

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за гудачке инструменте

ВИОЛОНЧЕЛО У МУЗИЦИ СРПСКИХ КОМПОЗИТОРА

ИНТЕРПРЕТАЦИЈА И РЕДАКЦИЈА ОДАБРАНИХ ДЕЛА

Докторски уметнички пројекат

Кандидат: мр Срђан Сретеновић

Ментор: ред. проф. Сандра Белић

Београд, 2010.

Садржај:

1. Увод
- 1.1. Историјат виолончела
- 1.2. Виолончело у Србији
- 1.3. Концертантна дела српских композитора за виолончело
- 1.4. Дела српских композитора за виолончело соло и виолончело и клавир
2. Љубица Марић, *Монодија октоиха* за виолончело соло
3. Дејан Деспић, *Три медитације* оп. 99а
 - 3.1. *L'invitation au voyage – Позив на путовање*
 - 3.2. *Beau soir – Лепо вече*
 - 3.3. *Après un reve – После сна*
4. Наташа Богојевић, *L'incertezza del poeta (Несигурност песника)*,
5. Иван Бркљачић, *...У трептају ока...* за виолончело и клавир
6. Срђан Хофман, *Хадедас – Излагање и три развоја* за виолончело и клавир
 - 6.1. *Излагање*
 - 6.2. *Први развој*
 - 6.3. *Други развој*
 - 6.4. *Трећи развој*
7. Светлана Савић, *Сонети* за виолончело, клавир и електронику
8. Закључак
9. Коришћена литература

1. Увод

У свом докторском пројекту обрадићу дела која сам током последњих неколико година најчешће изводио на концертима. То су композиције у којима највише уживам, које су ме инспирисале у протеклом периоду. Реч је о следећим делима: *Монодија октоиха* за виолончело соло (1984) Љубице Марић, *Три медитације* оп. 99а (1990) Дејана Деспића, *L'incertezza del poeta* за виолончело соло (1993) Наташе Богојевић, *Хадедас* за виолончело и клавир (2004) Срђана Хофмана, *...У трептају ока...* за виолончело и клавир (2005) Ивана Бркљачића. *Сонет* за виолончело, клавир и електронику (2010) Светлане Савић биће премијерно изведен на концерту овог докторског пројекта.

Овако сачињен програм резултат је мог вишегодишњег бављења савременом музиком. Са сваком од ових композиција сусрео сам се у различитим приликама. *Монодију октоиха* сам први пут извео у сали Српске академије наука и уметности у Београду приликом обележавања годишњице Љубице Марић. *Три медитације* Дејана Деспића упознао сам најпре кроз интерпретације виолончелисткиња Сандре Белић и Ксеније Јанковић, као члан гудачког оркестра са којим су свирале. Композицију *L'incertezza del poeta* Наташе Богојевић извео сам први пут на Међународној трибини композитора 2007. године, док сам током рада на композицијама *Хадедас* Срђана Хофмана и *...у трептају ока...* Ивана Бркљачића имао задовољство да са ауторима припремам премијерна извођења. Дело *Сонет* Светлане Савић до сада није извођено. Док сам писао овај рад, трудио сам се да свакој композицији одабраног програма приступим на адекватан начин и да издвојим оно што ми је било пресудно за креирање интерпретације. Појединачно пишући о делима желео сам да тежиште буде увек на нечему другом, нечему што је за сваку од одабраних композиција карактеристично, те тако својим пројектом у целини, пружим увид у то на чему је неопходно радити у вези са извођењем сваке од тих композиција и којим се све путевима може стићи до њихове интерпретације. Сматрао сам да ћу на тај начин да добијем и на динамичности самог текста.

Када прилазимо учењу новог дела морамо се позабавити микро- и макроструктуром дела, морамо истражити да ли композиција има одређени ванмузички садржај на којем се базира, као и околности под којима је дело настало. Наравно, морамо познавати и композиторов рад и његову биографију.

Композицији Ивана Бркљачића *...У трептају ока...*, пришао сам кроз форму интервјуа са аутором и тако добио одговоре на питања о њеној интерпретацији из угла самог аутора, као и, уопште, о томе како он доживљава извођења својих композиција. Кроз овакву форму приступа делу добио сам

користан увид у Бркљачићев аутентични ауторски 'глас' о томе како свирати његова дела и на чему би при томе требало инсистирати.

Када се ради о делу Љубице Марић (*Монодија октоиха*), врло важни су ми били њени биографски подаци јер сам кроз њих могао да сазнам која су била поља њеног интересовања и како је изградила свој јединствени стил и музички језик. Паузе у компоновању које је композиторка правила током живота такође су део њеног уметничког пута. Те године биле су године истраживања, даљег учења и обогаћивања њене личности, припреме за следећу етапу у њеном композиторском раду. *Монодија октоиха* је композиција која у себи садржи снажне идеје у погледу изградње музичког тока и записа нотног текста истовремено. Као што је важно сагледавати композиторкин целокупни рад, важно је и ући у анализу мотива, међусобних односа тонова и сваког детаља нотног текста. Како сам о томе све више размишљао и све дубље анализирао њено дело, увидео сам да је код ње и најситнији детаљ уписан са сврхом, тако да извођач, ако на прави начин ишчитава текст, може доћи до музикалне и очекиване *кантабиле*¹ интерпретације.

Поетско надахнуће на коме се базирају *Три медитације* Дејана Деспића од пресудне је важности за интерпретацију овог дела. Интервал мале сексте, који је јако чест у *Медитацијама* доживео сам као синоним за љубавни пар. Комуникација међу тоновима малих сексти, где тонови не звуче увек заједно већ корелијају у разним варијантама (покретом навише или наниже, у легату или одвојеном штриху), али увек у истом односу мале сексте који их чврсто држи, као што осећај љубави чува заљубљени пар. Из тог разлога посебну пажњу посветио сам прсторедима и начину на који се те сексте изводе на одређеним местима. Такође, потрудио сам се да дам своје виђење макроплана овог триптиха, одредио сам које је место климакс дела, водећи се прегледом композиције у целини и, посебно, емотивношћу у том одсеку композиције.

Дело Наташе Богојевић инспирисано је сликом Ђорђа Де Кирика, тако да је у мојој интерпретацији све подређено управо изградњи звука који би нас навео на нешто што бисмо могли назвати метафизичким². Велики део текста односи се на само метафизичко сликарство чији је Де Кирико представник, јер ми је дешифровање одређених мотива са Де Кирикових слика јако помогло да разумем концепт његовог ликовног израза и преточим га у тон и *звучне слике*. Тако сам, следећи детаљне ознаке у нотном запису композиторке дошао до специфичне атмосфере у којој почињемо да губимо везу са уобичајеним звучањем виолончела.

У композицији *Хадедас* Срђана Хофмана, позабавио сам се решавањем разних специфичних техничких проблема. Посебно интересантни су ми били пицкато одсеци јер сматрам да су јединствени у литератури за виолончело.

Композиција *Сонети* Светлане Савић је у тренутку када сам писао овај текст још била у фази компоновања. Рад на њој ће бити посебно занимљив са становишта инструментарија, због тога што је поред виолончела и клавира у композицији присутна и електроника.

Текстови о композицијама биће у овом раду поређани по датуму њиховог настанка и почеће делом Љубице Марић. Концертни програм ће, међутим, имати другачији редослед тих композиција, у зависности од драматургије коју сам осмислио за сам концерт као звучни догађај.

¹ Ознака *Cantabile* уписана је на почетку *Монодије* и подразумева карактер композиције.

² Врста звука који се чини као да долази изван стварног света.

1.1. Историјат виолончела

Термин *виолончело* постао је уобичајен тек с краја седамнаестог века. Пре тога назив за бас инструмент из породице виолина нашироко је варирао. Називи као што су *басо ди виола да брачо* (*basso di viola da braccio*) или *басо ди брачо* (*basso di braccio*) били су коришћени у Италији пре установљења једноставнијег назива *виолоне* (*violone*). Термин виолончело се по први пут јавља у Италији у другој половини седамнаестог века, док се у исто време у Француској користио назив *бас де виолон* (*basse de violon*). Италијанска терминологија је временом била општеприхваћена у европским земљама у првој половини осамнаестог века, па се назив као такав и задржао. Развој виолончела датира из петнаестог и шеснаестог века када је *виола да брачо* (*viola da braccio*) уздигла породицу виолинских инструмената. Треба напоменути да су се инструменти из породице виолина развијали независно од гамба инструмената, који су били држани између колена или на њима. Укратко, иако је држано на сличан начин (не стојећи) виолончело не потиче од *виола да гамба* инструмента.

Виолончело се даље развијало у складу са развојем осталих гудачких инструмената из породице виолина. Штимовано је по квинтама; у почетку је било наштамовано на тоновима ге-це-еф, на четворожичаном инструменту са дотатом бе жицом. Касније је виолончело штимовано за октаву ниже у односу на виолу – на тоновима а-де-ге-це, што је остало до данашњих дана. Овакав штим био је уобичајен у Немачкој од средине шеснаестог века и у Италији од отприлике 1600. године. У Француској и Енглеској, до почетка осамнаестог века, задржао се нижи штим (ге-це-еф-бе). По својим пропорцијама виолончело је варирао до 1710. године, када је чувени италијански градитељ виолина Антонио Страдивари стандардизовао размере инструмента. Раније направљени инструменти били су и даље у употреби. Иако неки мањи а неки већи, незнатно су се разликовали изгледом а више снагом тона у односу на начин којим су свирани. Још једна промена која се односила на све инструменте из породице виолина десила се у другој половини осамнаестог века. До тада раван врат замењен је дужим и тањим вратом накривљеним на назад. Уз то, тастичера је била продужена према кобилици, постала је виша и оштрије нагнута. Ове промене нису се односиле само на новосаграђене инструменте тог доба, већ су сви раније направљени инструменти били преправљани по овим упутствима. Практично, сви сачувани инструменти из Баховог времена опремљени су новим вратом, тастичером и кобилицом. Ове модификације омогућиле су виолончелу лакше вибрирање жица, коришћење виших октава и већи тон.

Чињеница да су прослављени виолончелисти осамнаестог и деветнаестог века уједно били и признати композитори свог времена, говори нам о потреби тог времена за новим репертоаром за чело. Крајем осамнаестог века, велики челисти као што су Жан Луј Дипор и Луиђи Бокерини приказали су прави потенцијал инструмента, како кроз своје интерпретације тако и у својим композицијама. Нова форма гудачког квинтета коју је успоставио Бокерини, а у којој виолончело преузима улогу солистичког инструмента у камерном ансамблу, као и виртуозни елементи у његовим сонатама и концертима за виолончело, значајно су допринели афирмацији овог инструмента. Челистичка техника се интензивно развијала у првој половини деветнаестог века

захваљујући именима као што су Бернард Ромберг (Bernhard Romberg), Фридрих Доцауер (Friedrich Dotzauer), Адријан Серве (Adrian Servais), Огист Франком (Auguste Franchomme), и Алфредо Пиати (Alfredo Piatti). Конструкцијске иновације на виолончелу које је увео Ромберг, умногоме су помогле даљем развоју технике свирања на том инструменту. Ромберг је на пример стањео грифбрет и дизајнирао прелом на грифбрету испод це жице, што је као резултат дало више слободе при извођењу. Ромберг је заслужан и за поједностављење нотације; он је први композитор који је користио три кључа (бас, тенор и виолински) када је писао за виолончело. До тада је у употреби било више кључева у којима се записивао нотни текст. Композитори су по сопственом нахођењу бирали како ће записати своје композиције, што је отежавало читање текста. У другој половини деветнаестог века, Фридрих Грицмакер (Friedrich Grützmaker), Карл Давидов (Karl Davidov) и Давид Попер (David Popper) направили су у својим композицијама корак даље и кроз своје методе установили пут за модерно свирање.

Током двадесетог века, челистички репертоар убрзано нараста захваљујући виолончелистима који су инспирисали, наручивали и премијерно изводили многа нова дела светске литературе. Међу њима су велика имена светске музичке сцене попут М. Ростроповича, Н. Гутман, Г. Пјатигорског и Ј. Л. Вебера. Са таквом експанзијом виолончела у светској литератури, у 20. веку долази и до његове веће примене у српској музици. Инспирисани појавом истакнутих солиста-виолончелиста на тада југословенској сцени (СФРЈ) композитори почињу интензивно да стварају дела за овај инструмент. Пишу композиције за соло виолончело, виолончело и оркестар, камерне саставе попут дуа за виолончело и клавир, клавирског трија, гудачког квартета, али и нестандартних камерних састава у којима виолончело има значајну улогу.

1.2. Виолончело у Србији

Док је у Европским центрима крајем осамнаестог и током деветнаестог века виолончелизам већ био увелико развијен, виолончелисте у Србији налазимо тек на крају деветнаестог века. Међу првим виолончелистима који делују на територији Србије издваја се, као иначе свестрана музичка личност, Роберт Толингер. Поред свирања на виолончелу деловао је и као организатор музичког живота, диригент, хоровања и композитор. *Концертирао је на виолончелу за време боравка у Великој Кикинди између 1880. и 1890. године. Његов тон је био пун, заобљен, чист и распеван, а тежња за изразом зрачила је из његових интерпретација. Свирао је дела Перголезија, Шопена, Менделсона, Мошковског, Попера, Прајса-Јаворког и сопствене композиције.*³ Од посебног значаја за српску музику и музички живот Београда било је формирање Београдског гудачког квартета 1889. године, чији је члан и један од оснивача био виолончелиста Јосиф Свобода. Он је поред тога што је био виолончелиста радио и као композитор и диригент. Између два светска рата, виолончелиста Јован Мокрањац наступао је као солиста и камерни музичар. Изводио је сонате

³ Роксанда Пејовић, „Музичко извођаштво”, у: *Историја српске музике*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 652.

Сергеја Рахмањинова и Рихарда Штрауса, а на његовом репертоару били су и концерти Сен Санса и Лалоа. У то време у Београду је деловао и хрватски виолончелиста Јуро Ткалчић (1877–1957), где је често наступао са словеначким пијанистом Тирилом Личаром. На заједничким концертима изводили су сонате, концерте и разне комаде.

Када је 1937. године основана Музичка академија у Београду, за првог професора виолончела постављен је Јуро Ткалчић, док је Јован Мокрањац добио место доцента. Те године чело је студирала само једна студенткиња у класи Јуре Ткалчића, док се у следеће две године број студената повећао на три. После завршетка Другог светског рата до 1954. године виолончело је предавао Мирко Дорнер. Мирко Дорнер је мађарски виолончелиста, композитор и сликар који одрастао у Београду. Студирао је у Београду и на Националној академији у Риму. Године 1954. Мирко Дорнер је отишао у Немачку, где је наступао као солиста са Берлинском филхармонијом и радио као професор на Берлинском универзитету уметности.

1.3. Концертантна дела за виолончело

Појава ових виолончелиста у нашој средини у првој половини двадесетог века је вероватно утицала на то да српски композитори посвете неке своје композиције овом инструменту. Тако настаје први српски концерт за виолончело, композитора Петра Стојановића, чије се концертантно стваралаштво сматра централним делом његовог инструменталног опуса. Поред концерта за виолончело и оркестар, у периоду од 1903. до 1956, Стојановић је написао осам концерата за виолину, два за виолу, по један за флауту, хорну, саксофон и контрабас, те два дупла концерта: *Концерт за две виолине и оркестар* и *Двоструки концерт за виолину, клавир и оркестар*. Стојановићеви концерти позноромантичарског су стила, а одликују их допадљива мелодија и засићене хармоније, док су разрадни делови и каденце места за испољавање виртуозитета.⁴ Најпродуктивнији композитор концертантног жанра после Стојановића био је припадник *Прашке школе*, Станоло Рајичић. Он је такође написао концерт за виолончело и оркестар, у свом најплоднијем концертантном периоду. Концерт је настао 1949. године. Између 1970. и 1990. године настају следећа концертантна дела за виолончело: *Концерт за виолончело и оркестар* (1971) Миховила Логара, *Концерт за виолончело и оркестар* (1979) Александра Обрадовића и *Концерт за виолончело и оркестар* (1982) Драгутина Чолића, *Концерт за виолончело и оркестар* (1981) Ивана Јевтића. Нешто касније, тачније 1995. године, настаје и *Concerto doppio* за виолончело и ударалке Славка Шуклара, *Ламенто за Јефимију* за виолончело и гудачки оркестар Растислава Камбасковића, као и *Симфонијски концерт* за виолончело и оркестар Ивана Јевтића, а 2002. године Милан Михајловић пише концерт за виолончело и оркестар под називом *Повратак*. Концертантна дела за два виолончела и оркестар написали су Иван Јевтић: *Дивертименто* за два виолончела и гудачки оркестар из 1999. године и Дејан Деспих: *Доста је већ...*, оп. 141, такође из 1999. године.

⁴ Упор. са: Ивана Вуксановић, „Концертантна музика”, у: *Историја...*, нав. дело, 518.

1.4. Дела за виолончело соло и виолончело и клавир

Поред концертантних дела написан је значајан број композиција за виолончело соло и виолончело и клавир. Међу најстаријим делима за виолончело и клавир у српској музици која су написана почетком двадесетог века налазимо два комада Петра Коњовића за виолончело и клавир: *Хајдучка* и *Игра*, из 1913. године. Милоје Милојевић је тридесетих година написао комад за виолончело и клавир под називом *Легенда о Јефимију*. Још једну композицију сврстао бих у старија дела српке литературе за виолончело, а то је *Епикон* за виолончело и клавир Миленка Живковића. До седамдесетих година двадесетог века композитори су се спорадично одлучивали да пишу за виолончело. Подстакнути деловањем тада истакнутих солиста на домаћој сцени као што су Иван Попарић, Виктор Јаковчић, Франсоаз Јаковчић и касније Сандра Белић и Ксенија Јанковић, композитори све чешће посвећују своје композиције виолончелу. Тако настају врло важна остварења из опуса еминентних српских композитора, као што су дела Дејана Деспића за виолончело соло и виолончело и клавир о којима ће касније бити речи, *Монодија октоиха* (1984) Љубице Марић, затим дела Ивана Јевтића; *Melodies interrompees* (1979) за виолончело соло, *Via dolorosa* (1984) за виолончело и клавир, *Соната за виолончело и клавир* бр.1 (1971) и *Соната за виолончело и клавир* бр.2 (1983), *Соната за виолончело и клавир* Душана Радића, *Монодрама* (1974) из циклуса *Хексагони* за соло виолончело и *Хадедас* (2004) за виолончело и клавир Срђана Хофмана, *Сенке* за виолончело Анице Сабо, *Соната за виолончело и клавир це-мол* (1984) Властимира Трајковића, *Студија за виолончело и клавир* Мирјане Живковић, *Соната за виолончело и клавир*, *Сонатина за виолончело и клавир* и *Соло соната* за виолончело Вере Миланковић, *Бело као олакшање* за виолончело и клавир (1992–93) и *Абарогносис-концерт* за виолончело и оркестар Предрага Репанића, *Куст* за виолончело и клавир (2003) и *Novembar... novembar... Quasi una fantasia*, ор. 20 (1986) Иване Стефановић, *Дитирамб* за виолончело и клавир (1997) Душана Радића, *Sonata a la Bresilienne* за виолончело соло (1984) и *Nokturno* за виолончело и клавир Вере Миланковић, *Scherzo in modo rustico* (1993) за виолончело и клавир и *Дијалог (Хомолске дилеме)* за виолончело и клавир Константина Бабића, *L'inertezza del poeta* (1993) за соло виолончело Наташе Богојевић, *...У трептају ока...* (2005) за виолончело и клавир Ивана Бркљачића, *Сонети* (2010) за виолончело клавир и електронику Светлане Савић.

Осим камерних композиција за виолончело и клавир, издвојио бих и оне писане за виолончело и друге гудачке инструменте; *Архаја* за виолину, виолу и виолончело (1992) Љубице Марић, *On the edge* за две виолине и два виолончела (1995) Ивана Елезовића, *Музичке играчке* за виолончело и контрабас (2008) Срђана Хофмана, *Métamorphoses* за два виолончела (1981) Ивана Јевтића.

Претходно наведене композиције српских аутора извођене су на концертним подијумима у земљи и иностранству, осим, као што сам поменуо, композиције *Сонет* С. Савић, која би требало да премијерно буде изведена на концерту који је саставни део овог докторског пројекта. Велики број композиција које су написане за виолончело, од седамдесетих година прошлог века до данас, говори нам о томе да је виолончело потпуно афирмисан

инструмент у нашој средини и да висок ниво извођаштва у потпуности задовољава потребе и укусе композитора разноврсних музичких праваца.

2. Љубица Марић (18. март 1909 – 17. септембар 2003)

***Монодија октоиха* за виолончело соло**

Биографски подаци о животу и раду Љубице Марић од изузетне су важности за разумевање њеног дела. *Монодија октоиха* је компонована у њеној последњој стваралачкој фази, у којој се она на специфичан начин враћа теми Октоиха и Баху као својој великој инспирацији. Тој фази претходиле су године њеног уметничког развоја, који је испуњавао ауторкин динамичан животни пут.

Љубица Марић је рођена у Крагујевцу 18. марта 1909. године. Музиком је почела да се бави још у раном детињству похађајући часове виолине у Београду у класи Јосипа Славенског, где је године 1929. дипломирала на два одсека тадашње Музичке школе, виолину и компоновање, поставши тако прва особа и прва жена у Србији која је стекла диплому из композиције. Само две композиције сачуване су из овог периода рада са Јосипом Славенским (1928–1929), а то су: композиција за мушки хор *Туга за ђевојком* и *Соната-фантазија* за соло виолину. На препоруку свог професора она наставља своје образовање у Прагу, где је на пријемном испиту Прашког државног конзерваторијума извела на виолини своју композицију *Соната-фантазија* и била одмах примљена на последипломске студије композиције. Студирала је у класи Јозефа Сука (Josef Suk) који је своје студенте усмеравао ка савременим композиционим техникама, нарочито ка атоналности, а убрзо по доласку у Праг упознала се и са идејама Алојза Хабе (Alois Hába). Поред студија композиције, Љубица Марић је у Прагу наставила да учи виолину са Јаном Маракком (Jan Marak), а дириговање је похађала код Метода Долезила (Metod Dolezil). За време студирања у Прагу, Љубица Марић је написала три композиције, то су *Гудачки квартет* (1931), чију је партитуру композиторка спалила јер је била незадовољна постигнутим уметничким резултатом, *Дувачки квинтет* (1931), и *Музика за оркестар* (1932). Након овог релативно кратког боравка у Прагу, школске 1932/33. она одлази да студира клавир на Државном Конзерваторијуму у Берлину у класи Емила Селинга (Emil Seling). Љубица Марић завршава своје школовање у Прагу за диригентским пултом извођењем своје композиције *Музика за оркестар*. Важан композиторски пробој десио се већ следеће, 1933. године, када је Љубицина композиција *Дувачки квинтет*, уврштена у програм Фестивала савремене музике (ISCM), који се те године одржавао у Амстердаму. Тада је добила и позив од стране чувеног немачког диригента Хермана Шерхена да учествује на његовом фестивалу савремене музике у Стразбуру. У том тренутку чинило се да су за младу српску композиторку врата светске славе широко отворена и да ће уз Шерхенову подршку имати истакнути положај на европској музичкој сцени. Међутим, инцидент који је пореметио ове планове догодио се на завршној вечери фестивала где се Марићева, тада занета екстремним левичарским идејама, нашла као потписник Манифеста који је сачинио композитор Војислав Вучковић, у коме осуђује уметничку политику Шерхеновог фестивала. Након овог догађаја, Љубица Марић се враћа у Београд где је радила као диригент до

1935. године. Следеће године одлази поново у Праг и уписује специјалистичке студије на одељењу за микротоналну музику Прашког конзерваторијума где је предавао чувени чешки композитор Алојз Хаба. У овом периоду настају две њене композиције: *Свита за четвртстепени клавир* и *Трио за кларинет тромбон и контрабас*. Иако су ове композиције биле врло запажене, изведене у Прагу и емитоване на радију, касније су изгубљене. Из Прага Марићева одлази у Загреб где су јој представници *Музичке академије* обећали четвртстепени клавир и постављење на место професора за микротоналну музику. Ипак, 1938. године Љубица Марић се дефинитивно преселила у Београд и почела да ради као професор теоријских предмета у Музичкој школи „Станковић”.

Најзначајнија дела у стваралаштву Љубице Марић настају у периоду између 1955. и 1963. године. Тада настају кантата *Песме простора* за хор и оркестар, *Пасакаља* за симфонијски оркестар, и циклус *Музика октоиха*, који чине *Октоиха I* за симфонијски оркестар, *Византијски концерт* за клавир и оркестар, кантата *Праг сна* за сопран, алт, рецитатора и камерни оркестар и *Остинато супер тема Октоиха* за клавир, харфу и гудачки оркестар. За тему композиције *Октоиха I*, композиторка користи напев првог гласа српског Осмогласника. Након смрти њене мајке (1964) наступа дугогодишња пауза у композиторском раду, а скоро двадесет година касније између 1983. и 1996. године настаје неколико камерних композиција које је углавном писала за своје пријатеље. То су *Инвокација* за контрабас и клавир, *Монодија Октоиха* за виолончело соло, *Асимптота* за виолину и гудачки оркестар, камерна кантата за мецосопран и клавир *Из тмине појање*, *Чудесни милиграм* за сопран и флауту, *Архаја* за гудачки трио, *Архаја II* за дувачки трио и клавирски трио *Торзо*.

Љубица Марић се седамдесетих година интензивно бавила импровизованом музиком тако што је у свом стану разапела конце о које је накачила посребрене предмете као што је наслеђени породични прибор за јело или очеве зубарске алатке. Помоћу њих је производила звуке комбинујући их са свирањем на виолини и рецитовањем стихова српских песника. Те своје импровизације снимала је на магнетофонске траке и тако је настало дело *Музика звука*, за које се сматрало да је изгубљено док недавно нису пронађене траке у архиву Музиколошког института САНУ у Београду.

Претходна *музичка година* у Србији (2009), прошла је у знаку обележавања стогодишњице рођења композиторке Љубице Марић, и тим поводом био сам у прилици да изведем три њена дела: *Асимптоту*, *Праг сна* и *Остинато супер тема октоиха*. Ранијих година, осим што сам релативно често свирао *Асимптоту* (као члан гудачког оркестра) са различитим солистима, у неколико прилика свирао сам и последњу ауторкину композицију, клавирски трио *Торзо*. Верујем да ме је то веома обогатило у смислу познавања дела Љубице Марић у целини и усмерило мој начин размишљања када је реч о њеној можда најважнијој композицији за виолончелисте а то је *Монодија октоиха*.

„*Монодија октоиха за виолончело соло. Два извора надахнућа слила су се у ток ове композиције: Бахове соло свите и наше средњевековно духовно појање.*”

Овакав коментар Љубице Марић сасвим је довољан да би нас упутио ка томе колико је животног и професионалног искуства уткано у композицију *Монодија октоиха*. Познато је да су Бах и музика Октоиха два поља њеног великог интересовања. Проучавању Бахове музике посветила се кроз писање музиколошке студије *Монотематичност и монолитност облика фуге* (1966) за време двадесетогодишње паузе у компоновању, док је средњовековном духовном појању посвећен читав циклус *Музика октоиха*.

Монодија октоиха настала је у последњој композиторкиној стваралачкој фази (између 1983. и 1996), управо након већ спомињане дугогодишње стваралачке апстиненције, где су, осим ове композиције, настале и *Инвокација* за контрабас и клавир, *Из тмине појања*, *Асимптота* за виолину и камерни оркестар, *Чудесни милиграм* за сопран и флауту, *Архаја* за гудачки трио, *Архаја II* за дувачки трио и *Торзо* за клавирски трио. У овим делима композиторка мења свој однос према цитатима из Октоиха. Док су у композицијама из педесетих и раних шездесетих година цитати из Октоиха били стављани у контекст њених сопствених модерничких стремљења, и имали значење „централног језгра дела изложеног континуираној промени”,⁵ сада у делима из осамдесетих, цитати из Октоиха попримају облик фрагмента који се не односи на остале сегменте композиције. Односно, сада нису стављани у окружење композиторкиног модерничког језика и преузимају функцију референтног поетичког нивоа дела.⁶ Композиција *Монодија Октоиха* (1984) остаје управо у овом поетичком пољу, почиње цитатом из трећег гласа Октоиха и наставља свој ток у алтерацијама између коралне дијатонике узетог напева и захтевног солистичког монолога у повремено драматичним акцентима.⁷

Када говоримо о утицају Бахове музике, у *Монодији октоиха* не можемо наћи цитате из свита за виолончело соло, али можемо уочити принципе по којима Бах ради у својим композицијама. То је принцип ланчаног повезивања фраза, где је крај једне уједно и почетак следеће; затим, израстање композиције из почетног језгра тј. иницијалне идеје која се по варијационом принципу даље разрађује. Облик композиције је барокни, немамо форму коју можемо повезати са класичним формама, на пример са сонатном формом, већ имамо низ фраза који је слободно формиран. *Монодија октоиха* највише подсећа на прелудијуме Бахових свита за виолончело соло. У прелудијумима Бах излаже музичко ткиво на коме је касније изграђена цела свита. У свим наредним ставовима, Алеманди, Куранти, Менуету (стилизованим играма), налазимо хармонску структуру и мелодијске обрасце које је Бах изложио у прелудијуму. *Монодију октоиха* би требало свирати као да свирамо прелудијум Бахове свите, са идејом излагања музичког материјала који се трансформише, који даље трага за новим циљем, за новом каденцом. Карактер средњовековног напева израженог кроз модус Октоиха, асоцира ме на прелудијум Друге свите Баха, где би у фразирању требало размишљати као певач. У прелудијуму Дуге свите Бах почиње врло једноставно разложеним акадом де мола, и даље око тог тоналног центра он мелодијски *распевава* музички ток.

⁵ Ana Stefanović, „Arhaično, moderno i postmoderno: o najnovijoj stvaralačkoj fazi u opusu Ljubice Marić”, *Muzički talas*, 1-2, 1997, цитирано према: Marija Masnikosa, “The Life and Work of Ljubica Marić”, *New Sound*, 33, I/2009, 29.

⁶ Упор. исто

⁷ Упор. исто. 30.

У *Монодији октоиха*, Љубица Марић попут Баха, почиње нечим што можемо назвати полазиштем, јер тонови **а-а-ге-а** којима почиње композиција, управо је центар око кога се музички ток развија. Погледајмо на који начин се мелодијски ток одваја од свог почетка и на који начин му се враћа. У четвртом такту мелодија креће нависше до тона **це**, и онда се враћа наниже, на крају варирано понављајући почетни мотив **а-ге-а**. Онда са тона **а** у осмом такту скаче наниже на тон **еф** и спушта се до тонова **цис-ха-цис** што је поновљен образац са почетка, а онда наставља до прве каденце, двозвука **а-де**, и изненада скаче терцу ниже на кварту **еф-бе**.

Ако узмемо у обзир да се крећемо у оквиру задатог темпа од 80 удараца у секунди, овако записан ритам је врло прецизно упутство за *музикално* свирање ове фразе. Наглашавам паузу у четвртом такту и даље трајање сваке следеће ноте, онда паузу у седмом такту (што је у ствари такт за себе!), даље триолске четвртине у осмом такту као и продужену ноту **цис** за једну шеснаестину и на крају уписан тенуто на квартама. После прве короне на квинти **це-ге**, имамо још пет тактова до делимичног престанка обележавања тактицама. Тренутак када композиторка укида тактице је крај уводног дела композиције, и уз помоћ остината на празној жици **Це**, на **Ге** жици креће даље у разради почетног материјала. Само понегде композиторка бележи тактице, чија улога није да обележи крај једног и почетак другог такта, већ да назначи музичку идеју одређеног места. Први такт који срећемо налази се на октави **ха-ха**, која долази после низа од пет октава, и траје само једну осмину. Ово је уједно и последња октава и требало би је свирати нешто дуже и издвојено у односу на наставак композиције који следи. Не мислим да би је требало одсвирати дуго као да има уписану корону, већ са благо продуженим трајањем.

Композиција је изграђена на контрастним расположењима, бурни крешендо пре места *Roco tempo mosso* завршава тако што из остината на тону **а**, израћа предивна тема у мецопијано и пијано динамици. Будући да је композиторка и сама била извођач на гудачком инструменту (виолини), помогло јој је да за близак инструмент пише тако да и *тешка* места буду zgodna за свирање. Умела је да искористи специфичности инструмента и у том оквиру ради са музичким материјалом. На пример, почетак наредног одсека који почиње после друге короне, тридесетдвојкама преко жица постиже одличан ефекат флуентности, да би у наставку са оснаком *sul A* (на **А** жици), знајући да би ови интервалски односи (умањена квинта, умањена кварта) свирањем преко жица **А** и **Д** звучао недовољно легато, унапред даје сугестију извођачу за постизање жељеног израза. Овакав израз можемо наћи и у композиторкином наредном делу, *Асимптоти* за виолину и гудачки оркестар, у сто педесет првом такту (такође је ознака *sul A*). Поред техничког аспекта олакшавања свирачу да изведе задати текст, овде се ради и о третману гудачког инструмента који је близак композиторки као извођачу на виолини. Дакле, пишући *Монодију октоиха*, композиторка виолончелу прилази на начин на који размишља и када пише за виолину, свакако тражењем жељеног звука на виолини. Овај одсек се такође завршава короном, сада у октавном слогу на тону **фис**, у тихој динамици, и онда изненада у јакој динамици *сигнаlima* почиње следећи одсек. Уколико бих размишљао на начин да би на овом месту виолончелу требало дати улогу неког другог инструмента, то би била комбинација ударачког и дувачког инструмента. На тридесетдвојкама требало би свирати перкусионистички, са израженим вертикалним приступом жици, а превезане осмине **ге-ге-а**, четвртину **бе** и превезану осмину и четвртину **це** равно са снажним акцентом на

почетку и без губљења интензитета, попут секције лимених дувача у симфонијском оркестру, (пример 1).

пример 1.

$\theta = \text{cca } 80$



Овај ритмички модел Љубица Марић користи у *Асимптоти* у сто тридесетом такту, ради постизања сличног драматуршког ефекта (пример 2).

пример 2 (*Асимптота*, 131. такт)

$\theta = 63$



Када говорим о сличностима у третману виолине и виолончела у двама композицијама, навео бих и то да су примењене исте композиционе технике, као што је употреба четвртонских интервала, често истовремено звучање празних жица и мелодијског покрета на суседној жици, мелодијски покрети у двозвучима – терцама, квартама, квинтама и октавама.

Следеће музичко збивање које ми привлачи пажњу и које бих прокоментарисао долази двадесетак четвртина касније, и ради се о виртуозном одсеку, који са наизменично коришћеним шеснаестинама на **Це** и **Ге** жици и дужим нотама припрема крешендо. Иако *ачелерандо* није написан, предлажем да се на овом месту убрза, посебно када се са тона **дес** на **Це** жици пређе на празну **Це** жицу.

Пошто композиција нема тактове и ознаке (као што су бројеви или слова), приморан сам да се у оријентацији ослоним на карактеристичност текста, као што је то пример са наредним материјалом у четвртонским квинтама.⁸ Оне су плод трансформације терце **ес-ге** (четири четвртине пре прве квинте), која се трансформише поступно. Ова терца се враћа у приму, тон **еф**, затим поново враћа у терцу и преко кварте стиже до квинте **ес-бе**. Кроз четвртонске покрете

⁸ Налазе се на страни број четири, у петом и четвртном реду одоздо.

навише и наниже уз ритмичку варијабилност⁹ и декрешендо, стижемо до мирнијег дела где у пијано динамици, доњи тон квинте почиње да се одваја и бежи горњем гласу. Нешто касније ова два гласа се поново срећу у удобном и чврстом квинтном размаку и у крешенду на почетку пете стране припремају дугачак одсек у коме композиторка ради са почетном темом композиције. Готово цео наредни одсек исписан је у двозвуцима, некада су гласови независни и имају различите улоге у тексту, као што је то случај у шестом реду пете стране где доњи глас у пратњи на тоновима **дис-е-цис-цис-де**, који је транспоновани део почетне теме композиције. Са друге стране, имамо паралелно кретање гласова у осмом реду пете стране на интервалу квинте. На крају деветог реда имамо робусне квинте са шеснаестинским предударима које се даље трансформишу у октаве са шеснаестинским предударима и одвијају у форте димамици до короне. Од новог одсека који почиње у последњем реду пете стране (*Poco meno mosso*), очито је да све тежи ка крају композиције, ка смиривању у односу на интензитет претходних фраза, уз још једно убрзање на почетку четвртог реда шесте стране, са ознаком *poco accelerando* (мало убрзати). Наредна ознака долази само три четвртине касније (*a tempo*) и води нас ка крају композиције, ка једном тону, тону **е**. Он нестаје у стрпљивом декрешенду, а после њега уписане су две паузе које воде у тишину и у поновни почетак *тражења*,¹⁰ до следеће композиције – *Асимптоте*.

3. Дејан Деспић, *Три медитације* оп. 99а

Дејан Деспић (1930) је композитор, музички писац, теоретичар и педагог. Представник је неокласичара на српској композиторској сцени, који је у свом плодном стваралачком раду до сада остварио око 200 опуса, међу којима су и бројне прераде композиција за друге инструменте или саставе. У његовом стваралаштву доминирају минијатуре као форма, док уочавамо потпуно одсуство вокално-инструменталних и сценских дела.

Деспић је доста композиција посветио виолончелу, које је, како сам каже, његов најомиљенији гудачки инструмент, а можда и најдражи инструмент уопште. Од композиција за соло виолончело, ту су *Монолог* оп. 66а, који је верзија оригинално написане композиције за виолу соло, и *Соната* оп. 203. Деспић је написао и седам комада за виолончело и клавир; *Менует* оп. 18а, *Сичилијана* оп. 21а, *Пасакаља* оп. 52, *Вињете* оп. 43е, *Хумореска* оп. 74, *Три медитације* оп. 99а и *Скерцо за Ирину* оп. 182. Написао је дует за виолончело и виолину; *Дивертименто* оп. 123, композиције за више виолончела; за два виолончела; *Музичка недеља* оп. 123, за четири виолончела; *Балада* оп. 164 и *Минивал* оп. 165. *Музичка недеља* је посвећена Ксенији Јанковић и њеном супругу Кристофу Рихтеру (Cristoph Richter) окупљеним у дуу *Duo Boccherini*. Композиција се састоји од седам комада који представљају дане у недељи, карактери комада променљиви су и представа су дневних ситуација и расположења. *Почасница Стевану Мокрањцу* оп. 132 и *Лепо вече* (2. Медитација) оп. 99б, приређене су за ансамбл од чак девет виолончела. Од композиција за виолончело са гудачким оркестром ту су: *Recitativo e Passacaglia funebre*, оп. 52а и *Три медитације* оп. 99, док је за два виолончела и

⁹ Немамо поновљен ритмички образац за време трајања четврттонских квинти.

¹⁰ Под тражењем подразумевам 'формулисање' емоције и идеје у процесу компоновања.

оркестар Деспић написао *Доста је већ...*, оп. 141 (1999). Што се камерних састава тиче Деспић за виолончело пише у својим тријима; *Стара песма и игра* оп. 79 (клавирски трио, *Pas de trois* оп. 54 (клавирски трио) и *Манчестер трио* оп. 93 (за флауту, виолончело и клавир).

Прва верзија композиције *Три медитације* оп. 99 (за виолончело и гудаче), написана је 1989. године и посвећена је виолончелисткињи Сандри Белић, након што је композитора Дејана Деспића импресионирала извођењем његове композиције *Речитативо и пасакаља*, оп. 52а. Написане су за виолончело и гудачки оркестар и премијерно изведене 14. априла 1992. године, а извела их је Сандра Белић са гудачким оркестром *Душан Сковран*, под управом диригента Александра Павловића. Њихов претходно направљен снимак приказан је на последњој опатијској Трибини, 7. новембра 1990, што можемо назвати претпремијером овог дела. Дело је инспирисано трима соло песмама француске вокалне лирике, и њиховим текстовима. То су Дипарков *Позив на путовање* (*L'invitation au voyage*), што је и назив прве Медитације, написане на текст познате Бодлерове песме. Друга Медитација која носи назив *Лепо вече* (*Beau soir*) је инспирисана истоименом композицијом Клода Дебисија а на текст мање познатог Пола Буржеа, док трећа Медитација носи наслов чувене песме Габријела Фореа *После сна* (*Après un reve*), која се често изводи у разним инструменталним прерадама. Овај композиторов медитативни триптих, иако вуче корене из различитих извора, има јасну драматуршку нит: прва Медитација је позив на уживање љубави *тамо где је све склад и лепота, раскош, спокојство и наслада*, друга медитација нам, контрастно, приказује слутњу смрти, док је трећа медитација *узалудни вапај за повратком илузија проживљеног љубавног сна*.¹¹

Љубав и смрт (*Amore e morte*), била је тема Ускршњег фестивала 2000. године у Салцбургу, на коме су Мартин Лер и Јана Ачкун извели *Три медитације* оп. 99а, за виолончело и клавир. Они су ову верзију композиције премијерно извели у Хамбургу, 31. јануара 1995. године, а након тога на БЕМУС-у, 5. новембра исте године.

Верзија композиције за клавир и виолончело је заправо непромењена деоница виолончела са клавирским изводом оркестарског парта а завршена је 2. јануара 1990. Дакле, композиција је из можда практичних разлога доживела измене у смислу ансамбла, а овако приређена нашла је лакши пут до извођача. Свирање камерних композиција у мањим саставима изискује мањи организациони напор, док, са друге стране, имамо велики апарат са гудачким оркестром и диригентом. Ово ме води ка закључку да ће *Три медитације*, осим што ће их у верзији за виолончело и клавир извести већи број челиста, бити извођене и на другачијем типу концерата и у другачије конципираним програмима. У том смислу, као троделна целина, *Три медитације* на неком реситалу могу имати и улогу сонате, док, са друге стране, када се свира са гудачким оркестром можемо рећи да иста композиција с обзиром на своју троделну форму може имати концертантну улогу.

¹¹ Коришћен текст композитора Д. Деспића.

3.1. *L'invitation au voyage* - Позив на путовање

Укупно трајање ове композиције требало би да је око 11 и по минута. Међутим, оно може знатно да варира, пошто солистичка деоница, ради наглашене и неспутане изражајности, може и треба да се изводи веома слободно у осцилацијама темпа – не само у непраћеним, *senza misura* одсецима (овде овиченим двоструком тактицом). Зато и дате метрономске ознаке треба схватити само као најопштију оријентацију.¹²

Позив на путовање почиње речитативним соло одсеком у виолончелу који би требало свирати слободно (*a piacere*), што је наглашено и тиме да у нотном тексту нема тактица до ознаке *a tempo giusto*. У првом *senza misura* одсеку, односно на самом почетку композиције, требало би уважити ознаку за темпо (четвртина једнака 66), која је врло важна одредница када говоримо о томе шта би требало да је временски оквир за музичко дешавање. Овај одсек требало би свирати што слободније, међутим требало би до слободе доћи пролазећи кроз процес ослобађања. Под овим подразумевам да није добро испрва читати текст без свирања прецизног ритма и свирања у темпу. Када се текст савлада, може се радити на све већој слободи у свирању до граница музичког укуса извођача. На тај начин нећемо занемарити ритам који је написан и који нам касније служи као снажан ослонац у свирању *a piacere* (по својој вољи). До пуног смисла овако припремљеног текста стиже се кроз анализу фраза и целокупног нотног текста. У првој Медитацији имамо три одсека *senza misura*: на самом почетку, у такту пре слова А и у такту пре слова Е. У трећој Медитацији се још три пута јавља *senza misura* одсек, као начин записивања текста. Тада нас тематским материјалом композитор враћа на почетак прве Медитације и на тај начин заокружује циклус. Када је реч о обједињењу ових трију комада, важно је да напоменем да се они изводе *atassa*, што значи да међу њима нема паузе, уколико не рачунамо две четвртинске паузе на крају другог комада, које су део музичког тока. Крај једне и почетак следеће Медитације мора бити чврсто повезан, што је аутор нагласио написавши знак ускличника уз реч *atassa*.

У динамичком погледу уводни одсек је врло интензиван. Композитор нас води кроз велики тонски распон – од динамичке ознаке *pp* до ознаке *f* – који се одвија у кратком временском року. Како на почетку композиције, тако и кроз сва три комада, композитор користи интервал сексте врло често. Овакво појављивање интервала сексте отвара проблематку прсторедра који можемо или морамо користити на одређеним местима. Најважније је при проналажењу прсторедра антиципирати оно што долази следеће, а када је то секста, понекад долази до занимљивих решења. На пример, у првом *senza misura* одсеку, шест четвртина пре короне, на сексти **ц-ас** да бих избегао померање првог прста са претходног тона **ге** на тон **це** на Ге жици, одлучио сам да ми је најважнији легато однос тона **ге** и тона **ас**. Да бих остварио максималан легато однос прешао сам на тон **це** другим прстом, а на тон **ас** трећим.

¹² Упутство композитора Д. Деспића, за читање нотног записа.

Занимљив мотив који се јавља у првој и другој Медитацији је четворошеснаестински низ саздан из двеју сексти у разним варијацијама са покретом од виших ка нижим тоновима. Оно што је карактеристично за овај мотив је и то да без обзира на то која је комбинација тонова у питању, сваки пут прелазимо преко све четири жице. Први овакав мотив јавља се у првој Медитацији у *senza misura* одсеку пре слова **Е**, са тоновима **ц-е-а-цис**, следећи је истоветан и налази се седам четвртина касније. Овакав мотив налазимо и у осмом такту друге Медитације са измењеним акордским склопом, но још увек се ради о секстама, а след тонова је **ц-е-гис-ц**, док у трећој Медитацији овај мотив налазимо у његовој инверзији. Он је сада измењен и креће се од нижих тонова ка вишим, или од **Це** жице ка **А** жици. Сада су то сексте **цис-а** и **е-ц**, а налазе се на крају *senza misura* одсека, осам и пет четвртина пре слова **М**, као и седам четвртина пре слова **П**. Овако трансформисан мотив добија потпуно ново значење и покретом ка сексти **е-ц** позива на оптимизам и срећу.

3.2. *Beau soir*-Лено вече

Друга Медитација почиње разложеним Е-дур акордом у клавиру и пицикатом у виолончелу, такође разложеним акордима који комуницирају међусобно крешендом и декрешендом у оквиру прва два двотакта. Заиста је оваквим почетком дочарана идила лепе и мирне летње вечери (пример 3).

пример 3, почетак другог комада *Beau soir*;

У петом такту почиње фраза која је необично дуга и која се не завршава очекивано на својој кулминацији у петом такту слова **Г**, већ траје све до свог потпуног смирења, које се налази у такту пре слова **Х**. Ову фразу би требало свирати врло повезано (*legato*) и трудити се да се непотребним акцентима не поремете целovitost и дужина. Иако повремено имамо акценте на одређеним тоновима као што је то случај на првој доби слова **Г**, на тону **цис** у форте динамици, или пет тактова касније на сексти **фис-де** у фортисимо динамици, морамо водити рачуна да акценти не прекину нит фразе већ да допринесу изражајности и важности овог места. За пети такт у слову **Г** можемо рећи и да је кључно место у другој Медитацији. Налази се у средини комада, што нам даје утисак савршене складности у смислу целovitosti облика композиције. Попут планине, овај комад се успиње ка свом врху (23 такта од почетка), а потом

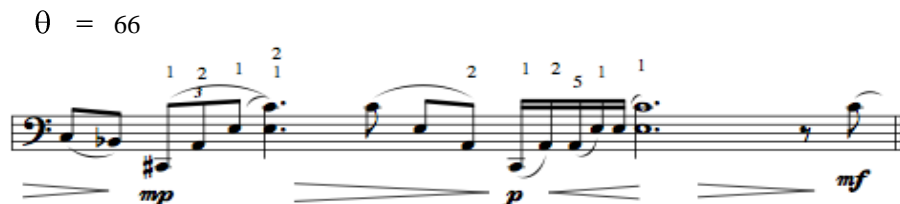
спушта (27 тактова до краја) ка свом подножју. То успињање се не односи само на динамику већ и на тонску висину (секста **фис-д**) где је тон **де** уједно и највиши тон у другој Медитацији. Узевши у обзир и то да се овај врхунац налази и на средини сва три комада, а да по својој снази надилази остала *јака* места у *Медитацијама*, може се рећи да се овде ради о климаксу триптиха.

У слову **X** репризира се пицкато са почетка друге медитације са измењеним четвртим тактом где уместо тона **д** имамо **дис**, и тако се гради прекомерни акорд. Ову промену свакако би требало нагласити при извођењу; она доноси неочекивану промену акордског склопа а самим тим одређени неспокој и напетост.

3.3. *Après un reve, После сна*

Трећи комад почиње цитатом Фореове истоимене композиције, а осминска пауза на почетку као да надомешћује недостајући део оригиналне теме. Секста у трећем такту (**де-бе**), иако је још увек саставни део цитата, постаје везивно ткиво и води нас даље кроз Деспићеве медитације. Већ у петом такту имамо подсећање на сам почетак прве Медитације и акордом **ге-де-бе** композитор нас враћа на курс у коме жели да настави. Већ помињани такт пре слова **K** где се јавља акорд **цис-а-е-це**, састављен из две сексте, поставља и питање израде најфункционалнијег прстореда. Као и у првој Медидацији у *senza misura* одсеку пре слова **E**, и овде је важно постићи легато преко жица. Из жеље да избегнем могућност да се чује прелаз првог прста са **Ге** на **Де** жицу, поставио сам први прст на тон **е** и на тај начин добио жељени *legato*.

пример 4.



Када трагамо за „правим” прсторедом, испробавамо неколико варијанти док не дођемо до решења којим смо задовољни. У том смислу и на овом месту било је неколико радних верзија прстореда где је у једном од њих други прст остајао на тоновима **а** и **е**, док сам сексту **е-це** свирао другим и трећим прстом. Нисам био задовољан оваквим прсторедом јер се при свирању чуо прелаз првог прста са **Ге** на **Де** жицу и то је производило прекид у легату, а са друге стране био ми је проблем да одржим чисту интонацију на сексти **е-це**. Ово је пример прстореда који мени не лежи.

Овај комад је саткан из бројних реминисценција, па нас тако у слову **H**, композитор враћа на почетак друге Медитације али сада је динамика потпуно другачија (*forte*) а самим тим и контекст ове музичке грађе. Кулминација треће Медитације налази се у слову **O**; великим крешендом у два такта пре слова **O** са брамсовским покретом у левој руци клавира, а затим и убрзавањем (*stringendo*),

аутор нас доводи до осећања велике затегнутости тренутка. Тиме што је у четвртом и петом такту слова **О** Деспих записао штрихове наниже на свакој четвртини, показује нам да се извођач максимално мора трудити да изведе задату динамику и акценте. Сваки пут гудало би требало вратити до жабице када свирамо ове четвртине, и не допустити да интензитет опадне. Напротив, требало би додавати притисак и не губити тонски интензитет (у гудалу) када идемо ка врху. У шестом такту слова **О** враћамо се темпу почетка трећег комада (четвртина 66), а наставак напетости композитор нам даје у облику трилера на тону **аис** у следећем такту. Два такта касније након другог трилера, прелазимо у последњи *senza misura* одсек који смирује претходну напетост и улива се у мотив разложеног акорда **ц-гис-е-це**. Као да се овај акорд расплињује у простору, те остајемо на једном тону, тону **ц**. Овде секста нестаје као наговештај епилога где главни јунак остаје сам. И заиста, ка крају композиције аутор нас води путем подсећања из друге (темпо 44) и прве (слово **Р**) медитације, до сексте **де-бе** која губи свој доњи тон, и завршава на тону **бе**. Овакав завршетак недвосмислено ми говори да је мотив сексте у композицији *Три медитације* мотив љубави, мотив потпуности коме свако од нас тежи. То је осећање комплетности које доживљавамо са вољеном особом, и уједно је и највећа срећа коју можемо доживети. Чињеница да композитор завршава композицију једним тоном, поклапа се са литерарном потком дела где се главни јунак буди из сна (остаје сам) и жели да се њему врати и досања га. Цитираћу крај песме *После сна* Ромена Бисина:

*Авај, авај, тужног ли буђења из снова!
Призивам те, о ноћи, врати ми моје обмане;
врати се, врати блистава,
врати се, о ноћи тајансвена!*

4. Наташа Богојевић, *L'incertezza del poeta* (Несигурност песника), за виолончело соло

Наташа Богојевић је студије композиције завршила у Београду у класи проф. Срђана Хофмана на Факултету музичке уметности, где је пре одласка у САД радила као асистент на Катедри за композицију. Поред композиторског рада Наташа успешно делује и као пијаниста, чему у прилог говоре њени бројни наступи и извођења савремених дела у многим градовима Европе. Учествовала је у оснивању групе уметника „Седам величанствених” и основала групу „Гречен” са циљем да истражи синтезу музичке и визуелне уметности. Добитник је бројних домаћих и иностраних награда за композицију, међу којима су и награда „Јосип Славенски”, награда Радио Београда, награда Удружења композитора Србије, прва награда на *UNESCO's Rostrum of Composers in Paris*. Добитник је Октобарске награде Града Београда за композицију *Circulus vitiosus*, написану за симфонијски оркестар. Почетком деведесетих година, тачније 1991. године, због друштвених прилика Наташа одлази у Америку и тамо наставља своје деловање. Тренутно предаје на Универзитету Де Паул у Чикагу,¹³ а поред тога предаје клавир и композицију у свом приватном студију *Musica Natasha*. Основне црте Наташиног

¹³ De Paul University in Chicago

постмодернистичког приступа стварању музике налазимо у путевима разнородних звучних одредишта, астралног, баховског, малеровског до механичког духа музичких кутија или вергла.¹⁴

Композиција Наташе Богојевић *L'inertezza del poeta*, написана је за виолончело соло и инспирисана је истоименом сликом Ђорџа Де Кирика (Giorgio de Chirico).

Ђорџо Де Кирико (1888–1978) рођен је на Волосу у Грчкој, а с обзиром на његово италијанско порекло сматра се грчко-италијанским сликаром. Почетком двадесетог века, тачније 1910. године, за време боравка у Фиренци, Де Кирико је насликао слику *The Enigma of an Autumn Afternoon*,¹⁵ дело из серије *Метафизички градски трг*. Годину дана касније, за време свог боравка у Паризу, он је инаугурисао метафизичко сликарство (*Pittura metafisica*). Његове слике приказују свет изван стварности и представа су снова и подсвесног. Неки од мотива које видимо на Де Кириковим сликама јесу сцене тргова без људи и сенке које падају на *погрешну* страну, мотиви из његовог детињства као што је воз који симболизује смрт његовог оца.¹⁶ Називи његових дела углавном су загонетни и не можемо са сигурношћу знати која је повезаност мотива на слици са именом слике. Када је реч о слици *L'inertezza del poeta*, видимо грађевину са десне стране и њену велику сенку, док у предњем плану слике, поред гомиле банана, имамо мотив кројачке лутке која симболизује савременог човека. На коришћење овог мотива инспирисао га је *Човек без лица*, лик из драме његовог брата књижевника и сликара Алберта Савинија, и претпостављам да је песник о коме је реч у називу слике управо Де Кириков млађи брат.

Giorgio de Chirico, L'inertezza del poeta



У композицији Наташе Богојевић *L'inertezza del poeta* приказаћу у којој мери је важно ишчитавање нотног текста до најфинијих детаља – од ознака које носе читави одсеци па до микродинамичких ознака и агогичких знакова на појединачним тоновима. Метафизичко сликарство би требало што уверљивије преточити у тонске слике и боје, а управо ситни детаљи чине то могућим.

¹⁴ Упор. Мирјана Веселиновић-Хофман, „Постмодерна – карактеристике и одабири 'игре'”, у: *Историја...*, нав. дело, 289.

¹⁵ Енигма јесењег поподнева, прим. прев.

¹⁶ Познато је да је Де Кириков отац био запослен као инжењер на Грчкој прузи за време боравка у Атини.

L'inertezza del poeta се састоји од осам краћих одсека који су јасно разграничени било темпом било тематским материјалом. Исписане текстуалне ознаке на почетку сваког одсека означавају разнолике карактере одсека: *Metafisico* (метафизички), *Lusingando, quasi svelto* (ласкаво, скоро живахно), *Piu mosso quasi Giocososo* (покретљивије, скоро весело), *Di nuovo metafisico* (поново метафизички), *Risoluto* (одлучно), *Ancora metafisico* (поново метафизички), *Subito appassionato in ritmo estattissimo* (одмах страствено у усхићеном ритму), *Meno mosso, quasi metafisico* (мање покретљиво, скоро метафизички).

Ознака *Metafisico* на почетку композиције у директној је вези са поменутом сликом Де Кирика и одређује карактер првог одсека, истовремено нам сугеришући да на тонском плану одмах покушамо да добијемо специфичну атмосферу. Ознаке на почетку, *con sordino* (са сордином), *sul ponticello* (код кобилице), и *senza vibrato* (без вибрата) уз ознаку да први тон почиње *al niente* (ни из чега), од велике су важности за прелаз у свет звука са оне стране свесног.

За мене је овакав почетак композиције управо пролаз у свет маште, који је испрва магловит и нејасан (тремоло, ни из чега), кроз игру малим динамичким померањима на поновљеним тоновима **де**, до тона **цис** који се изводи и *arco* (гудалом) и *pizzicato* (окидање прстом) левом руком. Композиција почиње у такту пет четвртина у темпу четвртина једнака шездесет. У првом, другом и трећем такту композиторка нам излаже почетни мотив на тоновима **де** и **цис**. У следећем такту уочавамо сличан модел, са измењеном динамиком. У четвртном такту тремоло на тону **де** почиње у *pianissimo* динамици и постепеним крешендом долази до *piano* динамике, следећи тон такође у крешенду до *mezzopiano* динамике и и завршава се као и почетни мотив пицикатором леве руке и *arco* (гудалом) у десној, у *pianissimo possibile* динамици. У шестом такту модел је краћи и сада је представљен у оквиру једног такта. Са порастом динамике, у седмом такту добијамо мелодијско проширење мотива тоном **е**, на коме је убележена *forte* динамика. У шестом такту композиторка укључује и вибрато ознаком *pochissimo vibrato* (врло мало вибрата). У деветом, четворочетвртинском такту имамо нови мотив **де-цис-еф**, који је под луком и у покрету наниже, док ознаком *sul tasto* (на грифбрету) добијамо нову тонску слику. Овај мотив је део кратке фразе од четири такта која се завршава флажолетом на тону **а2**. Овом фразом комплетира се излагање материјала са којим композиторка даље ради у првом *Metafisico* одсеку. Фрагментарна структура, целина која је склопљена од кратких фраза одвојених паузама, гради врло занимљив звучни амбијент. Детаљно уписана динамика са тананим разликама позива на непрестану активност пажње, на константну максималну концентрацију извођача. Наизглед неповезане кратке целине, неке сличне а неке потпуно нове, личе на неповезане мисли из снова. Попут набацаних мотива на Де Кириковим сликама, у композицији имамо изложен материјал који својом фрагментарношћу директно води у свет подсвесног. Са друге стране, ове кратке фразе од по два или три такта, граде једну велику повезану целину одсека *Metafisico*.

Lusingando, quasi svelto је наредни одсек који почиње у тридесет седмом такту композиције. Иако је по темпу истоветан као и претходни одсек, он је по карактеру другачији, покретљив и снажан. Покретљивост овом одсеку дају низови квинтола и секстола, који се у тридесетседмом и тридесет осмом такту завршавају на флажолетима, док снагу одсеку дају *fortissimo* акорди у четрдесетом такту. На овим акордима уписани су акценти и ознака *con espressione* (изражајно), изводе се враћањем гудала на жабицу за сваки акорд и

ломљењем акорда. Најјаче место овог одсека налази се у педесет првом такту и пажљиво је припреман. У четрдесет осмом такту на последње две добе имамо три акорда, две осмине и четвртину. Ове акорде треба подвући и не журити ка следећем. Требало би инсистирати на напетости акорада у четрдесет деветом и педесетом такту и сваки пут их добро припремати претходном четвртином. Најзад, ствар кулминира у педесет првом такту на тоновима **еф-ес**, при динамици *fff*. Одсек се завршава покретљивим моделима квинтоле (са почетка одсека) који се уливају у флажолете.

Наредни одсек (*Piu mosso, quasi giocoso*) је кратак и има улогу моста ка одсеку *Di nuovo metafisico* (опет метафизички). Овај одсек преузима материјал из претходног, са том разликом да су сада шеснаестине одвојене потезом *jeté* (бацано). Иза њих долази нота *col legno* (штапом) и затим флажолети на квинти **д-а**. Ово је врло занимљиво место са становишта извођаштва, због наглих промена потеза у кратком временском року. Ово није редак случај у савременој литератури, међутим када се појави, пажљиво морамо проучити те промене и организовати десну руку. У овом случају, с обзиром да се потези *jeté* и *col legno* изводе на горњем делу гудала, осминску паузу требало би искористити за враћање гудала и припрему за *arco ordinario* флажолете и свирати их наниже.

У одсеку *Di nuovo metafisico* композиторка почиње тремолом ни из чега, као на почетку композиције и уводи још један глас у облику пициката леве руке. Пицикато се налази на празној **А** жици и има превасходно ритмичку улогу, и његов пулс асоцира на црквена звона. Сада је фраза дугачка, протеже се до краја овог дела композиције, динамички се равија све до *Risoluto* (осамдесети такт) где се темпо убрзава а динамика је екстремно јака *fff. Con espressione, drastica* (изражајно, драстично) је још једна ознака у осамдесетом такту а уз то имамо присутне акценте скоро на сваком тону. Први, други и трећи такт *Risoluto*-а почињу квинтама на **Це** и **Ге** жици а завршавају се високо на **А** жици. Овакав динамички склоп тонских висина и агогике јако је драматичан и одражава психичко стање очаја и крајње узнемирености.

Risoluto се налази на средини композиције и сада је право време да застанем са анализом и осврнем се на питања интерпретације која нам *L'inertezza del poeta* задаје.

Иако док слушамо извођача у публици чујемо тон као реалну звучну слику, сматрам да је начин на који реципирамо звук субјективан. Тако нас исти тон или фраза може асоцирати на различите ствари или пробудити исту емоцију, и управо лепота и јесте у томе што можемо пустити да мисли теку спонтано и да дело доживимо на наш сопствени начин.

Начин на који морамо приступити извођењу оваквог дела одређују нам многе специфичности које су задате. Већ чињеница да је композиција написана за соло инструмент даје нам широк спектар тонских могућности које можемо користити. На пример, тихе динамичке ознаке можемо израдити до крајњих граница чујности а да при том нема опасности да тонови буду *покривени* од стране другог инструмента. Карактеристично је да у литератури за соло виолончело сусрећемо одсеке са имитацијом пратње.¹⁷ У овом случају ради се о пицикато тоновима у левој руци док у исто време свирамо и водећи материјал *arco*. Овакав пример налазимо у одсецима *Di nuovo metafisico* и *Ancora metafisico*. Ово је композиција контраста, а као два најважнија и најсупротстављенија карактера имамо мирне *Metafisico* одсеке и јаке

¹⁷ На пример у сонати за виолончело соло А. Худојана.

покретљиве одсеке који у себи садрже и екстремно гласне динамичке ознаке. Прави ефекат ових супротстављених полова композиције можемо добити уколико им приђемо на другачији начин, односно, уколико их свирамо са другачијим ангажманом. Споре и тихе делове требало би свирати на начин који је близак Баховим Сарабандама из Свита за виолончело соло, што значи да их треба свирати са осећањем да сте сами у просторији, у комуникацији са самим собом и бесконачним временом. Контрастно томе, брзе и снажне делове требало би свирати комуникативно, са јасном тенденцијом да их свирамо за публику. Потпуно отворено, у природном гесту (овде мислим на рад руку и тела) требало би се препустити 'снази' нотног записа. Ово се посебно односи на *Delirando* у сто четрдесет петом такту где се налази климакс композиције. Ово место је изграђено на Це-дур акорду, и желео бих да прокоментаришем спој овог акорда и снагу Делиранда. Ово је сјајан пример како се користи природа звучности виолончела, јер по мом мишљењу ретко који акорд на виолончелу може да звучи као што звучи управо акорд Це-дура. Са отвореним **Це** и **Ге** жицама у овом акордском склопу, може се заиста отићи до границе гласноће чела што у овом случају треба и урадити. У последњем одсеку имамо још једну реченицу са отвореном жицом, овога пута жицом **Де**. У овој реченици композиција се враћа ка свом почетку тиме што се мелодијски дијапазон смањује, док се углавном инсистира на интервалу секунде. На самом крају остајемо без разрешења. После природних флажолета у сто седамдесет шестом такту, **д-а-д-фис-а**, очекивано је још једно **де** као разрешење за крај, међутим композиторка завршава на сниженом седмом ступњу на тону **це** који као да нас задржава у свету метафизичког.

5. Иван Бркљачић (1977), ...У трентају ока... за виолончело и клавир

Овој композицији желим да приђем на нешто другачији начин, кроз речи самог аутора. За почетак, издвојио сам текст који је аутор припремио као коментар о делу за програмску књижицу 14. Међународне трибине композитора која је одржана од 27. до 31. октобра 2005. године. У наставку следи разговор са композитором, у којем сам му поставио питања која се односе на ову композицију, као и питања о интерпретацији уопште. На крају су изложени биографски подаци о композитору, као и осврт на његова најзначајнија дела.

...у трентају ока... рађен је по поруџбини дуа Неде Хофман и Срђана Сретеновића. 7. Јула 2004. године, на концерту овог дуа у Конаку кнегиње Љубице, у оквиру Чело феста, у пар врло кратких момената видео сам оно што сам врло брзо након тога преточио у музички материјал. Заинтересован чињеницом да први пут компоујем за уметничко-брачни пар, покушао сам да откријем које су све могућности да се виолончело поклавире и да се клавир повиолончели. То је у извесном смислу неминовност свакодневице дуа. Ову композицију премијерно је извео дуо Хофман-Сретеновић у фебруару 2005. године у Београду.¹⁸

¹⁸ Текст аутора, написан за програмску књижицу 14. Међународне трибине композитора која је одржана од 27. до 31. октобра 2005. године.

Разговор са композитором Иваном Бркљачићем:

С обзиром на то да у Вашем опусу значајан број композиција припада позоришној музици а да при том и свака Ваша композиција ван позоришта има јасну ванмузичку тему коју следи, да ли при компоновању новог дела увек почињете тражењем ове врсте садржаја?

У великој мери да, али не обавезно. Поред оваквих, урадио сам и композиције чије је обликовање водила искључиво „чиста“, апсолутна музика. Но, ванмузички садржај ми је врло често изузетно инспиративан, као могућност да се музичким језиком одредим према нечему што је око мене, што могу конкретно да приметим, тј. оно што свакодневно живим.

Композиција ...у трептају ока... написана је тако да на почетку инструменти имају замењене улоге: чело свира почетни акорд на начин на који би требало да га свира клавир – акордски, док клавир разлаже исти акорд на свакој четвртини, што би на челу биле празне жице. Да ли у композицијама често замењујете улоге инструментима и тако долазите до занимљивих звучних слика?

Замена улога ми је била интересантна у две композиције, које сам релативно скоро написао. У композицији ...у трептају ока... неминовност замене улога ми је наметнуо брачни контекст којем је композиција била посвећена. У другој композицији, *Три мала апсурда*, је стицај апсурдних околности изврнуо функцију инструмената наглавачке. Тако је, рецимо, флаута постала басовски инструмент, виола хармонски, а харфа изразито мелодијски. У оба случаја деловало ми је да таква врста интервенције има смисла.

Да ли Вам смета када извођач интерпретира Ваш нотни текст сувише слободно, по питању динамике, темпа или агогике?

Све је дозвољено уколико је смислено и уколико делује логично. Улога извођача и јесте да тумачи композиторов запис и да га оживљава на музичкој сцени. Слично као што се драмски текст – управо захваљујући глумцима и редитељу – тумачи када се постави на позоришне даске.

Духовити моменти који искре у композицији ...у трептају ока..., не могу а да не заголицају машту инерпретатора-слушаоца. Колико Вам је важан овакав вид израза, уопште хумор у музици?

Испоставило се да ми је хумор, као један од сегмената мог музичког израза, врло битан. То не значи да је он искључив и незаобилазан. Али, док радим на новој музици, пре свега желим да се што боље осећам, по могућству добро

забавим, да надахнуће и инспирација имају своју прогресију и да се, генерално речено, што мање мучим. Такође се трудим и да будем што даље од баналности. Све то када се споји, вероватно из неке дубоке подсвести искри и хумор, који очигледно у мојој музици препознају и извођачи, али и публика.

Када сам се по први пут сусрео са овом Вашом композицијом, пре пет година, чини ми се да сам је другачије сагледавао (слушао). Пријатно ме је изненадило то колико сам нових идеја имао када смо поново ову исту композицију припремали за недавни концерт. Свестан тога да ће ми и сваки наредни пут идеја водила бити то да се моја интерпретација употпуни трагичким приступом, сматрам да не постоје лимити и коначно, право извођење. Какав Ви имате однос према путовању Ваших композиција кроз време: да ли Вам се чини да се оне мењају са извођењима, или пак напредују, да ли их при томе боље разумеју – овде мислим подједнако на извођаче и публику?

Сматрам да је у мојим, композиторским очима још увек недовољно велика дистанца направљена да бих се потпуно, непристрасно могао одредити према овом питању. Међутим, пут сваке композиције је врло сличан пуштању низ воду. Некада се само плута, некада сте у брзацима, некада поред вас пролазе или вам у сусрет долазе драги и фини људи, а некада су они сасвим опасни. У склопу свих тих околности и тумачење музике је, у зависности од протока времена, сваки пут ново и другачије. На добром извођачу је да се сваки пут избори да то ново и другачије, по квалитету буде све боље и боље, или макар да се омогући све веће и веће дејство музике. То је, на крају и једино битно!

Иван Бркљачић је своје музичко образовање започео у Нижој музичкој школи *Др Војислав Вучковић* у Београду, када је у петој години почео да учи клавир у класи Оливере Булат. У истој школи завршава и средње музичко образовање и 1994. године уписује Факултет музичке уметности, Одсек за композицију и оркестрацију у класи Срђана Хофмана. Магистарске студије композиције завршио је 2005. године у класи Зорана Ерића а тренутно се налази на другој години докторских студија у класи Срђана Хофмана.

У току студија компоновао је дела за соло клавир, гитару, камерне ансамбле и оркестар. У камерној композицији *Букет* (1996), компонованој на стихове Жака Превера, у занимљивом камерном ансамблу са гласом и живом електроником Бркљачић по први пут пише за виолончело. Осим у композицијама за камерни и симфонијски оркестар, виолончело налазимо у композицији *Џинкс* (Jinxs 2003–2004), за камерни ансамбл, и у композицији *...у трептају ока...* за виолончело и клавир (2004–2005). Иван Бркљачић се у својим композицијама неретко опредељује за несвакидашње ансамбле, па тако осим већ поменутог трија имамо и *Cutting edge* за флауту, баритон саксофон и клавир, *Три мала Ансурда* за флауту, виолу и харфу, *Где је ДЛМ?* за рок бенд. Овако пажљиво бирани инструментални састави заправо су израз жеље композитора да на што уверљивији начин, музичким језиком исприча причу, потку дела. Бркљачић је јако активан у писању музике за позоришне представе, а осим што је компоновао за домаћа позоришта био је учесник у страним позоришним продукцијама, компоновао је позоришну музику за сцену *Holdvilag*

у Будимпешти (1998) и био је члан југословенско-немачке позоришне копродукције 2000. године у Немачкој. Добитник је *Мокрањчеве награде* за композицију *Када се СЕДАМ пута дигне завеса*, за симфонијски оркестар.

6. Срђан Хофман (1944), *Хадедас – Излагање и три развоја за виолончело и клавир (2004)*

Композиција *Хадедас* Срђана Хофмана настала је 2004. године за време његовог боравка у Јужноафричкој републици. Посвећена је дуу Хофман-Сретенковић и премијерно је изведена 15. фебруара 2005. године у Свечаној сали Скупштине града Београда. Од нашег првог извођења до данас извели смо ову композицију у још неколико прилика, а најскорије извођење имали смо на овогодишњем Чело фесту, 5. јула 2010. године. Поред ове композиције био сам у прилици да свирам и друге Хофманове композиције: *Монодрама* (1974) за виолончело соло, *Музичке играчке* (2008) за виолончело и контрабас, Клавирски трио *Фарса* из циклуса *Хексагони*, *Концертантна музика за клавир*, *13 гудача и електронику* (као члан оркестра), и *Ноктурно београдског пролећа 1999*. као члан ансамбла.

Кључ за формално разумевање *Хадедаса* добијамо из текста који је Хофман припремио о композицији:

Композиција Хадедас-излагање и три развоја за виолончело и клавир садржи четири кратка, attassa повезана става, грађена прожимањем варијационих и развојних композиционих поступака. Мада и сам базиран на принципу варијантног понављања, први став, Излагање, у ствари сажето представља основне „теме” дела које се као реминисценције, варијанте, или као почетни импулси за различита тумачења и развијања користе у осталим ставовима градећи макрооблик дела. Исти обликотворни поступак примењен је и на макроплану: унутар сваког од три „развојна” става, као и у односу међу њима.

Хармонски садржај Хадедаса ослоњен је на шестотонске акорде претежно терцног склопа који су доста често постављени на начин бикорда (3+3), а повремено се усмеравају ка четворозвучима или трозвучима. Хармонска прогресија акорада обликована је тако да оцртава различите кривуље пораста и пада напетости, па и „каденцирања”, али није везана за неки одређени тоналитет.

Линеарна компонента Хадедаса углавном проистиче из садржаја вертикале, но укључује и „слободно” развијање мелодије (нарочито у Другом развоју), различите врсте полифоног рада и хетерофонију.

Метро-ритмичка организација композиције креће се кроз стабилне оазе успостављене понављањем одређеног метро-ритмичког обрасца, преко варијантног понављања таквих модела, до клизајућих, квази алеаторичких ритмичких комбинација.

Хадедас је крупна, изузетно брза птица из породице ибиса. Хадедаси у Јужној Африци радо живе у околини насељених места и у њима. Лете обично у групама од по 4 до 5 птица, уз непрекидну, врло гласну, карактеристично

ритмизовану и крештаву међусобну комуникацију. Изненадно слетање групе хадедаса делује застрашујуће.

Издвојио бих композицију *Хадедас* као Хофманово дело које ми је било највећи изазов и којим сам се ових неколико година, од њеног настанка до данас, студиозно бавио, а кроз припрему сваког наредног извођења трудио да интерпретацију унапредим и што боље представим музички садржај. Техничко-музичка решења до којих сам дошао могу да буду нека врста упутства за извођење. У тексту који следи бавићу се управо овом тематиком – како свирати одређена места и како њихову специфичност уклопити у актуелни музички садржај. На примерима ћу приказати на који начин изводим та места и на које детаље специјално обраћам пажњу.

6.1. Излагање

Излагање почиње осминским акордом **гис-цис-фис** (у чело парту) у фортисимо динамици, који долази на другој осмини након почетног тона на првој доби (**гис**) у клавиру. Овај пицикато акорд изводим покретом навише, а како је он продужен легатуром према другој доби, требало би левом руком држати притиснуте жице и сачекати да акорд одзвучи. На исти начин би требало одсвирати и акорд у другом такту, док у трећем такту долази *arco* (гудалом) материјал у тихој (*piano*) динамици који је означен и *sul ponticello* (код кобилице). У четвртом такту би *sul ponticello* требало да се постепено трансформише у *ordinario*, а како је уписана динамика крешендо из пијана до форте динамике, то је најбоље урадити само повећањем притиска у гудалу, са малим померањем гудала од кобилице и жица ће природно све више звучати *ordinario* (пример 5).

У четвртом такту излагања сусрећемо се са занимљивим детаљем: секстола (са недостајућим првим тоном) и три квинтоле повезане су превезаним истим тоном **ге**. Да би ово јављање празне жице **Ге** на почетку сваке квинтоле било довољно чујно и јасно, овај такт би требало кренути навише гудалом, тако да свака прва нота у квинтоли долази наниже. Док смо лимитирани кратким трајањем ове ноте, са овим штрихом добијамо флексибилност и брзину 'изговарања' празне жице **Ге** (пример 5).

пример 5, почетак става

У Излагању пуно пажње требало би посветити звуку *pizzicato* акорада и празних жица, као и брзим изменама у свирању *pizzicato* и *arco* потеза. Разрађени мотив са почетка композиције у слову А, први је пример где бих предложио штрих којим изводим овај пицикато. Празне жице би требало свирати наниже трећим прстом, а акорде навише, палцем. Вешто би требало прећи из темпа 90 у темпо 120, свирајући триоле у такту пре слова А у темпу 90 и првом такту у слову А наставити у истом темпу тако да триолска осмина темпа 90 постаје једнака осмини седамосминског другог такта у слову А (пример 6).

пример 6.

такт пре слова А

слово А

Сличан материјал налазимо у слову Ц, где је од трећег такта слова Ц, на последњој осмини композитор додао ударац врховима прстију десне руке по жицама испод кобилице. Овде би требало задржати исти штрих зарад доброг

звука акорада, док је важно добро повезати ударац по жицама на последњој осмини са првом осмином следећег такта на следећи начин: интервал **а-де**, који се налази пре последње осмине свирати навише, онда једним покретом наниже прећи до места иза кобилице, ударити жице врховима прстију десне руке и у наставку истог покрета (наниже), доћи до прве осмине у следећем такту (пример 7).

пример 7, слово Це

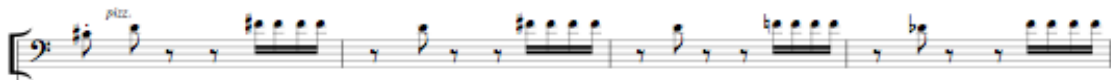
$$\theta = 120$$



У петом такту пре слова **Де**, први пут се јавља репетитивни пицикато на једном тону, у овом случају тону **фис**. Како је темпо сувише брз да би се овај пицикато извео само једном руком, ја ово место изводим свирањем пициката десном и левом руком наизменично. Палцем десне руке окидам прву и трећу осмину у потезу навише, док левом руком окидам трећим прстом док први прст лежи на тону фис (пример 8). На исти начин изводим и наредне три групе шеснаестина, као и шеснаестине у првом и другом такту слова **Е**.

пример 8, од петог такта пре слова Де

$$\theta = 120$$



Овај став има добру равнотежу коришћења пицикато и арко начина свирања. Ова два начина се преплићу од шестог до девог такта слова **Бе**, где се гудалом свира празна жица **Це**, а левом руком окидају празне жице **А** и **Де** на последњим триолским шеснаестинама ових тактова. Како је написана динамика фортисимо, пицикато левом руком требало би извести окидањем жица другим и трећим прстом на рубу грифбрета према кобилице. Осим што снагом окидања жице и одабиром прста или прстију контролишемо динамику и чврстину пициката, важну улогу има и место на жици где окидамо. По правилу, ако је динамика јача (форте) требало би руком ићи ближе кобилице, а тише динамичке ознаке свирати на грифбрету. На овај начин можемо доћи до различите звучности пициката. Он може бити мек и топао на вишим деловима грифбрета, а снажнији и чвршћи код кобилице.

6.2. Први развој

У првом развоју желео бих да усмерим пажњу на припрему доласка слова **Де**, на слово **Де** и слово **Е**. Три такта пре слова **Де**, закључно са предударом у

претходном такту почиње припрема слова **Де**. Иако овде стоји ознака новог темпа – осмина са тачком једнака 126, шеснаестине изводим у почетку такта мало спорије, а кроз следећа два такта убрзавам и уз крешендо припремам следећи такт. У такту пре слова **Де**, текстура се на моменат мења и прекида се моторични низ шеснаестина материјалом са почетка става, који ће касније имати свој потпуни развој у петом такту слова **Де**. Овај мотив се јавља на прве две четвртине такта пред **Де** и на трећој и четвртој четвртини поново следе моторичне шеснаестине. У тренутку док се дело слуша чини се да је слово **Де** циљно место и врхунац става, међутим након четири такта шеснаестина, следи још пет тактова разраде мотива са почетка става који припремају истинску кулминацију *Првог развоја* и тако долазимо до слова **Е** (пример).

Пример 9, од четвртог такта пре слова **Де**

The image displays a musical score for piano accompaniment, labeled as Example 9. It consists of three systems of staves. The first system includes a bass staff and two treble staves. The tempo is marked as quarter note = 126. The music is characterized by a dense texture of sixteenth notes and chords. The second system continues this texture, with a dynamic marking of *f*. The third system, marked with a circled 'D', shows a more complex texture with many sixteenth notes and chords, and a dynamic marking of *ff*. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

У овом одсеку доста времена посветио сам раду на штриховима и прсторедима док нисам пронашао оне *праве*. На првом месту морао сам се позабавити штрихом у такту пре слова **Де**. Како претходна два такта почињем штрихом наниже, природно је да и такт пре слова **Де** долази наниже. Уколико би се тако свирало (почетак наниже) мислим да би било проблема у извођењу акцената, испрва на другој шеснаестини у такту а затим и на првој шеснаестини треће добе. Одлучио сам да такт пре слова **Де** почињем навише, иако то и није zgodно због тога што и последња нота претходног такта долази навише. Прсторед који свирам у такту пре слова **Де** је следећи: првим прстом тон **ха**, другим прстом тон **це** а трећим тон **дес**. Овакав прсторед је врло битан јер се долази до zgodног положаја шаке леве руке, што омогућава добро истовремено звучање празне **А** жице. Динамика је фортисимо и морамо ослободити простор између **А** и **Де** жице за несметано вибрирање празне **А** жице.

У првом такту слова **Де** предлажем позициону поставку леве руке и прсторед са употребом палца. На првом двозвуку требало би поставити први прст на тон **а** и палац на тон **ес**, на другом двозвуку трећим прстом хватати тон **це** док је тон **ге** празна жица, на двозвуку **це-фис**, тон **фис** би требало свирати четвртим прстом. Уколико би прсторед био другачији, не верујем да би се ово место могло одсвирати у темпу.

6.3. Други развој

У Другом развоју пажњу бих усмерио на слово **Е**, где сам установио два проблема које би требало решити. Технички проблем би могао бити прсторед, док је проблем усклађивања брзих и врло ритмичних тридесетдвојки у виолончелу са темом Другог развоја у клавиру музички проблем на којем би требало порадити.

На првом месту бих предложио прсторед за други такт у слову **Е**, и он важи као принцип до краја става. У првом такту слова **Е** би требало прећи у палац

позицију палцем на тон **де** у секстоли. Други такт у слову **Е** требало би почети првим прстом и припремити положај руке за тон **ас** који би требало свирати палцем, и последње четири тридесетдвојке **е** и **еф**, свирати првим и другим прстом (пример 10.).

Пример 10, први и други такт слова **Е**

$\theta = 56$



На крају шестог такта слова **Е**, уколико свирамо тонове **е** и **еф** првим и другим прстом, припремљен је прсторед за следећи такт: тон **е** свирати првим прстом, тон **де** палцем и тон **аис** другим прстом. Овакав прсторед даје нам могућност да текст одсвирамо интонативно чисто и у предвиђеном темпу.

6.4. Трећи развој

Признајем да ми је било потребно доста времена док нисам у потпуности осмислио овај став. Трећи развој је пун честих промена у смислу начина на који би требало изводити текст, темпо је жив (четвртина=112) и за добар преглед целине става потребно је пуно свирања са клавиром. Почетак би требало свирати виртуозно, кренути наниже и уз поштовање записаних легатура доћи до трећег такта наниже. Од почетка става до слова **А**, мелодијске и ритмичке шеме ме асоцирају на трубачки цез соло, због чега се трудим да добијем звук трубе тако што гудалом свирам са великим притиском и код кобилице. Ипак, почетак мора бити течан; динамику би требало пажљиво одмерити јер уколико се претера са фортисимом, он може звучати укочено и статично.

Од седмог такта слова **А** имамо брзо смењивање арко- сулпонтичелоспикато потеза са пицикато нотом **гис**. Арко тонове (седми такт слова **А**) свирам врло боцкаво са мало гудала код кобилице у тихој динамици, док пицикато осмину **гис** свирам навише, палцем. Овим начином добија се велика динамичка разлика између арка и пициката, која нам је потребна на овом месту. Још један детаљ који повезује осми и девети такт чини ми се да укупно доприноси врцавости одсека од слова **А** до слова **Б**. Ради се о истовременој осминској паузи у клавиру и челу и требало би је одслушати, а за то је потребно да се у исто време у челу и клавиру последња шеснаестина осмог такта слова **А** *скине*, односно заврши. Пауза би требало да траје не дуже од осминске паузе у темпу, и кроз прецизно заједничко свирање пијанисте и челисте ово место добија свој прави карактер (пример 11.) .

пример 11, од четвртог до десетог такта слова **А**

$$\theta = 120$$

The musical score is written for three parts: Cello (bass clef), Piano (treble clef), and Electronics (treble clef). The time signature is 3/4. The score is divided into two systems, each containing four measures. The first system starts with a Cello part in the first measure, followed by Piano and Electronics parts. The second system continues the piece with similar instrumentation. Dynamics include *f* (fortissimo), *p* (piano), and *trp* (trilled piano). Performance techniques include *pizz.* (pizzicato), *arco sul ponticello*, and *trp*.

7. Светлана Савић, Сонети за виолончело, клавир и електронику

Као главну смерницу у раду на овој композицији користићу текст ауторке, као и њене увек креативне сугестије везане за атмосферу, динамику и карактер извођења.

Највише пажње у раду на електроакустичким делима морамо посветити томе на који начин најбоље можемо да се уклопимо у звук електронике, било да је *жива* или снимљена. Такође, морамо пазити да не пређемо задате оквире темпа када свирамо са снимљеном електроником.

У Сонетима би се требало уклопити у звук електронике, који је на почетку, како композиторка каже, *мочваран*. Из тог разлога се у њега јако добро уклапа тамни тон виолончела на **Це** и **Ге** жици. Треба обратити пажњу и на динамику, која мора бити прилагођена нивоу звука у озвучењу. На тај начин добијамо избалансиран звук и обједињујемо чело и електронику. Оглашавање птица које имамо на почетку композиције од деветнаестог такта преузима виолончело, глисандо покретима са тона **ха** на тон **е**. На том месту електронику доживљавамо као равноправан, трећи инструмент који има неку врсту дијалога са виолончелом.

Иако деоница чела није посебно захтевна када је реч о смишљању прстореда или вежбању компликованих пасажа, издвојићу каденцу као, условно речено, најтежи део композиције. Каденца у чело парту почиње у шестдесет другом такту. Требало би је свирати романтичарским, пуним звуком и са широким вибратором. Поступно према крају каденце треба развијати осећање

напетости тако што ћемо свирањем све виших тонова повећавати густину тона кроз приближавање гудала кобилици. Но, не би требало у исто време повећавати и притисак у гудалу, већ само количину и брзину гудала на ситним нотама.

За крај наводим комплетан текст Светлане Савић о *Сонетима*:

*Сонети за виолончело, клавир и електронику су замишљени као музички комад љубавне тематике, у лаганом темпу, мирног, медитативног расположења. Инструменти су коришћени на начин перманентних солиста, са индивидуалним и заједничким музичким материјалима, у међусобном послушивању и дијалогу. Осим Бодлерових стихова, главни извор звучних узорака у Сонетима су снимци оглашавања птица, конкретно многобројних варијетета детлића. Постоји и неколико компјутерски генерисаних звукова као што су мочварни звук и електрично чело на почетку композиције, али и звонасти клавир на крају. Идеја да на одређен начин направим форму кореспондентну песничком облику сонета остала је на нивоу интуитивног вођења драматургије, тако да је дошло до извесног проширења, али и тензионих премештања у односу на сонет. Главни делови форме су увод соло клавира, затим велики развојни одсек (А) у коме улази електроника, затим и виолончело, а одвија се у три фазе. Бодлерови стихови најављују овај одсек, али се јављају и на његовом крају, у сврху прелаза у нови мали одсек (б), чудни меланхолични валцер клавира, или како каже Бодлер: *Valse mélancolique et langoureux vertige!* Следећи одсек је мелодична каденца виолончела (ц), која се завршава са почетком новог великог одсека (Б) у коме је присутан остинантни принцип рада са материјалима, али и даље дифузно и летаргично приказаним, без постизања икакве кулминације. Последњи одсек је мала кода (б1), валцер у електричном клавиру, кога коначно развејавају лепети крила мочварних птица.*

Сонети су прилагођени за два могућа начина извођења – са електроником која је унапред снимљена, стерео или вишеканално, зависно од могућности сале у којој се изводе, али и са живим извођењем електронске деонице, уз трећег извођача на сцени. У оба случаја виолончело и клавир могли би бити озвучени и њихов звук делимично процесуиран кроз одређене ефект-процесоре.

Сонети су посвећени мојим драгим пријатељима Неди Хофман Сретеновић и Срђану Сретеновићу.

8. Закључак

Савремена српска музика за виолончело по свом квалитету и квантитету умногоме обогаћује европску и светску музичку литературу. Захваљујући домаћим уметницима који се овом музиком баве, она је присутна на фестивалима као што је Међународна трибина композитора, као и на многим концертима у земљи и иностранству. Међутим, сматрам да се музика домаћих аутора ипак не изводи у довољној мери, и да према њој врло често постоји безразложан отпор. Својим докторским радом хтео сам да допринесем томе да се ово стање промени – с једне стране, кроз извођачки део, а с друге стране, кроз текстове о одабраним композицијама. Пуно пажње посветио сам и изради прстореда и штрихова (редакцији), у намери да колегама, пре свега студентима, олакшам процес учења када се једном буду сусрели са овим или сличним композицијама. Моја жеља је била да одабрана дела на најбољи могући начин приближим уметницима који су заинтересовани за овај богати и важни део челистичке литературе.

9. Коришћена литература (избор)

Вуксановић, Ивана: „Концертантна музика”, у: *Историја српске музике – српска музика и европско музичко наслеђе*, (ур. Мирјана Веселиновић-Хофман), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 517–543.

Маринковић, Соња: „Развој камерне музике до 1950”, у: *Историја српске музике – српска музика и европско музичко наслеђе*, (ур. Мирјана Веселиновић-Хофман), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 459–465.

Микић, Весна: „Срђан Хофман: *Хадедас* – излагање и три развоја за виолончело и клавир: повратак у будућност”, *Нови звук*, 26, 2005, 100–104.

Поповић-Млађеновић, Тијана и Стојановић-Новичић, Драгана: „Преглед камерне музике (1950–2004)”, у: *Историја српске музике – српска музика и европско музичко наслеђе*, (ур. Мирјана Веселиновић-Хофман), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 467–491.

Веселиновић-Хофман, Мирјана: „Музика у другој половини XX века”, у: *Историја српске музике – српска музика и европско музичко наслеђе*, (ур. Мирјана Веселиновић-Хофман), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 107–135.

Маринковић, Соња: „Музика у XIX веку и првој половини XX века”, у: *Историја српске музике – српска музика и европско музичко наслеђе*, (ур. Мирјана Веселиновић-Хофман), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 71–106.

Masnikosa, Marija: “The life and work of Ljubica Marić – 'Multifariousness of one'”, *New Sound International Magazine for Music*, 33, (Department of Musicology, Faculty of Music, Belgrade), 2009, 11–35.

Микић, Весна: „Неокласичне тенденције”, у: *Историја српске музике – српска музика и европско музичко наслеђе*, (ур. Мирјана Веселиновић-Хофман), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 193–213.

Перичић, Властимир: *Музички ствараоци у Србији*, Београд, Просвета, 1969.

Schwemer, Bettina & Douglas Woodfull-Harris: *J. S. Bach, 6 Suites a Violoncello Solo senza basso*, Kassel, Bärenreiter, 2000, 14–16.

Коментари о композицијама објављени у програмским књижицама *Међународне трибине композитора* у Београду