



Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за гудачке инструменте

Докторски уметнички пројекат:

**Идејом 'универзалног протагонисте'  
специфичности интерпретације соло и камерних композиција за  
виолину Љубице Марић**

Студент:

Селена Јаковљевић, виолина

Ментор:

ред. проф. Маја Јокановић

Београд, 2012.

## Садржај:

1. Музичка стремљења током двадесетог века.....	2
2. Љубица Марић – преглед биографије.....	6
3. Виолинска остварења Љубице Марић.....	8
3.1. Соната фантазија.....	9
3.2. Соната за виолину и клавир.....	14
3.3. Архаја.....	20
3.4. Торзо.....	23
4. Проблеми и начин интерпретације виолинских остварења Љубице Марић.....	27
5. Закључак.....	34
6. Литература.....	36

## **1. Музичка стремљења током двадесетог века**

У музици западноевропске традиције период од краја деветнаесетог века па све до краја шездесетих година двадесетог века означава се термином модерна или модернизам, или пак „нова музика“.<sup>1</sup> Проблематика која је везана за само терминолошко одређење овог, поприлично дугачког, периода у музици је велика, и у овом тренутку ћемо је оставити по страни, али битно је поменути да се поставља питање да ли је сам термин „модернизам“<sup>2</sup> довољно еластичан да обухвати све стилове и правце који су се јавили током двадесетог века. У историји двадесети век је доба многих промена и превирања у друштву (Први и Други светски рат, многобројни протести, превирања...), али и период великог развоја технологије и процвата науке. Сви ови културно-историјски аспекти су у многоме утицали и на развој саме музике. Композитори двадесетог века су тежили новом, модерном звуку који ће пратити у стопу потребе модерног човека. Битно је напоменути да кључни термини који се везују за модернизам су: прогрес, техника, рационалност и контрола, што указује да је овај период, уствари, једна оптимистичка „утопијска визија света“.<sup>3</sup> Како у уметности, тако и у музици двадесети век је обележен појавом великог броја различитих стилова, али се они могу груписати у три етапе – рани, средњи или „класични“ и позни модернизам.<sup>4</sup> Почетна фаза модернизма обележава период до Првог светског рата и односи се на промењени израз духа времена након Вагнерове (Richard Wagner) смрти. Од музике се очекивало да одговори на кризу религиозности и метафизике уопште, што се директно одразило на промену музичке форме.<sup>5</sup> Период раног модернизма различито се означава и дефинише у многим европским земљама. Тако, почетну фазу модерне у Француској представља импресионизам, док на немачком подручју

---

<sup>1</sup> У различитим срединама и етапама овај период назива се још и „авангарда“, „модернизам“, „нова“... Због многострукости термина и њиховог значења, настао је проблем дефинисања целог периода у уметности, који ови термини означавају те и његових појединачних појава и праваца. Опширније у: Мелита Милин, Етапе модернизма у српској музици, *Музикологија: Часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, 6, 2006, 93-116.

<sup>2</sup> Појмовима модерна, модернизам и авангарда детаљније се бавила Мирјана Веселиновић Хофман. Види у: Мирјана Веселиновић Хофман, *Стваралачка присутност европске авангарде у нас*, Београд, Фонд за издавачку делатност Универзитета уметности у Београду, 1983.

<sup>3</sup> Исто, 95.

<sup>4</sup> Исто, 96.

<sup>5</sup> До тада доминатни класично-романтичарски облици музичке форме, соната и симфонија, остали су и даље у употреби, али су изгубили целовитост. Најочигледнији пример унутрашње разградње музичке форме је у симфонијама Густава Малера (Gustav Mahler), које карактерише фрагментарност организације читавог дела.

експресионизам.<sup>6</sup> Средњи или „класични“ период модернизма обухвата раздобље између два светска рата и представља даљи развој тенденција претходног, раног модернизма. Међутим, услед великог разарања и незадовољства које је настало након завршетка Првог светског рата и свих страха које је он са собом донео, у уметности се јавила потреба за повратак реду, за „консолидацију“<sup>7</sup>. Израз нове уметности, оне која тежи ка повратку старом, класичном и реду је управо неокласицизам. Насупрот томе, постојао је и велики број композитора који су стварали између авангарде и неокласицизма, комбинујући све елементе различитих стилова.<sup>8</sup> Последња фаза западноевропског модернизма, позни модернизам, обухвата период након завршетка Другог светског рата па све до краја шездесетих година двадесетог века. Од претходне фазе разликује се, првенствено, по радикализацији односа према самом музичком стваралаштву. Нова генерација композитора желела је потпуни раскид са претходним, а увођење технологије у музику управо је допринело раскиду са традицијом. Битно је напоменути да се у модернизму јављају у повремени продори авангарде<sup>9</sup>, односно они најрадикалнији изрази испољавања модернизма који се означавају авангардним. Другим речима, у најопштијем смислу авангарда се може схватити као општа ознака за све модернистичке смерове „са најоштријим дисконтинуитетима у односу на затечено стање у музици“.<sup>10</sup> Након седамдесетих година двадесетог века започиње нова фаза у музици, коју многи аутори називају постмодерна<sup>11</sup>, и она се односи на одустајање од модернистичких постулата у корист обнове веза са традицијом.

---

<sup>6</sup> Мелита Милин, нав дело, 98.

<sup>7</sup> Исто, 99.

<sup>8</sup> Композитори који су свој стил изградили комбинујући елементе различитих стилских настојања током средњег или „класичног“ модернизма су: Рихард Штраус (Richard Strauss), Леош Јаначек (Leoš Janáček), Жан Сибелијус (Jean Sibelius), Димитриј Шостакович и многи други.

<sup>9</sup> Мирјана Веселиновић Хофман наводи да по мишљењу Бергера (Peter Burger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974) авангарда је самокритика уметности и да је била по први пут реализована у историјским авангардним покретима који су учинили да уметност напусти своју аутономију и изједначи се са животом. Опширније у: Мирјана Веселиновић Хофман, *Фрагменти о музичкој постмодерни*, Нови Сад, Матица српска, 1997.

<sup>10</sup> Мелита Милин, нав дело, 94.

<sup>11</sup> Терминолошки проблеми везују се и за постмодернизам. Наиме, Мирјана Веселиновић Хофман разликује термин *постмодерна* од термина *пост-модерна*. Ауторка сматра да термин писан са цртицом између, *пост-модерна*, се односи на све уметничке тенденције, односно на *полистилистичност*, док *постмодерна*, писана без цртице, означава само појединачну уметничку праксу која се ослања на функцију означеоца у оквиру *постмодерне*. Опширније у: Мирјана Веселиновић Хофман, нав дело, 15-19.

Српска музика двадесетог века је каснила у прихватању модернистичких схватања западноевропске музичке традиције, али су неки од композитора успели, чак у два наврата, да се приближе модерни. Тијана Поповић Млађеновић истиче да се у српској музици могу издвојити два ударна момента у којима се догодио снажан сусрет са европском музичком авангардом. Први преломни моменат био је тридесетих година двадесетог века, док други шездесетих, и оба су омогућила паралелно одвијање са „најавангарднијим европским музичким тенденцијама тих година“.<sup>12</sup> Другим речима, висок ниво композиторског мајсторства, као и висок професионални ниво, омогућио је да српска музика двадесетог века, у два наврата, прати текућа, модерна стремљења западноевропских композитора. Међутим, насупрот та два модернистичка „удара“ током двадесетог века, а у складу са етапама развоја западноевропског модернизма, Мелита Милин уочава четири етапе развоја српског модернизма на основу модернистичких усмерења различитих композитора.<sup>13</sup> Прва етапа (1908-1945) обухвата стваралаштво Коњовића, Христића, Милојевића, Славенског и Тајчевића, који су највише афинитета показивали према музичком наслеђу позног романтизма, али су га у својим делима обогаћивали елементима импресионизма, веризма и, ретко, експресионизма. Друга етапа се поклапа са првим „ударом“ авангардних усмерења и односи се на композиторе такозване прашке групе - Милошевић, Чолић, Марић, Рајичић, Ристић и Вучковић. Ови аутори су студирали у Прагу и, захваљујући томе, имали су директан контакт са текућом уметношћу западноевропске музичке традиције и покушали да неке од њених елемената унесу у српско музичко наслеђе. У својим делима користили су изразите елементе експресионизма и то атоналност, политоналност, преко четврттонског, шестинотонског система и додекафоније, до атематизма. Трећу етапу Мелита Милин дефинише као период различитих усмерења у српској музици, и то, с једне стране, препознаје *неокласицистичку* тенденцију (Ристић, Радић, Деспић...), затим *неоекспресионистичку* (Рајичић, Мокрањац, Јосиф...) и, као посебну тендецију, ауторка издваја *поетску архаизацију* (Марић, Радић, Максимовић). Неокласицизам и неоекспресионизам педесетих година двадесетог века у српској музици могу се сагледати као видови приближавања интернационалној авангарди

---

<sup>12</sup> Тијана Поповић Млађеновић, Музичка модерна друге половине XX века, у: Мирјана Веселиновић Хофман (ур.), *Историја српске музике – српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 215.

<sup>13</sup> Мелита Милин, нав дело, 104.

тог времена, у оквирима „умереног модернизма“. Поетска архаизација односи се првенствено на дела Љубице Марић, и она означава она остварења у којима се испољио нов однос према темама прошлости, са карактеристичном антироматичарском снагом експресије.<sup>14</sup> Последња фаза српске модерне поклапа се са другим „ударом“ авангарде у музици и обухвата период од 1956. до 1980. године. У овој етапи српски композитори су се још једном приближили најактуелнијим тенденцијама музике западноевропске традиције.

У оваквом, можемо рећи „нестабилном“ и разноликом музичком свету и окружењу, стварала је и стасавала Љубица Марић, једна од најзначајнијих композитора српске музичке сцене уопште. Важно је било сагледати развој како западноевропске музичке традиције, тако и српске током двадесетог века, не само да би се боље разумело и само стваралаштво ове композиторке, већ да би се у потпуности расветлили и разлози настајања појединачних остварења Љубице Марић. У наставку овог рада бавићемо се конкретним питањима везаним за виолинска остварења ове композиторке, и покушаћемо да их, уз тумачење форме и структуре, ставимо у контекст епохе у којој су настала – из угла инспирације, стила, могућих ванмузичких премиса и актуелних токова музичког извођаштва. Тиме ћемо поткрепити и тезу да у интерпретацији било ког музичког дела – поготово уколико је оно стављено у контекст индивидуалног композиторског опуса – процес припреме није синоним за изолован контакт са партитуром. Посебна пажња биће посвећена самом начину интерпретације, уз вођење рачуна о стилском контексту одабраних дела.

---

<sup>14</sup> Исто, 112.

## **2. Љубица Марић – преглед биографије**

Љубица Марић композиторка, рођена 18. марта 1909. године у Крагујевцу, убраја се у наше најпопуларније и најзанимљивије музичке ствараоце. Своје музичко образовање започела је код Јосипа Славенског, од кога је добила прве подуке у овој области. Међутим, како је и сама ауторка наводила, Славенски, иако је пружао Марићевој велику учитељску љубав и подршку, није имао посебног смисла за педагогију. Уместо да је наметао „школски“ стил, Славенски се ограничавао само на праћење њеног рада, мање интервенције и упућивање на значајну музичку литературу.<sup>15</sup> До тада је млада композиторка имала неколико остварења, али из тог периода сачуване су само две композиције: хор *Туга за ђевојком* и дело с којим је дипломирала на Музичкој школи – *Соната фантазија* за виолину соло. Након дипломирања, на наговор управо свог учитеља Јосипа Славенског, Љубица Марић одлази у Мајсторску школу Конзерваторијума у Прагу, где је похађала часове код Јозефа Сука (Josef Suk), а потом код Алојза Хабе (Alois Hába).<sup>16</sup> У периоду студирања у Прагу, Марићева је имала прилику да се директно упозна са текућим музичким остварењима и техникама и да их интегрише у своја дела. Поред компоновања у Прагу и Берлину похађала је и курс из дириговања код Шерхена (Herman Sherhen) и Малка (Nikolai Malko).<sup>17</sup> По повратку у Београд, композиторка је радила у Музичкој школи „Станковић“ (1938-45), а потом као доцент и, од 1957 - 1967. године као ванредни професор теоретских предмета на Музичкој академији. Љубица Марић је 1963. године изабрана за члана Српске академије наука и уметности. Развој стила Љубице Марић, као и њену композициону технику могуће је пратити не само кроз њена музичка остварења већ и кроз, додуше малобројне, музичке текстове, који нам сведоче о „њеној недоследности проистеклој из додира са револуционарним идеологијама и идејама пропаганде...“.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Мелита Милин, Унутарња биографија композитора: Скица за студију о утицајима у делима Љубице Марић, *Музикологија: Часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, 4, 2004, 66.

<sup>16</sup> Код Сука Марићева је похађала часове у периоду од 1929. до 1932. године, док је код Хабе слушала на одељењу за четвртонску музику од 1936. до 1937. године.

<sup>17</sup> Види: Властимир Перичић, *Музички ствараоци у Србији*, Београд, Просвета, 1968, 251.

<sup>18</sup> Мелита Милин, Унутарња биографија... нав. дело, 70.

Опус Љубице Марић обухвата дела, почев од симфонијских остварења, преко камерних, до вокално - инструменталних дела за хор и соло инструменте.<sup>19</sup> Читав њен опус може се поделити у три етапе.<sup>20</sup> Сва три стваралачка периода у опусу ове ауторке представљају њен „стваралачки ход“, где је неке од својих основних карактеристика стила поставила већ у почетној етапи. Битно је напоменути да је Роксанда Пејовић у подели стваралаштва Љубице Марић занемарила њена рана остварења, тј. дела настала пре студирања у Прагу.<sup>21</sup> Дакле, прва фаза, по мишљењу Пејовић, обухвата дела настала за време и непосредно после студија у Прагу; другој фази припадају остварења са националним усмерењима из периода између два светска рата, а трећа етапа представља „огледало њене потпуне оригиналности“.<sup>22</sup> У почетној фази стваралаштва Марићеве уочавају се одређена стилска обележја која ће доминирати током читавог њеног стваралачког периода. Другим речима, одређени композиционо-технички аспекти, које је користила од самог почетка, остаће њен заштитни знак. Тако полифонија, слободан музички облик, сложено хармонско звучање, затим спој објективног и субјективног, политоналност, али и јединство линијског и вертикалног, карактеристике су њеног стила које можемо да пронађемо у раним, али и позним делима. По повратку у Београд са завршених студија у Прагу, Марићева се својим експресионистичким и модернистичким усмерењима супроставила тада доминантном стилу српске музике, стилу који је био стриктно оријентисан ка националном. Међутим, интересовање за народни мелос је карактеристика и друге етапе стваралаштва Љубице Марић. Насупрот до тадашњем окретању традицији и коришћењу народних напева у композицијама других аутора, Љубица Марић је, на својеврстан начин, успоставила контакт прошлости, коју је приближила специфичним, само њој својственим стилем. Њена веза с народном традицијом је много дубља од веза многих других југословенских композитора. У том

---

<sup>19</sup> Симфонијска дела: *Музика за оркестар, Пасакаља*, циклус *Музика октоиха: Музика октоиха бр. 1, Византијски концерт* за клавир и оркестар, камерна кантата *Праг сна* и *Ostinato super thema octoicha* за гудачки квинтет, харфу и клавир, док посебно место заузима кантата *Песме простора*. Од камерних дела написала је Гудачки квинтет, Дувачки квинтет, Трио за кларинет, тромбон и контрабас, затим Сонату за виолину и клавир, а од клавирских – *Свиту* за четвртстепени клавир, *Скице, Бранково коло, Три прелудијума* и *Етиду*, Неколико вокалних композиција: *Стихови из Горског вјенца, Чаробница, Три народне* за мешовити хор.

<sup>20</sup> Опшриније у: Роксанда Пејовић, Пројекција прошлости у делима Љубице Марић, *Звук*, 2, 1975, 21-24.

<sup>21</sup> Исто, 21.

<sup>22</sup> Исто.



периоду, карактеристична је повишена осећајност у њеном стилу, али и напуштање полифоније, којој ће се вратити у каснијем делима. Управо због појаве повишене осећајности, коју је Марићева пронашла у српској музичкој традицији, проистекли су и нови елементи њеног музичког језика – нови мелодијски и ритмички квалитети, третман мелодике у распону од речитатива до врсте скандирања, тесна повезаност музике и речи итд. Основне карактеристике последње (треће) фазе стваралаштва Љубице Марић ишчитавају се из њеног најпопуларнијег и, по мишљењима многих аутора, најрепрезентативнијег остварења *Песме простора*.<sup>23</sup> У овом делу могу се уочити основни елементи композиционе технике Љубице Марић, и свако ново дело, настало након кантате, донело је нову вредност у музичком изразу: хармоније реских звучања, коришћење екстремно ниских и високих регистара, полифоно ткање, неодређени метар, али и асоцирање на дух народног певања, „наглашена древност, осећање исконског, начин губљења звучности“.<sup>24</sup> Важно је напоменути да је након друге фазе, у којој се по први пут огледа Марићево окретање ка народној традицији, она остала дубоко везана за њу до краја.

На основу прегледа стваралаштва Љубице Марић, можемо закључити да се, изузев полазног афинитета према четвртстепеној музици из доба студија и краткотрајне фазе директног ослоња на фолклор у послератним годинама, стилски профил Љубице Марић врло мало мењао. Иако није остала доследна атематизму и атоналности, никада није напустила трагање за новим звуком и изразом. Посезање за архаичним мотивима у њеним остварењима не представља никакву ретроспекцију, „већ понирање у оно најдубље и праисконско у човеку“.<sup>25</sup>

### **3. Виолинска остварења Љубице Марић**

У богатом стваралачком опусу Љубице Марић значајну улогу игра ослонац на звук гудача. Посебна пажња посвећена је звуку виолине, било да је она третирана солистички, у садејству са клавиром, или са камерним ансамблом. Изабрана дела, која ће у наставаку

---

<sup>23</sup> Кантата *Песме простора* настала је 1956. године и представља заокрет ка новом језику Љубице Марић. Компонована је на текстове са богумилских стећака, који су уклесани у камену. Кантата је базирана на седам епитафа и подељена на два дела. Први део се састоји од инструментаног прелудијума и три певања, који се непосредно нижу један за другим. Други део обухвата четири певања.

<sup>24</sup> Роксанда Пејовић, нав дело 24.

<sup>25</sup> Властимир Перичић, 252.

рада бити посебно разматрана, настала су у различитим временским периодима, те на најбољи начин одсликавају стилски развој композиторке. Композиције које ће бити подвргнуте подробнијој анализи јесу:

- *Соната фантазија* за виолину соло (1928)
- Соната за виолину и клавир (1948)
- *Архаја*, за гудачки трио (1992) и
- *Торзо*, клавирски трио (1996).

Наведене композиције доживљавамо као меродавне координате у трасирању путање ауторкиног музичког развоја. Настала у широком временском распону, ова дела нам сведоче о њеним стилским интересовањима, композицио-техничком језику, третирању форме и жанра. Виолина представља готово хронолошки пандан самој западноевропској музичкој традицији. Вишевековним присуством и улогом у композиторској литератури пружа богату грађу за изучавање различитих аспеката свог постојања. У наставку рада бавићемо се појединачном, али и компаративном анализом наведених дела за виолину Љубице Марић, њиховом стилском и формалном анализом, али и проблемима интерпретације.

### **3.1. Соната фантазија**

Дело за соло виолину *Соната фантазија* је једно од два сачувана остварења Љубице Марић из периода пре студирања у Прагу. Наиме, како је већ споменуто, Љубица Марић је око 1925. године уписала Музичку школу у Београду и започела своје музичко образовање. Осим композиције за мешовити хор *Туга за ђевојком* из овог периода сачувано је управо дело којим је композиторка дипломирала у Музичкој школи – *Соната фантазија*. Важно је разумети у каквој се средини налазила Љубица Марић, тачније каква је била историјско-културна ситуација двадесетих година у Београду. Почетком двадесетог века, у периоду када је Марићева учила Музичку школу, музичком сценом Београда владао је још увек позни романтизам. Међутим, у остварењима неких композитора осећао се и дух модернизма. Другим речима, у свој музички језик Милојевић, Христић и Славенски укључивали су најчешће елементе импресионизма, а не тако ретко и

експресионизма. Како музичка сцена Београда још увек није била припремљена за снажан „продор“ ових елемената, покушаји да се српска музика доведе у раван са западноевропском били су само на нивоу појединачних настојања. У оквирима позног романтизма почела је да ствара и Љубица Марић. У њеним најранијим делима препозната је истинска вредност музике, истанчан стил и њен несвакидашњи таленат. Управо на основу *Сонате фантазије* и дела *Туга за његовом*, на препоруку свог професора Јосипа Славенског, Љубица Марић одлази на студије у Праг.

*Соната фантазија* настала је 1928. године и наредне године је извела сама Љубица Марић у Музичкој школи.<sup>26</sup> Иако није имала великог искуства у компоновању до тада, ово дело за соло виолину је занимљива композиција у којој се уочавају неке од основних карактеристика музичког језика Марићеве, које ће задржати до краја. Подробнијом анализом овог остварења, уочавамо доминантни актуелни стил у српској музици двадесетих година двадесетог века, али и оригинални музички „печат“ Љубице Марић. Композиторка је *Сонату фантазију* посветила мајци, а кључна проблематика овог дела уочава се већ у самом наслову. Поставља се питање зашто ауторка није назвала ово остварење само соната или фантазија? Наиме, уколико сагледамо дело на макро плану и његову форму, можемо закључити зашто је Марићева насловила ово дело баш *Соната фантазија*. Морамо да имамо у виду дефиницију форме сонате и фантазије и њихове основне карактеристике, али и формални план овог дела, и на тај начин ћемо доћи до одговора на постављено питање. Соната у класичарском и романтичарском смислу је циклус који се састоји од три или четири става, од којих су крајњи ставови писани у сонатном облику. Дела која су најчешће писана у форми сонатног циклуса су симфоније, али и многа остварења за соло инструменте (најчешће су сонате за клавир, виолину, флауту....). Сонатни облик, који се везује за сонатни циклус, састоји се од три целине: експозиције – у којој се излажу две основне теме става; развојног дела – који је базиран на раду двеју главних тема и репризе – која најчешће представља понављање експозиције,

---

<sup>26</sup> Мелита Милин, Being a modern Serbian Composer in the 1930's: the Creative Position of Ljubica Marić, *Музикологија: Часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, 1, 2001, 95.

али постоје и изузеци.<sup>27</sup> Фантазија је „...дело импровизационог карактера, без одређене формалне шеме, грађено обично од више одсека, различитих по тематском садржају, темпу или тоналитету. Тематско шаренило је ретко кад праћено доследном разрадом мотивског материјала“.<sup>28</sup> Слободан облик који карактерише фантазију не подразумева „хаотичност“ и одсуство осећаја целине и органске повезности. Многе фантазије се јасно ослањају на познате формалне приципе и, врло често могу се наћи аналогije управо између фантазије и сонате у једном ставу.<sup>29</sup> Такав случај је и у остварењу Љубице Марић. *Соната фантазија* конципирана је на смењивању два одсека, А и Б, који су различити по карактеру, али слични по тематском материјалу. Одсек А који се јавља четири пута у току композиције (тактови 10-28, 53-72, 78-85, 108-111 – *Allegro non troppo ma energico*) је енергичан, носи у себи клицу радости и открива своје креативне потенцијале. Очигледна је употреба барокне моторичности, обликовања фразе и утицај музике Баха (J. S. Bach).<sup>30</sup> Други одсек, Б (тактови 29-53, 85-108, 111-119 – *Meno mosso*) представља својеврсни контраст одсеку А, који је уочљив већ на први поглед. Наиме, први одсек, одсечан и брз, писан је ситном техником (шеснестине, пунктиране вредности, Пример 1), док је део Б спорији, лирског карактера и писан у дужим нотним вредностима (Пример 2), а његова мелодичност и сам амбитус мелодије подсећа на линију гласа. На тај начин, одсек А би представљао „инструментални“ део, док Б, по својој лиричности, „вокални“ одсек.

---

<sup>27</sup> Реприза у сонатном облику може бити изостављена, обрнута (подразумева понављање друге па потом прве теме), лажна, итд... Опширније у: Душан Сковран, Властимир Перичић, *Наука о музичким облицима*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1986, 232-235.

<sup>28</sup> Исто, 278-279.

<sup>29</sup> Исто, 279.

<sup>30</sup> Осим очигледног утицаја Бахове музике, у овом делу осећа се и утицај музике романтизма и то у јаком емоционалном набоју. Међутим, иако су очигледни утицаји барока и романтизма, музички елементи ових епоха ни у једном тренутку нису оштро употребљени. Другим речима, из музике Љубице Марић исчитава се барокна моторичност и романтичарска осећајност, али она није експлицитно дата, напротив композиторка их је инкорпорисала у свој оригинални музички језик.

Пример 1: Соната фантазија, одсек А, такт 10-28

*Allegro non troppo ma energico*  
sul G

10. *f*

12.

14. *f*

16. *cresc.* *ff*

19. *f*

22. *f*

24. *dim.*

26. *p* sul G

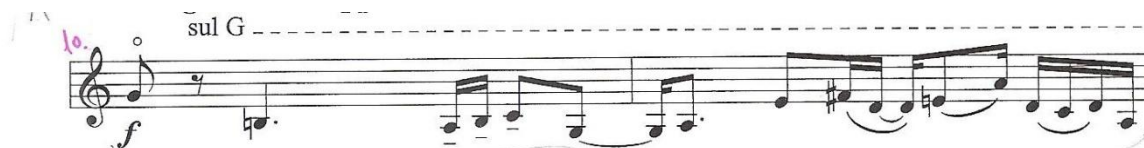
Пример 2: Соната фантазија, одсек Б, такт 28-52

У току композиције, између „вокалног“ и „инструменталног“ одсека уметнута је и једна епизодна тема (тактови 72-78), која је базирана на мотивима увода (тактови 1-10), с којим је и започела читаву композиција. Епизодна тема има улогу предах и прелаза између двеју главних тема. Читаво дело еволутивно се рађа из мотивског језгра, који је у цеовитости дат тек у одсеку А (пример 3).<sup>31</sup> Уколико имамо у виду све наведено о формалном обрасцу (Пример 4) саме *Сонате фантазије*, можемо закључити да читаво дело одликује еволутивни прицип, који је типичан за сонатну форму, као и излагање,

<sup>31</sup> Мотив који обједињује читаво дело јавља се у целовитости у тактовима: 10-11, 17-18, 30-31, 42-43.

развијају и понављање тема (експозиција, развојни део и реприза), али да су појединачни сегменти, који су јасно одређени (каденцама, променом темпа) слободно организовани, по принципу фантазије.

Пример 3: *Соната фантазија*, мотивско језгро читавог дела, такт 10-11



Пример 4: Шематски приказ формалног обрасца *Сонате фантазије*

**УВОД** (1-9) **A** (10-27) **B** (28-52) **A** (53-71) **ЕПИЗОДА\*** (72-77) **A**(78-84) **B** (85-107) **A** (108-111)\*\* **B** (112-119) **КОДА** (120-135)  
*Adagio Allegro non troppo ma energico Meno mosso Tempo I Adagio Tempo I Meno mosso Allegro non troppo*

4+5 8+6+4 7+10+7 4+8+4+3 6 7 8+8+6 4 8 4+2+11

in A: G:E b: es: A: D: as: E: Es: A: G: E: g:—————

\*мотив увода

\*\* последњи наступ А и Б може се схватити и као почетак коде. У том случају кода би започела већ од такта 78.

Иако Љубица Марић још увек није имала довољно искуства и знања, из овог раног дела ишчитава се озбиљност и јасноћа израза, али и елементи композиционе технике, која ће постати заштитни знак музичког језика и стила ове композиторке. *Соната фантазија* започиње из пијанисимо динамике и мотивски и динамички се развија до фортефортисимо у којем и завршава читаво дело, одавајући на тај начин утисак непрекидног тока музичке мисли у напред.

### **3.2. Соната за виолину и клавир**

Једно од најуспешнијих остварења у опусу Љубице Марић, али и у нашој виолинској литератури уопште, јесте дело Соната за виолину и клавир из 1948. године. По повратку са студија из Прага, тридесетих година 20. века, Марићева је, у складу са тековинама европске музичке баштине, у свој музички језик укључила елементе авангардних струјања у музици. Наиме, како је имала прилику да за време студија у Прагу буде директно укључена у сва збивања на музичкој сцени тадашње Европе, Марићева је, као и још неколицина наших композитора,<sup>32</sup> свој музички језик обогатила елементима експресионизма и другим авангардним музичким обележијима. По повратку са студија, „прашка“ група је у Београду направила прави „удар“, јер је неприпремљеној београдској публици понудила другачију музику, односно ону која није била на темељу народне традиције. Међутим, након завршетка Другог светског рата, под утицајем доминанте политичке идеологије (соцреализма), композитори су били принуђени да стварају дела на основу народне традиције. У остварењима композитора „прашке“ групе се, након Другог светског рата, а управо због културно-политичке ситуације, догодио „заокрет“. Другим речима, од дела са авангардним решењима и обележјима, ови аутори су прешли на остварења са елементима традиције и фолклора. Соната за виолину и клавир се донекле поклапа са наметнутом идеологијом у том смислу што је написана у традиционалној форми (сонатни циклус), са елементима народног мелоса.

Соната за виолину и клавир је први пут изведена 27. децембра 1948. године, а „снажна експресивност, смео а ипак приступачан тонски језик, формална пластика, а уз све то једна неупадљива, али несумњива повезаност са музичким идиомом родне земље – квалитети су овог дела“.<sup>33</sup> Сам формални образац овог остварења за виолину и клавир нам говори о „заокрету“ ка неокласицизму у опусу Љубице Марић. Макро план читавог дела и појединачних ставова је у потпуности традиционално конципиран (три става са распоредом темпа брз-лаган-брз), док се иновативност и оригинални језик Љубице Марић ишчитава из јединственог осећаја за експресију, реских хармонских решења, специфичног

---

<sup>32</sup> Осим Љубице Марић, у Прагу су студирали Миховил Логар, Станојло Раичић, Војислав Вучковић, Предраг Милошевић, Милан Ристић и Драгутин Чолић.

<sup>33</sup> Соната за виолину и клавир је награђена 1949. године од стране Владе Федеративне Народне Републике Југославије. Властимир Перичић, *Музички ствараоци у Србији*, Београд, Просвета, 1968, 258.



третмана виолине и клавира и романтичарске изражајности. Како је већ напоменуто, и како се може уочити у *Сонати фантазији*, романтизам је умногоме утицао на опус Љубице Марић. Емоционалности честе промене расположења уочљиви су и у Сонати за виолину и клавир, где је „расположење у складу са изабраним жанром“, од лирских заноса до драматике.<sup>34</sup> Битно је имати у виду да на музички језик Марићеве нису утицала појединачна дела или композитори, већ романтизам уопште!<sup>35</sup>

Први став Сонате за виолину и клавир започиње узнемираним клавирским уводом (тактови 1-12), да би након тога започела виолина са главном темом става (тактови 13-39, Шематски приказ става налази се у Примеру 5). Сама мелодија виолине, са квартним и секундним кретањем, карактеристичним хармонским разрешењима има призив народног мелоса, тј. тачније подсећа на фолкорни напев. На тај начин, ауторка је у своје дело уплела елементе традиције, али без директног цитирања. Након достигнутог врхунца, који је постигнут поступним кретањем мелодије виолине „у висине“, наступа друга тема (тактови 53-75). Споредна тема почетног става контрастира у потпуности главној теми по карактеру, динамици и темпу (*L'istesso tempo*). Након излагања двеју главних тема, на мотивима увода започиње развојни део (тактови 89-145), у којем се у три одсека (уводни, централни и завршни) у клавиру и виолини преплићу мотиви тема и увода. После мотивске разраде трију тема, наступа реприза експозиције, која започиње прво другом темом (тактови 148-160), а потом даје понављање прве теме (тактови 162-190).

---

<sup>34</sup> Мелита Милин, Унутарња биографија композитора: Скица за студију о утицајима у делима Љубице Марић, *Музикологија: Часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, 4, 2004, 66.

<sup>35</sup> Види: Мелита Милин, нав дело, 69.

Пример 5: Соната за виолину и клавир - шематски приказ формалног обрасца I става

ЕСКПОЗИЦИЈА (1-89)					РАЗВОЈНИ ДЕО (90-145)			РЕПРИЗА (146-190)	
Увод (1-12)	I тема (13-39)	мост (40-52)	II тема (53-75)	завршна група (76-89)	Уводни одсек (90-113)	Централни одсек (114-124)	Завршни одсек* (125-145)	II тема (146-160)	I тема (161-190)
12	13+14	12	10+13	14	24	10	21	11+5	9+10+10

\* *quasi cadenza*

Други став Сонате започиње мирном и изражајном темом са тамним призвуком баладе. Као и почетна тема првог става, и овде својим карактеристичним интервалским покретима она указује на далеку везу са фолклором (Пример 6). Након излагања у клавиру, главну тему преузима виолина, која ће је изложити и по трећи пут, уз снажан пораст звука. Централни део става отпочиње тихим „жубором“ клавира у малим триолама, који представља подлогу за кантабилну мелодију виолине (Пример 7). У читав ток се неприметно уплиће реприза почетне теме, која је дата у оба инструмента, пре него што се исцрпена и испрекидана, употпуности не угаси.

Пример 6: Соната за виолину и клавир, прва тема II става

*Largo* (♩=48)

*espressivo*

*mf*

*p*

*poco*

*mf*

*rit.*

Пример 7: Соната за виолину и клавир, друга тема II става

*Tempo I*

*non espressivo*

*pp*

*pp (una corda)*

*rit.*

The image displays a musical score for violin and piano, organized into five systems. Each system consists of three staves: a top staff for the violin, a middle staff for the piano right hand, and a bottom staff for the piano left hand. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, slurs, and dynamic markings like *pizz.* and *mp*. The score is written in a standard musical notation style, with a focus on intricate melodic and rhythmic development.

Финални став почиње „нервозним покретом“ триола и „изненадним усклицима“.<sup>36</sup> Формални образац става је још једном сонатни облик са обрнутом репризом (понављање прво друге, па прве теме; шематски приказ става је у Примеру 8). Након излагања главне теме експозиције, следи наступ друге теме, која доноси необичан контраст између мирне

<sup>36</sup> Властимир Перичић, нав дело, 259.

линије виолине и карактеристичног ритмичког мотива у клавиру. Развојни део става је заснован искључиво на мотивском раду прве теме. Својом фрагментарношћу, динамиком и наглим контрастима овај одсек представља напети врхунац става. Читава композиција завршава се са кодом у којој су се елементи прве и друге теме најзад удружили и, у фортефортисимо динамици, завршили Сонату.

Пример 8: Соната за виолину и клавир - шематски приказ формалног обрасца III става

ЕСКПОЗИЦИЈА (1-66)				РАЗВОЈНИ ДЕО (67-110)	РЕПРИЗА (111-172)	КОДА (173-201)	
<b>I тема</b> (1-33)	<b>мост</b> (34-37)	<b>II тема</b> (38-56)	<b>завршна група</b> (57-66)		<b>II тема</b> (111-131)	<b>мост</b> (132-143)	<b>I тема</b> (143-172)
$\underbrace{17+17}$	3	$\underbrace{10+9}$	10	$\underbrace{10+16+17}$	$\underbrace{19+2}$	11	$\underbrace{13+17}$
							$\underbrace{12+8+10}$

На елементима класичне сонате, романтичарског израза, осећајности и емоционалног набоја, романтичарски третираног соло инструмента, али и елементима народне, фолклорне традиције, Љубица Марић је изградила једно од најуспешнијих остварења за виолину и клавир. Својеврсни дијалог који је успостављен између клавира и виолине доводи до врхунца теме свих ставова. Клавирска деоница је у одређеним сегментима третирана као равноправан инструмент виолини, али и као својеврсна подлога, односно акордска пратња. Високи регистри, честе промене истих, широки амбитуси мелодија, виртуозно третиран инструмент, само су неке од одлика виолинске деонице у овом остварењу. „Прикривени“ призвук фолклора, који „исијава“ из мелодија виолина, али и клавирске пратње, директно указује на обележја каснијих дела ове композиторке.

### **3.3. Архаја**

Последња, трећа фаза у опусу Љубице Марић започела је кантатом *Песме простора*. У овом остварењу ауторка је посегнула за далеком историјом (искористила је текстове са богумилских стећака, који су уклесани у камену) и користила музичке елементе из српског *Осмогласника*. Управо ове две главне одлике, које карактеришу ово монументално дело Љубице Марић, постаће и одлика њених каснијих композиција. Због начина употребе цитата у кантати, Марићева је остала у сфери модернизма. Међутим, последња остварења ове ауторке (*Архаја*, *Архаја II* и *Торзо*) на својеврстан начин „одустају од препознавања музичког узора и модела и утврђују архаично као поетички подстицај и оквир“.<sup>37</sup> Другим речима, Љубица Марић је у завршној фази свог опуса у овим камерним остварењима крочила и на тло постмодернизма, управо због односа према цитатима. У овим делима ауторка у први план ставља камерни звук, што и додатно одређује нестанак барокне реторике, монодије и стила речитативо, што је била и једна од основних карактеристика њеног дотадашњег стила.

*Архаја*, дело за гудачки трио, настала је 1992. године и представља прво „ново“ дело у којем је Марићева напустила дотадашњи доминантни барокни утицај. У самој музици осећа се смањење напетости и оштрине хармонског језика. Сам мелодијски ток је миран, метрички и ритмички стабилан. Почетак композиције представља упориште целог дела, али и интонациону основу вертикале. Читаво дело започиње виолина, која је третирана не солистички, већ као равноправан инструмент виоли и виолончелу. Одмах након њеног наступа, у мелодијски ток „упливавају“ виолончело и виола. Управо то „упливавање“ представља једну од основних карактеристика овог дела. Наиме, како наводи Зорица Макићевић, *Архаја* представља талас времена и тај талас је у овом делу „цео“ у оном смислу да има јасну лучну контуру, која је постигнута уланчавањем гласова и њиховим међусобним преплитањем.<sup>38</sup> Као што је већ напоменуто, сам почетак композиције представља упориште читавог дела. Наиме, виолина доноси интервал терце

---

<sup>37</sup> Ана Стефановић, Архаично, модерно и постмодерно: О најновијој стваралачкој фази у опусу Љубице Марић, *Музички талас*, 1-2, 1997, 15.

<sup>38</sup> Зорица Макевић, Љубица Марић – истом реком времена, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 14, 1999, 35.

(Пример 9) која се у току *Архаје* реafirмише и формира дијатонску и хармонску површину, у којој дисонанца нема смисао еманципованог тона.

Пример 9, *Архаја*, такт 1-2

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vcl), Viola (Vcl), and Violoncello (Vcl). The score is for measures 1 and 2 of the piece 'Arhaia'. The tempo is marked 'Cantabile' with a quarter note equal to 63 (♩ = ca 63). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Violin part starts with a 'poco p' dynamic and features a triplet of eighth notes in the first measure. The Viola and Violoncello parts are mostly silent in these measures, with the Violoncello having a 'tr' (trill) in the second measure.

Како Ана Стефановић истиче, Љубица Марић је овом делу посегнула за призивањем ренесансе, и то у одсеку *Cantabile*, где композиторка призива „удаљен, архаичан, ренесансни предео музичке историје“.<sup>39</sup> Осим призвука и посезања за ренесансном историјом, у *Архаји* се уочавају и елементи српског народног појања и *Осмогласник*, и то из три тона фригијског трихорда који су окосница дела. Народна традиција „исијава“ из скока мале терце, после којег следи скретница мале секунде, „чије експресивно варирање саржи сву трагику наше историје“<sup>40</sup> (Пример 10). Елементи *Осмогласника* се ишчитавају из мирнијег ритма, који је заокружен истим скоком терце наниже, али који у овом контексту носи одлике „благости и смирења“<sup>41</sup> (Пример 11).

---

<sup>39</sup> Ана Стефановић, нав дело, 17.

<sup>40</sup> Зорица Макићевић, нав дело, 35.

<sup>41</sup> Исто.

Пример 10, *Архаја*, такт 1-3

Cantabile ♩ = ca 63

Vn

poco p

Vl

Vcl

mp

Пример 11, *Архаја*, такт 73

Vn

3

3

73

Архаично у овом делу не значи објаву пронађеног првог узорка, већ се односи на целокупну музичку баштину, коју ауторка проглашава за архаични референтни ниво, а актуелни музички говор „за метаговор који је окренут према универзалном музеју, лавиринту властите повести...“<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Ана Стефановић, нав дело, 17.



### **3.4. Торзо**

Клавирски трио из 1996. године, *Торзо*, представља својеврсни наставак онога што је стилски Љубица Марић започела у *Архаји*. Наиме, у *Архаји*, како је већ поменуто, уочавају се елементи *Осмогласника* и српског фолклора, у *Торзу* њихов однос композиторка се још више продубљује. На малом простору, она укључује различите особености ове две традиције и њима формира кратке мелодије које су супротстављене другачијем окружењу. Осим елемената из дела која непосредно следе *Торзу*, у овом камерном остварењу постоје и упоришта из ранијег периода. Доследна употреба полифоније, хармонско раслојавање ткива, које је постигнуто битоналним и бикордалним односима, као и честа мотивска понављања само су нека од карактеристика ауторкиног ранијег периода, али и овог остварења.

Елементи *Осмогласника* и народне традиције се ишчитавају из употребе карактеристичних интервала, хармонских решења и каденци. Тако је карактеристична употреба прекомерне секунде, која је типична за српски фолклор, али и за пети и шести глас *Осмогласника*. Сама форма дела је флуидна, прокомпонована и еволутивна, „неухватљива и непоновљива“<sup>43</sup>. Уочава се да је и на пољу самог обликовања дела *Торзо* врло близак *Архаји*. *Архаја* је, као што смо могли да уочимо, у „једном даху“, лучног покрета, а на исти начин је обликован и *Торзо*. Слободно ритмизовани педали, остината треперавих дисонатних сазвучја и стална мелодијска осциловања су основна карактеристика овог клавирског трија. Сви поменути елементи, као и стално вибрирање, које је постигнуто честим трилерима (Примери 12а и 12б), и секундно осциловање паралелних кварта (Пример 13) доприносе „вечитости протицања“<sup>44</sup> и обликовању саме форме.

---

<sup>43</sup> Зорица Макевић, „Торзо“: Клавирски трио Љубице Марић, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 8, 1996, 31.

<sup>44</sup> Исто.

Пример 12а, Торзо, такт 12-13

Пример 12б, Торзо, такт 51-53

Пример 13, *Торзо*, такт 73



Сам наслов ове композиције вишеструко обухвата и разоткрива смисао самог дела. Термин торзо означава средиште реалног облика које је овековечено у чврстом материјалу. Управо то средиште је у самој форми која представља „намерни исечак времена“.<sup>45</sup> Другим речима, форма која непрестано тече, са почетком који не представља ни излагање теме, нити увод, већ директан уплив, односно укључење у сам музички ток. Мелодија виолине, која је монументална, није тематски уобличена, као што је то био случај у другим анализираним композицијама, већ се јавља као нови линијски одређени ток. Сама деоница виолине је управо третирана као и читава форма; мелодија је флуидна, са честим осциловањима, понирањима, успињањима, нестајањима и елементима српског фолклора и *Осмогласника*. Битно је напоменути да су и остала два инструмента, клавир и виолончело, третирани на исти начин. Из свега наведеног, не изненађује чињеница да неки аутори ово дело називају и *Архаја III*, због његове повезаности са *Архајом*. Међутим, ауторка у овом делу посеже за још једним поступком који представља новину у њеном стилу. У питању је аутоцитатност. Наиме, у овом камерном остварењу јавља се фрагмент из соло песме *Стихови из Горског вјенца* (1951), и то музички, тонални цитат који је инкорпориран у атонално окружење. Преко овог музичког аутоцитата, композиторка

---

<sup>45</sup> Исто.

уводи у другачији цитат – стих из *Горског вјенца*, испод којег се налази ознака *recitativo*, која директно упућује на вокални начин извођења (Пример 14). Овакав цитат је интермедијални, јер се налази испод деонице која је намењена за инструментално извођење, а предвиђен је да се изводи вокално. Како Зорица Макевић наводи, део у којем се јавља аутоцитат представља тренутак просветљења *Торза*, „то су тактови чисте и спокојне дијатонике“<sup>46</sup>. Сам стих је прикривен од слушалаца, представља неку врсту интима, која се успоставља између аутора и извођача. Међутим, сам поетски цитат нема модернистички смисао вербалног дела, али ни постмодернистички, иако читаво дело, због односа према традицији који је успостављен преко музичких елемената *Осмогласника* и српског фолклора, припада постмодернистичким струјањима.

Пример 14, *Торзо*, такт 76-77

The image shows a musical score for Example 14, measures 76-77 of the piece 'Torzo'. The score is written for violin and piano. It features a vocal line with the lyrics 'Je li javje od sna smučenije?' and a piano accompaniment. The tempo is marked 'p molto' and the style is 'recitativo'. There are triplets in both parts.

---

<sup>46</sup> Исто, 32.

#### **4. Проблеми и начин интерпретације виолинских остварења Љубице Марић**

Свирање на виолини, као сегмент музичке уметности, само је део једног општег технолошког процеса; другим речима, материјализације апстрактног мишљења и говора. Виолинизам има дугу историју и традицију, различите гране, смерове и идеологију, која се мењала у зависности од културе и саме епохе. У основи, идеологија виолинизма је моћ међусобне комуникације људи путем говора звука, који је у стању да искаже најсуптилније субјектне и апстрактне замисли и идеје.<sup>47</sup> Међутим, сам термин виолинизам обједињује мноштво компонената. Тако се под овим термином подразумева све што је стваралачког, извођачког, перцептивно-аперцетивног, научно-технолошког и педагошког карактера. Приликом јавног извођења одређеног дела, може се догодити низ непредвидивих околности и, управо из тог разлога веома је важно проницање у срж самог дела. Другим речима, пре извођења одређеног музичког комада потребно је претходно га анализирати (поставити га у одређени стил, одредити форму, уочити границе, фразе, динамику...), а потом, на основу стеченог знања о основним аспектима дела, уочити одређена места која су технички захтевна. Уколико извођач, у овом случају виолиниста, на овај начин приступи делу, не само да ће лакше савладати дати нотни текст, већ ће и на прави начин извести дело, у складу са епохом, односно стилем у којем је композиција настала.

На овај начин приступамо делима за виолину Љубице Марић и уочавамо, на основу већ стеченог знања о основним аспектима ових композиција, одређене техничке проблеме, али и интерпретативне карактеристике сваког дела. С обзиром на чињеницу да су дела настајала у различитом временском периоду и да су, као што смо могли да уочимо, и стилски другачије позиционирана, у самом извођењу уочава се разлика. Тако дела настала до педесетих година (*Соната фантазија* и *Соната за виолу и клавир*), где је очигледан барокни и романтичарски утицај на композиторку, подразумевају и извођење у складу са нормама ове две епохе. *Архаја* и *Торзо*, које су више модернистички „настројени“, носе потпуно другачији звук, а самим тим захтевају и другачију технику. У наставку рада бавићемо се појединачном, али и компаративном анализом извођачког аспекта поменутих

---

<sup>47</sup> Иван Галамијан, *Свирање на виолини и виолинска педагогија*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1977, 10.

композиција, имајући у виду њихова стилска обележја и основне формалне карактеристике, које су подробније анализирани у претходном делу рада.

Извођач, након што је анализирао дело које ће изводити, мора да обрати пажњу на одређене техничке аспекте саме композиције. Наиме, мора се посебно анализирати следеће:

- прстореди и потези;
- артикулација;
- фразирање;
- акорди (начин извођења: да ли су разложени, у темпу; да ли постоје одређена задржавања, на који начин се групишу ноте...);
- темпо;
- динамика.

Сви поменути аспекти веома су важни за реализацију једне композиције за виолину. На овај начин, анализом основних техничких захтева, означимо важна и тешка места у делима за виолину Љубице Марић, која су од пресудног значаја за добро извођење.

*Соната фантазија* за соло виолину је специфична по барокној моторичности и романтичарски третираној деоници виолине. Наиме, очигледан је утицај романтизма на саму мелодију, која је вокалног карактера, певљива, без честих скокова и без великог распона регистра. Сама ауторка је у партитури дала назнаке за извођење. Тако је, најчешће, на почетку сваког одсека исписано до када се свира на једној жици (Пример 15) и јасно је обележено који тон се свира на празној жици. На тај начин, у многоме је олакшан сам прсторед, али и потези.

Пример 15, Соната фантазија, такт 10-12

The image shows a musical score for Example 15, Sonata Fantasy, measures 10-12. The score is in G major and 2/4 time. It features a first staff starting at measure 10 with a forte (f) dynamic and a second staff starting at measure 12. The tempo is 'Allegro non troppo ma energico' and the instruction 'sul G' is present. A 'decresc.' marking is above the first staff. A handwritten '3' with a curved arrow is above the first staff, and a handwritten '1' is above the second staff.

За одсек А Сонате фантазије карактеристично је то што је сваки акорд подвучен, односно са знаком тенуто, што подразумева да се он исвирава са малом задршком и да мора да се преломи. Исти принцип свирања акорда је карактеристичан и за остатак композиције. Врло је специфичан и начин извођења теме (такт 72-77). Наиме, како одсек започиње у пијанисимо динамици, свира се на врху гудала, а због боје и саме динамике одсек се свира на жици а, иако композиторка то није сама нагласила. До краја композиције уочава се уланчавање мотива, па самим тим понављају се потези који су били карактеристични за сваки одсек понаособ. Од такта 119 започиње кода са помпезним, грандиозо карактером, што директно наговештава и потезе целим гудалом. Акорди који су дати до краја изводе се као и пре, са разлагањем, мало задржани због ознаке тенуто. Сама композиторка је уписала све важне ознаке за артикулацију и динамику, које се морају поштовати, а и, на тај начин, у неку руку олакшала извођачу реализацију овог дела. Нотни текст, изузев акорада преко више жица, не захтева неки превелики технички ниво, али је потребна велика музикалност и осећај за нијансирање динамике.

У Сонати за виолину и клавир Љубица Марић је наставила да детаљно записује агогичке, динамичке ознаке, па чак и на којим жицама се свира. На тај начин, започиње експозиција на ге жици (sul G). Међутим, како је у Сонати фантазији ауторка јасно одређивала до ког тона се свира на једној жици, у овом делу то није случај. Назнака за жицу представља чисто сугестију, а не обавезу да се на њој свира. Као што је већ напоменуто, експозиција започиње на ге жици, али није јасно одређено до када треба

остати на њој. Због боје звука, али и техничких захтева који следе, препоручује се да се пређе на де жицу већ у 15. такту.<sup>48</sup> За разлику од *Сонате фантазије*, где је деоница виолине углавном базирана на поступним покретима, са ретким скоковима (највише у интервал квинте и сексте), у Сонати за виолину и клавир постоје скокови који су технички захтевни. На последњој доби 24. такта првог става скаче се у наредни тон за нону навише односно из  $ха^2$  у  $це^4$ , што подразумева скок из треће у осму позицију. Занимљиво је да се још једном јавља исти скок са истом променом позиције – из треће у осму – али на другим тонским висинама (такт 104 последња доба скок са  $а^2$  на  $бе^3$ ). Чести су и скокови наниже, али они нису технички захтевни, јер је могуће лакше поставити руку и припремити сам скок. Посебно је занимљив такт 80, где ауторка даје трилере у двозвуку (Пример 16).<sup>49</sup> У овом случају сви трилери се свирају на доњој жици и то следећим редом: празна жица, празна жица, први прст, празна жица, први прст и други прст.

Пример 16, Соната за виолину и клавир, I став, такт 80-84



---

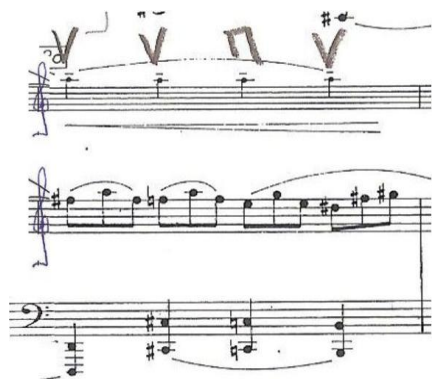
<sup>48</sup> Пример за свирање фразе на једној жици уочава се до краја овог става. Због саме боје, динамике и артикулације од такта 89-94 препоручује се свирање на де жици, затим 143-145 тактови на истој, де, жици; такт 148-150 на а жици, а 151-154 на д жици, да би од такта 183 па све до краја композиције најпрепоручљивије било да се свира на ге жици. На овај начин не само да су олакшани различити технички захтеви које је ауторка поставила, већ је постигнут и карактеристичан звук, који је Марићева замислила обележивши динамику и артикулацију.

<sup>49</sup> Трилери на доњем тону јављају се и у тактовима од 123 до 125 и у 127. такту,



Битно је поменути и тактове 117 и 118, у којима се квинтоле, које се, ради лакшег извођења и због брзине темпа, свирају на две жице – а и е. Такође, врло карактеристични су и високи регистри које ауторка користи у деоници виолине и који се сви свирају на жицама, дакле без употребе флажолета, чиме се постиже специфична боја инструмента. Други став је, као што смо могли да уочимо, карактеристичан због почетне теме која се три пута понавља (прво је дата у деоници клавира, да би је потом изложила виолина у истом регистру као клавир, па потом за октаву више). Сама тема се изводи на ге жици (10. такт), а потом следеће њено излагање је исто фразирано само за октаву више. Као и у првом ставу, и овде су чести скокови, али овај пут су технички захтевнији. У такту 28 постоји скок са  $a^2$  на  $a^3$ , најлогичнија варијанта је да се скок свира на е жици. Међутим, да би сам скок био лакши за извођење, „под руком“, препоручује се да се већ од 25. такта пређе на а жицу, да би позиција за скок била припремљена. На овај начин, сам скок не би требало да представља проблем. Исти случај је у такту 36, где је, такође, препоручљиво да се раније пређе са жице е на ге, да би позиција за скок била спремна и да сам скок не би представљао потешкоћу. Брз темпо трећег става Сонате за виолину и клавир у многоне одређује и саме прстореде, потезе и покрете гудалом. Тако је за овај став врло важно јасно и прецизно свирати артикулацију која је записана, да би свака ситна нотна вредност дошла до изражаја, као и сам карактер овог става који је играчки разигран. Врло је јасно ауторка сама записала артикулацију, а посебан проблем су потези легато и спикато на које треба обратити пажњу да не би реметили читав разигран карактер трећег става. За разлику од прва два става, финале Сонате је више „под прстима“, ретки су скокови, а кад их има они су већ припремљени потезима. Карактеристичан је такт 20, где се четири пута понавља исти тон ( $a^2$ ) са крешендом. Управо због динамике, препоручује се да се прва два тона свирају гудалом навише, трећи наниже, а последњи навише. На тај начин постигнут је крешендо који је композиторка замислила (Пример 17).

Пример 17, Соната за виолину и клавир, III став, такт 20



Специфичан је и такт 56, где је дат двоглас са лежећим тоном де<sup>1</sup> у доњем гласу, док горњи глас свира триоле. Препоручљиво је да се тон де<sup>1</sup> свира на празној жици, док горњи глас започиње на а жици у седмој позицији. За разлику до *Сонате фантазије*, у којој је мелодија виолине поступна и уочљивија је барокна моторичност и, самим тим, барокни утицај, у Сонати за виолину и клавир уочавамо позноромантичарски утицај управо у деоници виолине. Наиме, честе промене регистара, скокови и мелодије дугог даха су само неке од карактеристика виолинске деонице. Као што смо могли да уочимо, лични печат Марићеве огледа се управо у хармонији, односно у вертикали и односу између клавира и виолине. Утицај модернистичких струјања у виду хармонија реских сазвучја је очигледан у овом делу.

*Архаја* доноси новину на пољу третирања саме деонице виолине. Наиме, док је у претходно поменутих делима виолина третирана махом солистички, у гудачком трију овај инструмент је равноправан са виолом и виолончелом. За ову композицију карактеристична је специфична боја, која је постигнута управо односом који је успостављен између инструмената. Сама деоница виолине није технички захтевна за извођење. Сви елементи (триоле, квинтоле...) који се могу јавити као проблеми су прецизно написани у једној позицији и нису тешки за извођење. За разлику од *Сонате фантазије* и Сонате за виолину и клавир, у *Архаји* Љубица Марић први пут записује извођење флажолета. Специфичан је такт 59, где је у двозвуку дат доњи тон који се изводи на жици, док је горњи у флажолету (Пример 18). За добро извођење важно је ускладити

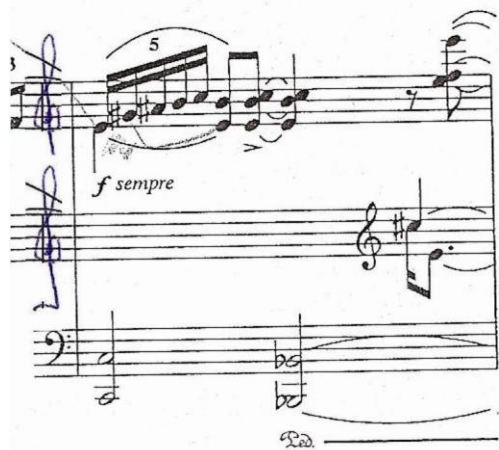
боје инструмената да би читаво дело одавало утисак непрекидног тока, који започиње управо упливавањем виолине, виолончела, а потом и виоле.

Пример 18, *Архаја*, такт 59



Као што је већ напоменуто, други назив за клавирски трио *Торзо* је *Архаја III*, што у потпуности одсликава ово дело. Наиме, не само да је идејно и формално слично *Архаји*, већ је у третману саме деонице виолине готово идентично. Карактеристични су „упливавања“ инструмената, употреба флажолета, као и трилери. Важно је напоменути такт 49, где се на последњој доби јавља флажолет који се изводи на две жице истовремено (Пример 19). Употреба скокова, секвентна понављања, ситне нотне вредности (шеснестине, квинтоле..) и други, можда технички захтевни, аспекти у овом делу, као и у *Архаји*, не представљају превелики проблем за само извођење, јер су врло вешто записани, „под руком“, и тиме не представљају превелики проблем извођачу.

Пример 19, *Торзо*, такт 49



## 5. Закључак

Љубица Марић једна је од најизразитијих композиторских личности у српској музици 20. века. Инспирацијом и стваралаштвом, као што смо могли да уочимо, везана је за домаће тло, а истовремено је била укључена у токове и достигнућа европске музике свог доба. Њена изузетна уметничка личност представља пример синкретичког у уметнику, спој традиционалног и иновативног. Ово јединство идејно различитог налази свој пандан у лепези разноликих жанрова којима се Љубица Марић бавила. Међутим, у њеном богатом стваралачком опусу значајну улогу управо игра ослонац на звук гудача, а, у оквиру њега, посебно је запажена заступљеност виолине као солистичког инструмента. Одабрана дела, Љубице Марић, која су анализирана, сведоче о њеним разноврсним стилским интересовањима, композиционом језику, третирању форме и жанра, и, у крајњој линији, карактерно-емоционалном профилу код којег, током живота, неминовно долази до нијансирања или преобликовања. Анализом *Сонате фантазије*, *Сонате за виолину и клавир*, *Архаје* и *Торзо*, њиховим стилским позиционирањем, појединачном али и компаративном анализом доказали смо и ефикасност појединих интерпретативних решења, показавши како, на бази најопштијих сазнања, управо посебност, тачније оригиналност, интерпретатора може диктирати степен тежине у решавању проблема. У овом тренутку дотиче се и питање личности самог извођача. Наиме, сва понуђена решења за интерпретирање одабраних дела у многоструке зависе од сензибилитета, интелекта, знања,

искуства, музичког инстинкта, односно споја наведених елемената. У прилог предложеном начину извођења поменутих композиција стоји и лично искуство аутора рада, који ће својим сопственим виолинистичким ангажманом допринети да се донесени закључци представе и илуструју кроз концертно извођење одабраних дела.

## 6. Литература

1. Adorno, Theodor, *Essays on Music*, Berkley, University of California Press, 2002.
2. Berger, Melvin, *Guide to Chamber Music*, New York, Dover Publications, 2001.
3. Blagojević, Melita, Neka obeležja pristupa nacionalnom u delima Ljubice Marić, *Muzika i reč: Prvi časopis studenata Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu*, 10, 1978, 37-42.
4. Blagojević, Melita, Pitanje muzičkog nacionalizma i delo Ljubice Marić, *Zvuk: Jugoslovenski muzički časopis*, 1, 1979, 5-21.
5. Boyden, David D, *The History of Violin Playing from its Orgins to 1761*, London, Oxford University Press, 1975.
6. Веселиновић Хофман, Мирјана, *Фрагменти о музичкој постмодерни*, Нови Сад, Матица српска, 1997.
7. Veselinović, Mirjana, Delo Ljubice Marić: arhaizacija ili aktuelizacija, *Muzika i reč: Prvi časopis studenata Muzičke akademije u Beogradu*, 3-4, 1973, 75-76.
8. Veselinović, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu, 1983.
9. Веселиновић Хофман, Мирјана, Музика у другој половини XX века, у: Мирјана Веселиновић Хофман (ур.), *Историја српске музике – српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 107-135.
10. Веселиновић Хофман, Мирјана, Постмодерна – карактеристике и одабири 'игре', у: Мирјана Веселиновић Хофман (ур.), *Историја српске музике – српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 247-292.
11. Вуксановић, Ивана, Концертна музика, у: Мирјана Веселиновић Хофман (ур.), *Историја српске музике – српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 517-543.
12. Dona, Masimo, *Filozofija muzike*, Beograd, Geopoetika, 2008.
13. Galamijan, Ivan, *Sviranje na violini i violinska pedagogija*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1977.
14. Gleason, Harold, Warren Becker, *Chamber Music from Haydn to Bartok*, CA, Alfred Music Publishing, 1980.
15. Loft, Abram, *How to succeed in an Ensemble*, New York, Amadeus Press, 2003.

16. Макевић, Зорица, „Торзо“: Клавирски трио Љубице Марић, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 8, 1996, 31-32.
17. Макевић, Зорица, Љубица Марић – истом реком времена, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 14, 1999, 31-41.
18. Макевић, Зорица, Светлост слова у „музикословљу“ Љубице Марић, *Музикологија: Часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, 9, 2009, 65-82.
19. Masnikosa, Marija, The life and Work of Ljubica Maric – Multifariousness of One, *New Sound*, 33, Belgrade, University of Arts in Belgrade, 2009, 12-35.
20. Meyer, Leonard B, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, The University of Chicago Press, 1956.
21. Mihajlović, Dejan, Uroš Pešić, *Metodika nastave gudačkih instrumenata*, Niš, Viša muzička škola, 1990.
22. Mihajlović, Dejan, *Elementi violinizma, violinska pedagogija i izvođaštvo*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1995.
23. Milin, Melita, Being a modern Serbian Composer in the 1930's: the Creative Position of Ljubica Marić, *Muzikologija: Časopis Muzikološkog instituta Srpske akademije nauka i umetnosti*, 1, 2001, 93-104.
24. Милин, Мелита, Љубица Марић (18.3.1909 – 17.09.2003.), *Музикологија: Часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, 4, 2004, 282-286.
25. Милин, Мелита, Етапе модернизма у српској музици, *Музикологија: Часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, 6, 2006, 93-116.
26. Милин, Мелита, Унутарња биографија композитора: Скица за студију о утицајима у делима Љубице Марић, *Музикологија: Часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, 4, 2004, 61-82.
27. Kovačević, K, *Muzička enciklopedija*, Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1971.
28. Rejović, Roksanda, Projekcija prošlosti u delima Ljubice Marić, *Zvuk*, 2, 1975, 21-24.
29. Перичић, Властимир, *Љубица Марић* (Посебан отисак), Београд, Српска академија наука и уметности, 1981.
30. Peričić, Vlastimir, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 1968.

31. Popović Mladenović, Tijana, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 2009.
32. Поповић Млађеновић, Тијана и Драгана Стојановић Новичић, Преглед камерне музике (1950-2004), у: Мирјана Веселиновић Хофман (ур.), *Историја српске музике – српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 467-491.
33. Радош Мирковић, Ксенија, *Психологија музике*, Београд, Завод за уџбенике, 2010.
34. Stanley Sadie, John Tyrrell, *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2nd ed, Oxford, Oxford University Press, 2006.
35. Стефановић, Ана, Архаично, модерно и постмодерно: О најновијој стваралачкој фази у опусу Љубице Марић, *Музички талас*, 1-2, 1997, 10-20.