, пре свега се издвајају симфонијска и клавирска остварења, као и музика за позоришне представе и радио драме. Иако је Мокрањац био широко признат за свој велики и значајан допринос српској музичкој култури, ипак је често покушавао да се задржи мимо јавности. Био је потпуно посвећен настави композиције и оркестрације на Музичкој академији у Београду, и паралелно се бавио композиторским радом. Детаљније у: Vlastimir Perićić, нав. дело, 325-336.

Следећи музичке „трендове“, нарочито оне који су били популарни током његовог времена, Мокрањац је развио својеврсни нео-импресионистички стил – заснован на употреби модалних образаца и смењивању различитих тоналитета. Оваква „фузија“ је, сматра се, знатно обogaћена и композиторевим зналачким, али истовремено и „суптилним“ коришћењем фолклорних елемената, у служби приказивања Мокрањчевог такозваног „песничког“ разумевања музике, као и испољавања „драматичне“ лирике.

Наиме, период након Другог светског рата, као што је већ речено, представља „бурно“ време за уметност. Композитори, као и други уметници су, дакле, стављени у позицију поштовања строгих захтева у погледу њихових тематских, социолошких, политичких, филозофских и естетских идеја. Мокрањчева прва дела спадају под утицај његовог ментора, као и учитеља, композитора Станојла Рајичића, чији се стил превенствено описује као – романтичарски. Већина Мокрањчевих композиција из периода од 1947. до 1951. године представљају прихватање нових, доминирајућих захтева. С обзиром на околности новооснованог образовног система у Југославији, ови захтеви су били веома строги, а настали су на основу принципа „снажног“ музичког и историјског основа, као и традиционалног приступа својеврсном „правом“ начину компоновања.²⁵ Студенти су, у том смислу, морали да компонују у специфичним формалним, структурним и хармониским оквирима. Примарни облици романтичарске музике, као што су сонатни облик и тема са варијацијама, су третирани на строг начин, од стране композитора.

У једном таквом оквиру ограничења, било је веома мало простора за испољавање индивидуалног израза. Међутим, Мокрањац успешно развија свој стил – његове ране композиције се одликују као што је већ речено, елементима нео-романтизма, али и употребом фолклорних елемената, док је време у којем је Мокрањац завршио своју Прву симфонију (1961) било сасвим другачије него ситуација непосредно после рата.²⁶

²⁵ Детаљније у: Ковач, Марија. *Simfonijska Muzika Vasilija Mokranjca*, Beograd, Udruženje Kompozitora Srbije, 1984, 1-14.

²⁶ Сада је нови друштвено-политички контекст дозвољавао више слободе и охрабривао напуштање догми од стране заговорника социјалног реализма. Мокрањац је у потпуности поштујући овај нови „талас“ наде, почео да истражује експресионизам и би-тоналност са елементима атоналности. Његови радови из тог периода показују веома јаке утицаје Стравинског (Stravinsky) и Прокофјева (Prokofiev). Занимљив је свакако и

Приликом разматрања и бољег разумевања Мокрањчевог стила у периоду од 1947. године (као године почетка студија композиције) до 1961. године (почетак његовог другог стваралачког периода, година када је издата Прва симфонија)²⁷ навешћу Мокрањчева дела која су настала у овом периоду, са изузетком музике за позоришне представе и радио драме:

- Клавирска дела: *Соната у фис-молу* (1947), *Тема са варијацијама* (1947), *Прелудиум, плес и марш* (1950), *Седам етида* (1951-1952), *Две сонатине* (1953-1954), *Фрагменти* (1956), *Шест игара* (1957), *Концертино за клавир, две харфе и гудачки оркестар* (1958).
- Камерна дела: *Три песме за глас и клавир* (1948), *Гудачки квартет* (1949), *Соната за виолину и клавир у ге-молу* (1952), *Стара песма и игра за виолину* (или за виолончело) *и клавир* (1953), *Менует за харфу у це-дуру* (1949).
- Симфонијска дела: *Драматична увертира* (1950).

Српски композитор и музиколог Властимир Перичић, подржавао је тезу генерализације у вези са Мокрањчевим делима, постављањем његових композиција у оквире двеју група: групу симфонијских дела, као и групу клавирских дела. Перичић је, такође, истицао да су Мокрањчева симфонијска дела „поприште“ његових драматичних сукоба и „фантастичних“ збивања у музичком току, за разлику од његове клавирске музике, која открива лирску и поетску страну композиторевог темперамента.²⁸ Истовремено, већина Мокрањчевих композиција у раном периоду биле су посвећене клавирском медију, као његовом, такорећи, „природном станишту“. Овде се свакако уочавају поменути неоромантичарски утицаји – у начину третмана формалног, као и хармонског аспекта дела.

податак да он није написао ниједну клавирску композицију током ове креативно-стваралачке фазе, а његов музички језик остао концизан и итекако јасно дефинисан. За више детаља погледати у: Исто, 1-14.

²⁷Властимир Перичић, *Портрети уметника – Василије Мокрањац*, у: ProMusica, 30-31, Београд, УдружењемузичкихуметникаСрбије, 1968, 4.

²⁸Детаљније у: VlastimirPerićić, нав. дело, 325-336.

Као и у већини његових камерних дела, композитор се у својој *Сонати за виолину и клавир* користи „посебним“ фолклорним третманом. Мокрањац је компоновао оригиналну мелодију која је поседовала све карактеристике традиционалне мелодије. А оно што ће бити уочљиво на примеру сонате, јесте позајмљивање мелодија из збирки хорских народних песама, као што су, пре свега, *Руковети* Стевана Стојановића Мокрањца, које би потом мењао у ритмичком или хармонском смислу.²⁹

Таква обележја, као и коришћење повремених цитата су присутни у његовим клавирским *Етидама* (Четвртој, Петој и Шестој), затим у *Прелудијуму, плесу и маршу*, као и *Сонати за виолину и клавир*. Ова дела су написана, дакле, у периоду између 1950. и 1952. године. На њиховом примеру, уочава се да је Мокрањчев хармонски језик у раним 1950-им годинама био веома богат – одликује га екстензивност, као и велики број карактеристика пост-романтичарског и „експресивног“ стила. Употреба битоналности (превасходно у колористичке сврхе), хроматика, нонакорди и ундецимакорди, као и елементи модалности су његови саставни принципи изградње музичког тока. Мокрањац је такође користио наизменичну „прогресију“ између тонике и наполитанског секстакорда, такође ради истицања колористичког аспекта. Композитор, дакле, употребљава импресионистичке елементе, а у неким случајевима комбинујући их заједно са џез и блуз утицајима. Ова последња два свакако указују на могућност Мокрањца за постизањем импровизације. Модалност се издваја као једна од најважнијих категорија Мокрањчеве музике – користио се фригијским и миколидијским модусима, правећи њихове варијанте. Такође, укључује и тритонусе, као и својеврсна плагална решења, у вези са истицањем фолклорног карактера у својим мелодијама. Наиме, комбинацијом наведених елемената композитор развија посебну лествицу, којој даје лични печат – многи теоретичари је називају „Истарском лествицом“. Међутим, овај термин може бити погрешно схваћен у случају Мокрањца, јер он није користио мелодије које потичу из Истре. Поред тога, оно што је утицало на Мокрањца долази и од Скрајбинове (Scriabin) музике, разуме се, по питању формалног и хармонског аспеката. Такође, присутни су и наговештаји Прокофјева (Prokofiev), првенствено у третману играчких (плесних) мелодија – што је најочигледније у његовим клавирским етидама, као и третману клавирске деонице у *Сонати за виолину и клавир*.

²⁹Властимир Перичић, нав. дело, 4.

Соната за виолину и клавир је једино Мокрањчево дело писано у сонатној форми у његовом целокупном стваралаштву поред једне клавирске сонате и две сонатине. Дело траје око двадесет и четири минута, и четвороставачне је форме, а поседује све одлике неоромантичарске сонате. *Соната за виолину и клавир* је стилски веома блиска, дакле, његовим клавирским етидама и сонатинама. Властимир Перичић је сматрао да ова композиција одише „интензивним лирским патосом и трага за националним изразом [у музици]“.³⁰ У сонати су присутне све одлике Мокрањчевог раног композиторског периода.

Први став *Сонате за виолину и клавир* Василија Мокрањца

„Лирски патос“ преовлађује у овом делу, нарочито у првом и трећем ставу сонате. Први став *Adagio, grave* започиње клавирским такорећи „злосутним“ уводом, а ова атмосфера „слутње“ остаће присутна током читавог става, писаног у сонатној форми. Све поменуто указује на почетак својеврсне „борбе“ унутар самог композитора и музички осликава „емотивно“ стање његовог „ума“ и „душе“ – типично романтичарски приступ. Следи *Allegro* у којем клавир након првог двотакта уводи у експозицију става, где виолина износи прву тему дужине од десет тактова у *ге-мол* (пример 13). Мокрањац се служи тритонусима како би створио утисак „напетости“ и „мистерије“. Он такође користи и лествице са простора Балкана, чиме се истиче „фолклорна“ страна овог става (што се може уочити на примеру саме теме). Тема почиње и завршава се тоном *де*. Ипак, композитор је одлучио да пропратне хармоније буду у *Ге-дуру*, *Бе-дуру* и *ге-молу*, а на појединим местима се те исте промене (превасходно у хармонији) догађају и у оквирима само једног такта. Такође, употребом модалних лествица попут фригијског модуса од тона *де* – аутор наглашава „балкански“ призвук. Захваљујући константном присуству и употреби мотива скок октаве навише па потом полустепен наниже у нотном тексту, можемо говорити о „обједињеној цикличној форми“. Од слова Б, мелодија се креће навише до тона *де* а хармонска пратња је поново у *ге-молу* што још једном наглашава осећај тензије присутне у читавом ставу (пример 14). Пред другу тему, у мосту, у клавирској деоници уочавамо рад

³⁰VlastimirPerićić, нав. дело.

са претходним материјалом. Друга тема креће од ознаке *Meno mosso* и траје дванаест тактова. Тема је лирска, „нежна“ (ознака *dolce*), при чему доводи до појаве „нове“ мирније атмосфере. Мокрањац се у даљем току, удаљава од *ге-мола*, и сама тема има битонални карактер. Она је писана у фригијском модусу од тона *e* и тиме се ипак задржава, иако „минимално“ – „слутња“ и „сумња“ са почетка става (пример 15). Ово је подржано хармонијом у *A-дуру* и *a-молу*, а исто тако је и уочљив рад са материјалом као што је био случај и са првом темом. Може се приметити својеврсни „импровизациони“ стил украшавања – продужавањем друге теме уз помоћ триола и шеснаестина. Интересантно је да је музички ток успорен четредесет тактова након слова Д.

Ипак, након три такта „потпуног“ мира – јавља се ознака *morendo* у клавирској деоници, темпо се убрзава нагло и креће „емотивни“, „узбудљивији“ део који позајмљује одређене сегменте друге теме (слово Е). Музика опет доживљава успорење у четрнаестом такту након слова Е, у виолини је присутна ознака *Ad libitum*. Наредних пет тактова воде у нови темпо и тиме најављују повратак друге теме (иако присутне у скраћеном виду) у *цис-молу* као својеврсне *Codette*. Развојни део креће у клавирској деоници (октаве, ознака *robusto*, интензивно, напетост). Овај део је фрагментарне структуре и импровизационог карактера (служи се материјалом из моста). Такође, видне су и бројне промене темпа, као и кондензација музичких материјала, а све поменуто прераста у конфликт између деонице виолине и клавира, где сваки инструмент покушава да надјача и „победи“ други инструмент. Они каткад долазе до својеврсног „споразума“ – комуницирајући и подржавајући мелодије једног и другог, али ипак уз присуство „тензије“ која влада готово целим ставом. Оваквим збивањима у музичком току, долази се до климакса у ставу. Два такта пред слово И, фортисимо динамиком, и ознаком *ritenuto molto* композитор води до климакса у којем виолина октавним скоком као да испушта „јаук“ без назнака смирености и „наде“. То је уједно и крај развојног дела. Након тога следи реприза – *con gracie espressione* у виолини, са скраћеном првом темом. Реприза није уобичајене дужине (сонатне форме) већ видно краће дужине у односу на експозицију и развојни део. Сви елементи – форма, материјали, као и специфичан хармонски рад су присутни, али у скраћеном виду. Прва тема је предстаљена само кроз четири такта, и то у споријем темпу, као да аутор жели да још додатно успори ток својих (музичких) „идеја“ и „мисли“ – што уједно поставља исте захтеве пред извођача. Након четворотактне модулације у клавиру

(моста) јавља се друга тема, битонална као и у својој првој појави. *Coda* траје само пет тактова и садржи ознаку *espressivo*. Последња два такта *decrescendom* тону у „тишину“.

Други став Сонате за виолину и клавир Василија Мокрањца

Други став је Скерцо у *a*-молу писан у облику песме АБА1. Он је компонован у троосминском такту и заснива се на фолклорној мелодији. Сам део А, може се поделити на *аба1*, а истом претходи увод у клавирској деоници, након чега следи „лирска“ тема у виолини. Тема је модалног карактера, а Мокрањац се поново служи фригијским модусом, дакле, истим модусом који је употребио у другој теми првог става (пример 16). Део *б* почиње од слова Ц у партитури, и фрагментарне је структуре, а у ритмичком и хармонском погледу, овај део сличан је теми. Можемо, такође, уочити и дијалог између клавира и виолине који се састоји од понављања четворотактне реченице и преношења у различите регистре при чему се поново стиче утисак својеврсне импровизације.

Део *а1* креће од слова Е и сличан је првом делу *а*, односно јавља се само у другом регистру. Следи Б – *Trio* у *fis*-молу и такту 2/4, а присутна је и ознака *Meno mosso*. Мелодија се истиче у десној руци у клавирској деоници и одише „фолклорним“ призвуком. Виолина представља пратњу, што је сматра се тековина „новијих“ модернистички усмерених тенденција, али у овом случају као да задржава „вокални“ карактер (пример 17). Дијалог је све бржи а динамика јача паралелно са ознакама *poco a poco accelerando* и *accelerando molto*. Такође, можемо приметити да и у хармонском погледу постоји убрзање, као и финални повратак у *a*-мол након чега почиње део *А1*, овог пута без *б* дела, док целокупни став завршава енергичним закључком у клавирској деоници.

Трећи став Сонате за виолину и клавир Василија Мокрањца

Трећи став је лирског (вокалног) карактера, писан у *gis*-молу, фрагментарне структуре, али ипак можемо уочити три дела АБА1. Мотив који се најпре јавља у клавиру биће присутан током целог дела. Након појављивања у клавирској деоници, мотив се понавља у виолини

да би први пут у целини био изнесен у деветом такту (пример 18). У мелодији је уочљив фолкорни утицај – у том смислу, можемо говорити о истицању „вокалног“ аспекта – „архаичном ламенту“ али без текста. Триолски покрет биће присутан у целом ставу, углавном у виолини, и то са *portato* ознаком у артикулацији (под луком). У другом такту слова Б уочавамо *espressivo* – Мокрањац од уводне теме ствара нову реченицу (други мотив од четвртог такта са триолама). Темпо је за нијансу бржи – *poco animato*. Мелодијска идеја се јавља најпре у *гис-молу* па након тога у *це-молу* и *бе-молу*. Затим, следи још неколико модулација, у слову Д под ознаком *grande espressione*, након чега се мелодија враћа у *бе-мол*. Промена темпа доноси и контрастни материјал – изложен у делу Б. Мелодија дела Б је позната слушаоцу, она је делимично преузета из *Trio* дела у скерцу – разликује се у ритмичком погледу али је задржан модални карактер (пример 19). Опет стичемо утисак „импровизације“ (у целој сонати). Интересантно је да је мотив прве теме првог става чујан од шеснаестог до осамнаестог такта после слова Д, али другог карактерног обележја.

Стиче се утисак циклуса, јединства кроз целокупно дело. У слову Е став модулира у *цис-мол*. Увиђамо мелодију почетног дела Б (слово Д) али су ритам и регистар претрпели поједине измене. Истиче се још једно занимљиво место, шеснаест тактова после слова Е (као и претходно у слову Д), где Мокрањац цитира другу тему првог става, и тиме достиже климакс читавог става. У слову Ф следи повратак на део А – *гис-мол*, а виолина и клавир заједнички износе тему дела А, унисоно у *fff* динамици. Својеврсни вид „скале“ у виолинској деоници за крај представља коду овог става.

Четврти став Сонате за виолину и клавир Василија Мокрањца:

Четврти став је писан у *Ге-дуру* и по форми је „мали“ рондо са две теме *АБА1Б1А2* и кодом. Термин *quasi-toccata* односи се на уводни део али и генерално на пратњу у клавирској деоници у којој можемо уочити елементе токатности – понављање брзих низова тонова. Став почиње клавирским уводом од дванаест тактова, затим, тему фолклорног порекла и играчког карактера износи виолина (пример 20). Део А се састоји из

три мања дела *аба* реченичне структуре. Централни мотив је уочљив у прва два такта, а истовремено се може сматрати и покретачем читавог става.

У делу *б*, што је нарочито интересно, и већ истицано, као један од манира Василија Мокрањца – уочава се цитат из Друге руковети Стевана Стојановића Мокрањца „Јесам ли ти Јелане...“. Иако су унете ритмичке измене, тачније, фигура осмина и две шеснаестине Стевана С. Мокрањца, код Василија Мокрањца представљене су триолским покретом – цитат завршава са две шеснаестине како би био истакнут виртуозитет инструмената код Василија Мокрањца. Такође, последњи интервал Стевана Мокрањца – чиста квинта, постаје тритонус у партитури Василија Мокрањца.

Повратак дела *а* (слово Б у партитури) трпи измене, након прва два такта карактеристичног – упечатљивог мотива, структура постаје фрагментарна због понављања мотивског садржаја у различитим регистрима у виолинској деоници. Прелаз у тоналитет друге теме почиње девет тактова после слова Б. Мост у трајању од десет тактова модулира у *бе-мол* у којем је писана друга тема. Мелодија теме је „нежна“ са „одјецима“ фолклора и слична је теми у виолинској деоници у делу *Trio* другог става. Тема дела Б је период и модулира из *е-мола* у *фис-мол*. Промена тоналитета се наставља у даљем току и везана је само за убрзање темпа. Слово Д означава у партитури поновно јављање А теме у *Ге-дуру* уз поједине ритмичке и мелодијске измене. Део *б* А теме је компонован у тоналитету *бе-мола* са мањим изменама. Од слова Г се наилази на друго јављање теме Б која је сада у *це-мол* тоналитету. Изненадни повратак дела *б*, у оквиру А теме има својеврсни ефекат „изненађења“, и додатно је истакнут ознаком *robusto e ritmico* (слово X).

Ово место прераста у сам климакс става, поновљени су полустепени у виолини, али и у клавиру. Такође, након четири такта низања четвртстепен у виолинској деоници уз ознаку *ritenuto sempre piu*, и две половине, достигнут је врхунац става (слово И). Тема, уз ознаку *Quasi adagio* наглашава важност овог одломка композиције у којем Мокрањца понавља „климакс“ из првог става уз поједине регистарске измене у деоници виолине. Интересно је уочити да је овде присутан узлазни покрет али не и силазни – музика одаје утисак „ледбења“, задржана тоном *бе* у виолини. Тиме је уједно истакнута цикличност целокупног музичког дела. Пет тактова након слова И, уочљива је последња појава А теме, у основном тоналитету.

У коди се наилази на три такта под ознаком *accelerando* – у сврси привођења дела крају, причему се појављују и ознаке *Adagio* и *ff*. Иако се дело завршава тоничним акордом у тоналитета *Ге-дура*, у виолини је изостављен тон *ge* а у клавиру се свира горњи тон *a*. Као што је било примећено у партитури Петра Коњовића, и Василије Мокрањац се служи бројним динамичким, као и артикулационим ознакама – ради истицања колористичког (импресионистичког), као и фолклорног „призвука“ у деоницама виолине и клавира, а све то у оквирима позно-романтичарског простора изражавања.

ЗАКЉУЧАК

„Рушење“ традиције, као и „одвајање“ од остатака прошлости је према веровањима носиоца авангардних покрета требало да буде најбржи и најкраћи пут за уметност „новог доба“, тачније, пут којим ће цивилизација „удахнути“ нови прогрес. Ипак, уколико се у уметности уопште може остварити напредак, то би се могло једино реализовати путем „селекције аспеката традиције, као и надовезивања, тачније надограђивања на њој.“³¹

Циљ овог рада био је указивање на такав значај обрађиваних дела – која се с правом могу сматрати антологијским репрезентима, односно својеврсним ремек делима виолинске литературе – жанра сонате за виолину и клавир. Три одабрана виолинска опуса представљају велики изазов, као и захтев за виолинисту интерпретатора – првенствено због тога што тумачење сваке од соната подразумева различит приступ. Тачније, интегрално концертно извођење три обрађене сонате пред извођача поставља услов „екстремне“ психо-емотивне усредсређености, а њихово верно тумачење је крајње психо-физички исцрпљујуће. Ваља истаћи да су ова дела настала у периоду када се на европском концертном подијуму увелико изводе сва значајна дела виолинског репертоара. Сонате су, између осталог, показатељ наглог успона српског виолинизма, а велики технички, као и експресивни захтеви јесу директни показатељ тога. Коњовић има приступ техници какав у нашој музичкој средини до тада није био познат. Поједини сегменти одабраног Коњовићевог виолинског опуса одударају од специфичног хабитуса виолинског звука и

³¹Катарина, Томашевић, *На раскрићу истока и запада – о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918-1941)*, Београд/Нови Сад, Матица српска, 2009, 309, према: Ivan, Supićić, *Estetikaevropskeglazbe: povijesno-tematskiaspekti*, JAZU, Zagreb, 1978.

виолинске технике – чини се да доминира „клавирски“ начин мишљења. У питању је, дакле, екстремно засићена партитура, где је проналажење звучног баланса клавирског и виолинског парта прави подвиг за извођаче. Екстремне интервалске „преломе“ у виолинској деоници – нагле преломе регистра из крајње незахвалних позиција, готово да је немогуће адекватно „озвучити“. Сходно томе, виолиниста мора додатно да се стара о својој динамичкој скали како не би дошао у колизију са пијанистом, а свакако не у подређени положај у односу на клавирски звук.

Соната Љубице Марић је показатељ врсног повезивања свих могућности инструмента. Поред тога, интерпретаторски изазови у овом делу су бројни – најпре, у освајању адекватног тонског „амбијента“, одабиру вибрата који мора бити прилагођен уметничкој имагинацији Марићеве. Композиторка је лично, у сарадњи са виолинистима, инсистирала на тома да се употребом вибрата не сме дотаћи „романтичарски патос“. Виолинска деоница осцилује између „крикова“, филигранских пасажа/детаља, као и разуђених мелодијских фраза огромног експресивног набоја. Дело одише егзистенцијалном „узнемиреношћу“. Разноликост употребе вибрата је, у том смислу, кључна. Свирање на *ge* и *de* жици, са вибрацијом у том дубоком регистру резултира „мрачним“, „туробним“ звучним „амбијентом“. Дугачке фразе имају своје исходиште у дуго ишчекиваним антиклимаксама (понирање). Велики легато тражи вешту манипулацију гудалом. Нема одморишта. Све је напетост, а потиснуте емоције виолиниста мора звучно да „еманира“.

Док Љубица Марић од виолинисте тражи дуге потезе гудала, као и интензивну тонску присутност, соната Василија Мокрањца га „ослобађа“. Сва саткана од „светлости“, од извођача тражи исто тако „светлији“ звук. Емисија звучне виолине је у Мокрањчевој сонати праволинијска – непосредна према перцепијенту. Пример игре, или својврсне разиграности виолинисте и композитора је „искричави“ Скерцо, у коме је манипулација десном руком просто духовита. У питању је „играрија“ гудалом и необична различитост штрихова.

Сонате садрже, дакле, немерљив број врхунских техничких захтева за виолинисту и истовремено имплицирају извођачеву способност тумачења изузетно сложене уметничке експресије композитора. Видели смо да су Петар Коњовић, као и Василије Мокрањац, евидентно, пратећи токове стандардне музичке прогресије, достигли звучни нео-

романтизам у својим сонатама за виолину и клавир, док је Љубица Марић инсистирала на не-романтичарској изражајности – што указује на то да је и за извођење ових композиција неопходно познавати захтеве њихове изражајности (три различита стилска усмерења, изразитог извођачког квалитета). Такође, недостатак снимака, као и извођења *Sonate за виолину и клавир* Петра Коњовића, представљањем његовог дела у оквиру овог рада, као једнако важног у виолинској литератури (уз дело Василија Мокрањца, као и Љубице Марић) – указује се на тенденцију за стицањем нове афирмације Коњовићеве композиције. Промишљање и рашчитавање ортографски засићеног оригиналног Коњовићевог рукописа представља подвиг за интерпретаторе. С тога је овај пројекат својеврсни апел широј културној јавности да се *Sonata quasi una fantasia* Петра Коњовића, након више од седам деценија појави у штампаном виду.

На примеру анализираних дела – може се пратити, дакле, супротстављање онога што је схватано као модерно/ново насупрот традицији, али посебан нагласак јесте на такозваном музичко-техничком концепту композиција, односно својеврсној корелацији на линији композитор – извођач. У том смислу, извођачки део се издваја по значају, превасходно из разлога што сонате за виолину и клавир постављају „врхунске“ изазове, као и захтеве извођаштва. И поново, враћајући се на композиције Љубице Марић, као и Василија Мокрањца, посвећене изузетној виолинској уметници/извођачу Марији Михаиловић, поставља се питање да ли су и сами композитори били инспирисани живим примером њене извођачке спретности, као и заиста, тада итекако истакнутим виртуозитетом извођаштва виолинисткиње Марије Михаиловић.

Од прве послератне декаде до данас, српска виолинска школа изнедрила је велики број врхунских уметника, као и интерпретатора светског ранга. Стваралачки неодвојива сарадња композитора и извођача, условљена међусобним уметничким надахнућем, јесте жива пракса која и данас у великој мери дефинише српску уметничку музику.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бергамо, Марија, *Елементи експресионистичке оријентације у Српској музици до 1945. године*, САНУ, Београд, 1980.
2. Blagojević, Melita, „Pitanje muzičkog nacionalizma i delo Ljubice Marić“ u: *Zvuk*, broj 1, dr Zija Kučukalić (ured), Savez organizacija kompozitora Jugoslavije, Sarajevo, 1979.
3. Dragutinović, Branko, *Muzički život u Beogradu*, Koncerti, Letopis Matice srpske, СП, knj. 316, sv. 2, 1928.
4. Вујошевић, Невена, *Период креативне ћутње или нова стварност: хармонски језик Љубице Марић у Сонати за виолину и клавир (1948) – принуда или избор?*, у: „Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић и нови жанр српске музике“, Зборник радова, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2009.
5. Ковач, Марија, *Симфонијска музика Василија Мокрањца*, Београд, Удружење Композитора Србије, 1984.
6. Масникоса, Марија, “Организација музичког простора дела – један од кључних елемената (музичког) модернизма Љубице Марић”, Зборник радова са научног скупа *Простори модернизма: Опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, ур. Дејан Деспић и Мелита Милин, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2010.
7. Masnikosa, Marija, “The Life and Work of Ljubica Marić – ‘Multifariousness of one’ ” *New Sound*, 33/I, 2009.

8. Маринковић, Соња, „Питања периодизације музике“ у: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, број 22-23, др Божидар Ковачек (уред.), Матица српска, Нови Сад, 1998.
9. Милин, Мелита, “Етапе модернизма у српској музици”, *Музикологија*, 2006/6.
10. Милин, Мелита, „Написи о авангарди у београдским музичким часописима између два светска рата“ у: *Српска авангарда у периодици*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1996.
11. Милин, Мелита, *Традиционално и ново у музици после Другог светског рата (1945-1965)*, Музиколошки институт САНУ, Београд, 1998.
12. Микић, Весна, “Socrealizam u srpskoj muzici – produkcija i recencija”, rukopis, Beograd, 2012.
13. Перичић, Властимир, *Портрети уметника – Василије Мокрањац*, у: *Pro Musica*, 30-31, Beograd, Udruženje muzičkih umetnika Srbije, 1968.
14. Peričić, Vlastimir, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, Prosveta.
15. Pejović, Roksanda, *Projekcija prošlosti u delima Ljubice Marić*, *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija*, 2, (ljetno) 1975.
16. Сабо, Аница, “Пасакаља Љубице Марић – поступци у процесу реализације јединства музичког тока”, *Зборник радова са научног скупа Простори модернизма: Опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, ур. Дејан Деспић и Мелита Милин, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2010, стр. 261, према: Милин, Мелита, *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945-1965)*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998.
17. Storr, Anthony, *Music and the mind*, New York, 1992.
18. Томашевић, Катарина, *На раскршћу истока и запада – о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918-1941)*, Београд/Нови Сад, Матица српака, 2009, 309, према: Ivan, Supičić, *Estetika evropske glazbe: povijesno-tematski aspekti*, JAZU, Zagreb, 1978.
19. Хофман, Иван, “Под стегом Партије. Музика социјалистичког реализма - примери СССР и Југославије”, *Годишњак за друштвену историју*, 2005, вол. 12, бр. 1-3.
20. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011.

НОТНИ ПРИМЕРИ

Пример 1:

Handwritten musical score for "Соната 20 Вальсы и Кабур I" (Sonata 20 Waltzes and Capriccio I) by Frédéric Chopin. The score is written in Italian and includes the following text: "Introduzione quasi una fantasia" and "raggio in stile molto cantabile". The score is written in G major and 3/4 time. It features a single melodic line in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The score is divided into four systems, each with a circled measure number (3, 10, 15, 20). The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings such as *p* and *pp*.

Пример 2:

Handwritten musical score for "Соната 20 Вальсы и Кабур I" by Frédéric Chopin, showing a dense texture. The score is written in G major and 3/4 time. It features a single melodic line in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The score is divided into two systems, each with a circled measure number (40, 45). The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings such as *p* and *pp*.

Пример 3:



Пример 4:



Пример 5:



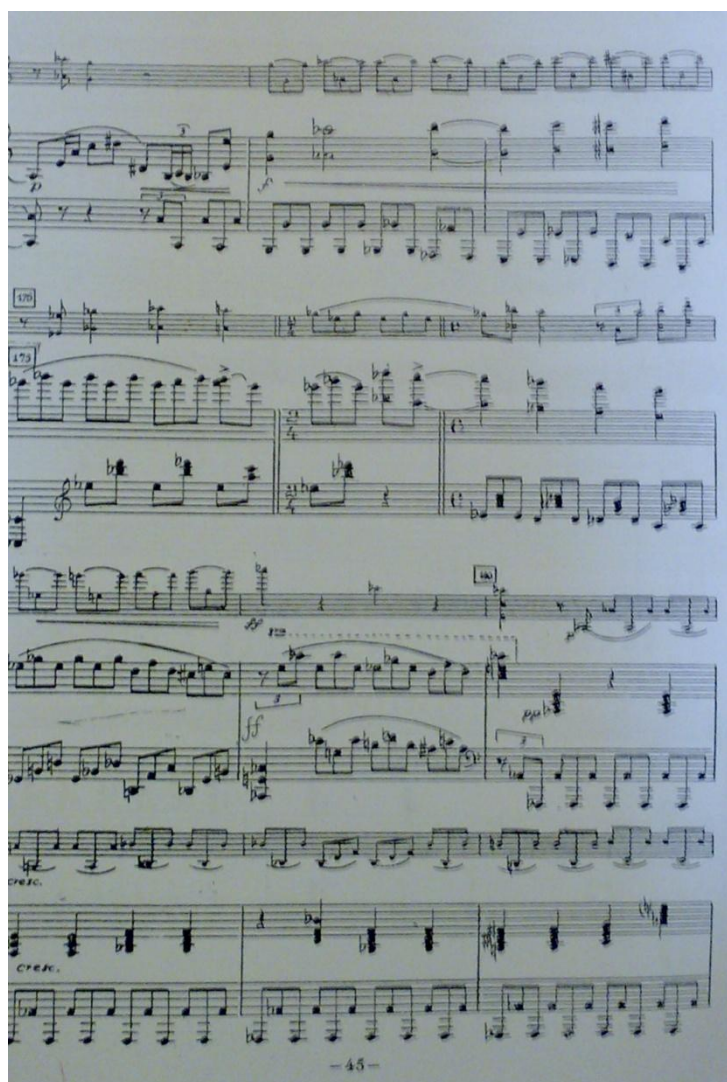
Пример 6:



Пример 7:

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Largo (1.48)". The score is written in 4/4 time and consists of two systems of staves. The first system includes a piano part (bottom staff) and a violin part (top staff). The piano part begins with a dynamic marking of *p* (piano) and features a series of chords and single notes. The violin part starts with a melodic line that includes a fermata. The second system continues the piano part with more complex chordal textures and the violin part with a more active melodic line, including a triplet of eighth notes. The score is written in black ink on a light-colored background.

Пример 8:



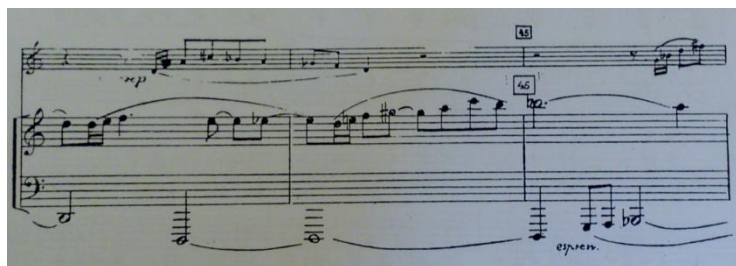
Пример 9:



Пример 10:

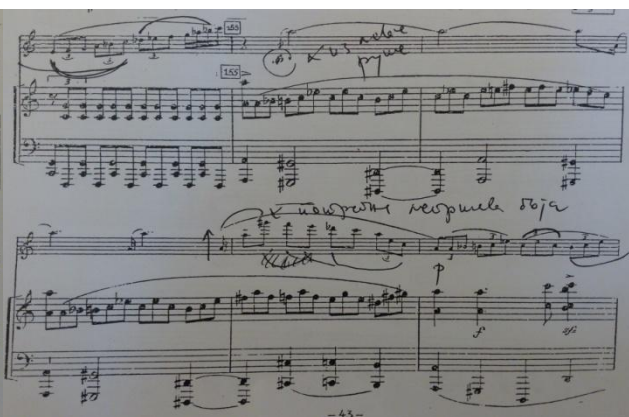
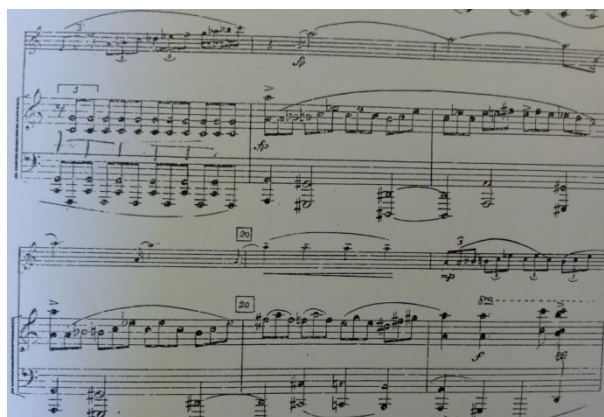


Пример 11:

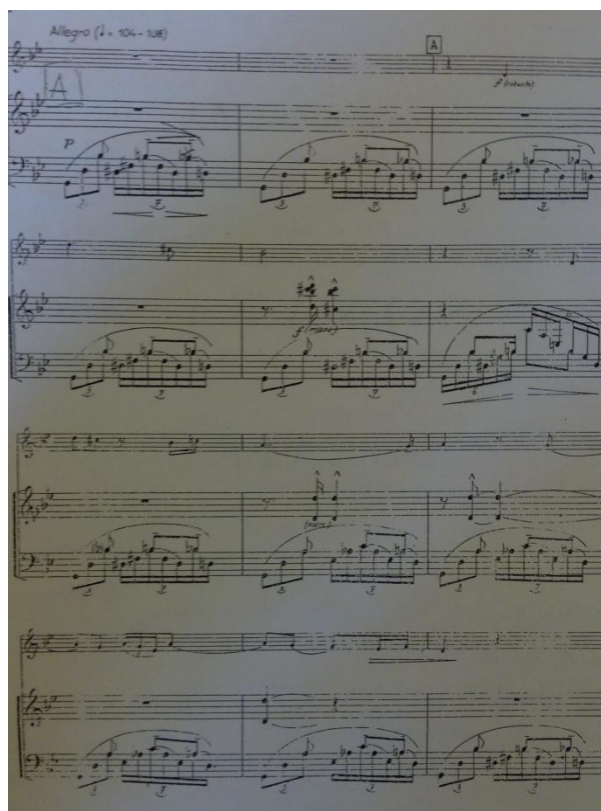




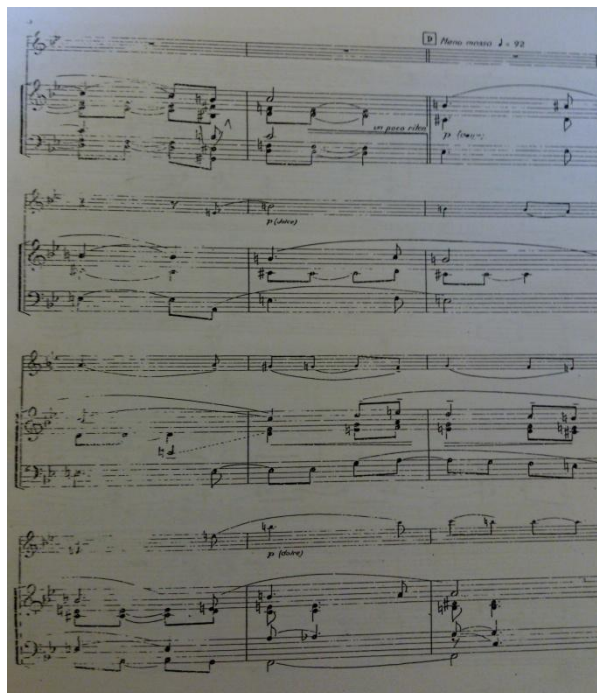
Пример 12:



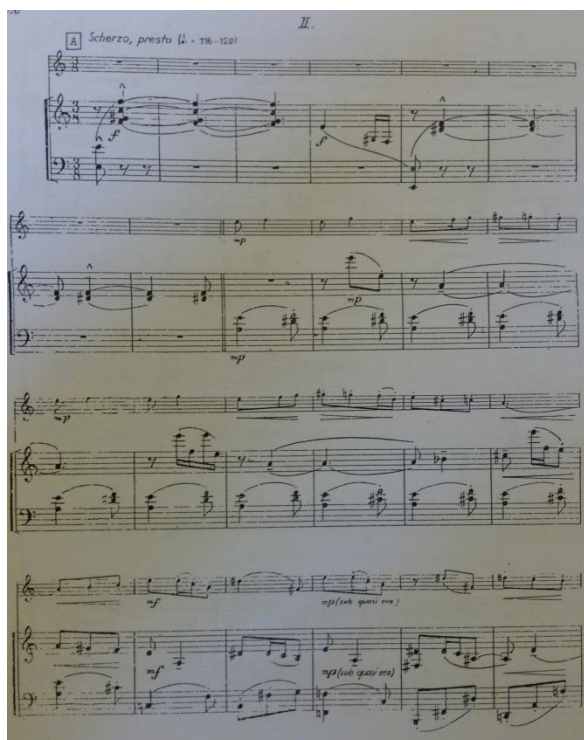
Пример 13:



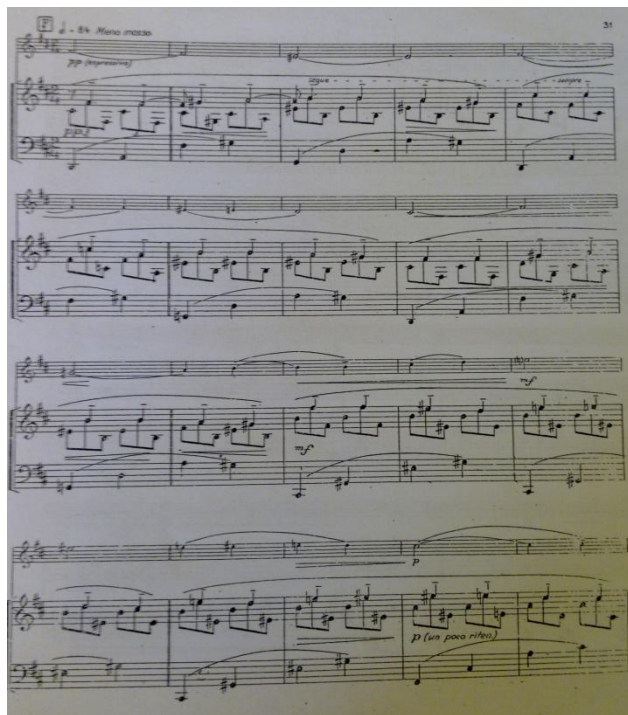
Пример 14:



Пример 15:



Пример 16:



Пример 17:



Пример 18:



Пример 19:

Пример 20:

mf Же - сам ли ти, је - ла - не, го - во - ри - о, див - на је - ло, је - сам ли ти,
Je - sam li ti, je - la - ne, go - vo - ri - o, div - na je - lo, je - sam li ti,

mf *crescendo*