

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Иван Марковић

*УЛОГА ДИРИГЕНТА У ТУМАЧЕЊУ САВРЕМЕНЕ УМЕТНИЧКЕ МУЗИКЕ-  
ИНТЕРПРЕТАТИВНИ ПРИСТУП ОДАБРАНИМ ДЕЛИМА СРПСКИХ  
КОМПОЗИТОРА*

- теоријско образложење докторског уметничког пројекта –

Ментор: Бојан Суђић, редовни професор на ФМУ,  
Универзитета уметности у Београду

Коментор: др Соња Маринковић, редовни професор на ФМУ,  
Универзитета уметности у Београду

Београд, 2017.

## САДРЖАЈ

### Апстракт

1. Увод .....	3
2. Специфичност диригентске професије.....	5
3. Рад са ансамблом.....	8
3.1. Особености рада са гудачким ансамблом .....	10
4. Аутор и његова улога у припреми дела .....	12
5. Интерпретативни приступ одабраним делима	
5.1. Увод .....	14
5.2. Ивана Стефановић: Дрво живота.....	16
5.3. Светислав Божић: Кроз сан мој тавни и безброј суза наших .....	26
5.4. Рајко Максимовић: Rosebud.....	34
5.5. Драгана Јовановић: Decisions of love and move .....	42
5.6. Предраг Репанић: Canti di vita e morte .....	49
6. Закључак .....	68
7. Списак коришћене литературе .....	70

## АПСТРАКТ

Циљ овог рада је да путем проматрања различитих елемената диригентске делатности и анализе одабраних композиција, образложим лични интерпретативни приступ одабраним делима и понудим једну од могућих варијанти у њиховом тумачењу.

Основне истраживачке методе коришћене у изради овог рада су: анализа садржаја дела и прикупљање релевантних података о композицијама.

Структура рада може се поделити на два дела. У првом делу се у кратким цртама говори о специфичностима диригентске професије, раду са ансамблом и особеностима рада са гудачким оркестром, као и о односу између ствараоца и његовог дела у циљу дефинисања улоге аутора у припремном процесу и заузимања одговарајућег интерпретаторског става у вези са записом и ауторским виђењем сопственог дела. Закључци и тврдње изнете у овом делу рада су резултат проучавања референтне литературе, посебно теоријских радова Илије Мусина и Георгија Јержемског.

Други део представља теоријско образложење диригентског интерпретативног приступа одабраним композицијама савремених српских композитора које ће бити концертно изведене у практичном делу уметничког докторског пројекта. У овом делу текста, након кратког увода који се тиче неких општих карактеристика интерпретације музичког дела, излаже се приказ и анализа садржаја композиција у циљу идентификовања кључних параметара за њихову интерпретацију и указивања на потенцијалне техничке потешкоће које могу настати у припремном раду са ансамблом. Овај део рада темељи се на закључцима који представљају резултат вишегодишњег искуства у извођењу савремене музике и раду са камерним ансамблима.

Кључне речи: дириговање, интерпретација, оркестар, мануелна техника, савремена музика

## 1. УВОД

У овом раду појам савремене музике користим као временску одредницу која подразумева дела настала у релативно блиској прошлости, а чији су аутори моји савременици који још увек делују као активни ствараоци или су то били донедавно. Исходећи из ове дефиниције, тај временски оквир би се могао дефинисати у границама које обухватају период последње деценије 20. века до данас. Овакво одређење се не ослања на неку теоријску платформу већ представља крајње субјективан поглед који свакако може бити предмет дискусије, посебно имајући у виду да се појам савремености осим временске одреднице може тумачити и као квалитативна категорија.

Након првих неколико поглавља која се баве различитим елементима диригентске професије, следи приказ композиција уз пропратне коментаре везане за оне елементе музичког дела на које диригент треба да обрати посебну пажњу у припремном процесу. Циљ је идентификовање кључних параметара којима се илуструје основна идеја или ванмузички садржај у запису, као и потенцијалних техничких проблема у извођењу дела. Када је припремни процес у питању, посебну тешкоћу представља чињеница да у раду са партитуром, за разлику од инструменталисте или певача, диригент не може звучно проверити исправност донетих решења, те се мора ослањати искључиво на унутрашњи слух, искуство и интуицију. О употреби клавира као помоћног средства у процесу припремања дела међу диригентима владају опречна мишљења. Иако клавир може бити од помоћи у неким етапама припремног процеса, ближи сам ставу да инструмент који поседује различите акустичке карактеристике од већине оркестарских инструмената не може у довољној мери послужити као озбиљан ослонац у припреми дела, те је боље служити се гласом и непрестано радити на развијању унутрашњег слуха.

У одсуству чврсто дефинисаних извођачких канона савремене музике интерпретатор није „окован“ различитим интерпретативним нормама признатих ауторитета, што пружа одређену слободу и простор за креативнији приступ делу. С друге стране, недостатак узора као последица ретких извођења и још ређих релевантних снимака ставља извођача савремене музике пред велике дилеме у одабиру интерпретативних решења. Третман инструмената и начин бележења композиције може варирати од традиционалног до изразито индивидуалног, док обиље различитих стилских праваца и њихових међусобних

прожимања захтевају озбиљно изучавање ранијих епоха у циљу проналажења могућих веза које би могле бити од помоћи при тумачењу дела. Посебан проблем представљају композиције у којима је снажно изражен индивидуални стил, те тумачење таквог музичког текста представља врло велики изазов за извођача.

С обзиром на то да сам имао прилике да већину дела из овог програма раније изведем, та искуства су послужила као добра полазна тачка у припреми овог пројекта. Међутим, као што смо поменули, особеност сваког ансамбла не трпи готова решења, те је битно да диригент у раду са оркестром буде спреман да одговори на различите непредвидиве ситуације до којих може доћи у раду са ансамблом.

## 2. СПЕЦИФИЧНОСТ ДИРИГЕНТСКЕ ПРОФЕСИЈЕ

У човековој природи је да оно што види углавном повезује са суштином посматраног објекта, што је у историји човечанства често доводило до различитих заблуда. Сличне заблуде засноване на „очигледности“ могу се приметити и када је у питању дириговање. Наиме, музичару у ансамблу као и слушаоцу, доступан је пре свега видљиви део дириговања, односно гестикулација помоћу које диригент комуницира са ансамблом. Уколико погледамо који су то базични покрети на којима почива диригентска техника, видећемо да постоји врло мали број таквих гестова и да практично свака особа која поседује елементарни осећај ритма и способност координације руку може за кратко време савладати основни корпус диригентских знакова. Размишљајући о методима едукације младих диригената, Мусин пише: „Данас, када постоји професионална обука, спољашњу страну диригентских покрета могу савладати и слабо талентовани људи“.<sup>1</sup> Треба посебно обратити пажњу на синтагму „спољашња страна диригентских покрета“. Наиме, да би информација посредством геста могла бити адекватно пренесена, неопходно је да јој претходи снажан унутрашњи импулс. Јержемски оштроумно примећује: „У суштини, проблеми дириговања представљају јарки пример испољавања филозофске законитости јединства и борбе између две супротности - суштине и појавности. У овом случају ми уочавамо класичну противречност између објективно „видљивог“ и његове истинске, унутрашње „невидљиве“ суштине, која представља прави дубински садржај. Уколико би се оно што се уочава споља и оно што је истинска унутрашња суштина поклапали, не би ни било потребе за научним истраживањем“.<sup>2</sup> Он даље тврди: „У идеалним условима, диригент никада не би требало да диригује непосредно рукама.“<sup>3</sup>

Другим речима, уколико особа савлада све елементе мануалне технике, то још увек не гарантује успешно управљање ансамблом. Док у инструменталном и вокалном извођаштву ниво техничке спремности представља основни предуслов за извођење дела, када је дириговање у питању можемо приметити наизглед потпуно парадоксалну ситуацију.

---

<sup>1</sup> И. А. Мусин, *Техника дирижирования*, Пушкинский фонд, Санкт-Петербург, 1995, стр. 147

<sup>2</sup> Г. Л. Ержемский, *Дирижеру XXI века - психолингвистика профессии*, ДЕАН, Санкт - Петербург, 2007, стр. 31

<sup>3</sup> *Ibid.*

Наиме, дешава се да особа која формално управља ансамблом, користећи све познате механизме мануелне технике, не успева да реализује чак ни елементарно заједничко свирање или певање музичара у ансамблу. С друге стране, снажна уметничка личност, која поседује изражену сугестивност и вољу, може постићи снажнији одговор ансамбла не користећи притом конвенционални систем гестова. Такво стање ствари навело је појединце да посумњају у ефикасност изучавања мануелне технике као унапред дефинисаног система комуникације са ансамблом, док с друге стране постоје и они који пренаглашавајући улогу вештине руку недовољно обраћају пажњу на онај скривени део који се тиче психолошких и духовних квалитета личности. У овом случају је сасвим умесно позвати се на латинску изреку „*Veritas in medio est*“ (Истина се налази на средини). Треба нагласити да и поред тога што се диригентска техника заснива на истој психомоторичној основи као и техника свирања на инструменту, начин њене примене и деловања се фундаментално разликују. Мусин, говорећи о тим разликама каже следеће: „Техника дириговања, како у целини, тако и у појединачним елементима представља нешто сасвим другачије – посебан, специфичан, психофизички феномен који није истоветан ни са једним од видова људске делатности: то је психофизичко средство утицаја на *свест* извођача. Тиме се објашњава посебност уметности дириговања - њена загонетност, тешкоћа овладавања диригентском техником, специфичност неопходних способности и проблем дефинисања њиховог садржаја.“<sup>4</sup>

Из овога следи да мануелна техника представља средство управљања ансамблом које директно зависи од унутрашњих капацитета личности као што су снага воље и изразита моћ сугестије. Поред ових квалитета, да би особа успешно руководила ансамблом, осим елементарне музичке даровитости неопходан је цео комплекс различитих способности и вештина попут педагошког талента, развијене пажње, перцепције различитих звучних и визуелних елемената истовремено и т.д. Управо се у овој неопходној свестраности огледа тешкоћа бављења дириговањем. Нимало не умањујући труд који треба уложити да би се савладала техника свирања на неком инструменту, очигледно је да уметничко изражавање посредством групе људи различитих по способностима, карактеру, образовању и степену мотивисаности, ставља ову професију у ред најсложенијих извођачких дисциплина. С друге

---

<sup>4</sup> И. А. Мусин, *Язык дирижерского жеста*, Музыка, Москва, 2007, стр. 14

стране, управо чињеница да се диригент изражава посредством ансамбла, отежава, осим у екстремним случајевима, објективну процену његове улоге. Високи професионални ниво ансамбла и изражена ангажованост музичара може навести слушаоца да прецени улогу диригента, док осредњи ниво, пасивност и незаинтересованост музичара може довести до закључка да је за потенцијалне проблеме у извођењу одговоран искључиво диригент. Да ситуација није нимало једноставна илуструју и следеће тврдње: „Од свих видова музичког извођаштва ништа не изгледа лакше од уметности дириговања“ - говорио је Шарл Минш.<sup>5</sup> Међутим, тај привид лакоће управљања ансамблом најбоље разобличава тврња Рихарда Штрауса да „треба доживети седамдесету годину како би се заиста разумело колико је тешко дириговати“<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Цитат по: *Ibid*, стр. 6

<sup>6</sup> *Ibid*, стр. 7



### 3. РАД СА АНСАМБЛОМ

Диригентска делатност нераскидиво је везана за ансамбл, али с пуним правом можемо рећи да ни ансамбл не постоји без руководиоца. Чак и у оркестрима који практикују извођење без диригента, углавном постоји лидер који усмерава ансамбл у одређеном правцу и остварује техничку и уметничку синтезу. Диригент Саулус Сондецкис, сведочи да је Лав Цејтлин, концермајстор „Персимфанса“, чувеног ансамбла без диригента, често морао да преузима на себе руковођење оркестром.<sup>7</sup> У том смислу, можемо рећи да групно музицирање увек подразумева експлицитно или скривено управљање ансамблом, односно да је у конституисању интерпретације високог уметничког квалитета неопходно постојање „диригентског начела“.

У комуникацији са ансамблом диригент користи две врсте језика – језик гестова и вербални језик. У идеалу, гестикулација представља основно средство комуницирања диригента са ансамблом. Међутим постоје ситуације у којима је неопходно дати инструкције служећи се и вербалним језиком. То се најпре односи на корекцију висинских и ритмичких грешака приликом репродукције нотног записа. Осим тога, ради уштеде времена, диригент може унапред дати напомене ансамблу које се тичу метричких шема у одређеним деловима композиције уколико ситуација није у потпуности јасна или се може протумачити на више начина. Диригент би такође требало да предочи ансамблу идеју и основни концепт дела, али и да га инспирише на одређени звучни резултат користећи се различитим вербалним асоцијацијама.

Не треба заборавити да сваки ансамбл као мноштво различитих индивидуа, представља јединствени организам, коме се не може приступити руководећи се неким универзалним правилима. Осим техничке спремности ансамбла диригент мора проценити и општи менталитет групе људи са којом сарађује како би одабрао најприхватљивији комуникациони модел. Диригент такође мора увидети у којој мери је његов гестикулациони језик разумљив ансамблу, јер и поред постојања конвенционалних правила, мануелну технику карактерише високи степен индивидуалности. Из тог разлога, треба бити довољно флексибилан у прилагођавању сопствене технике конкретном ансамблу, јер како Мусин

---

<sup>7</sup> Види: Н. Маркарян, *Портреты современных дирижеров*, АГРАФ, Москва, 2003, стр. 55

тврди: „Сваки музичар може видети и разумети у гесту само оно што му дозвољава његова музичка култура и извођачко искуство.“<sup>8</sup>

С обзиром на то да већина музичара у оркестру има своје субјективно виђење дела, пред диригентом стоји задатак да ансамбл убеди у исправност сопствене интерпретације. Није довољно да диригент наступи искључиво као музички ауторитет, већ је управо сугестивни механизам неопходан услов за реализацију музичке идеје. У раду са ансамблом треба обратити посебну пажњу када су у питању одраније позната дела. Дехант примећује да у таквим случајевима „долази до константног подсвесног поређења ранијих верзија са актуелном. Уколико музичари још увек добро памте старију верзију, а она се суштински разликује од предложене, у потпуности је могућ конфликт између њих и диригента.“<sup>9</sup> У том смислу дириговање често представља праксу која подразумева бројне компромисе између жеље и могућности реализације. То се нарочито односи на диригенте који не раде континуирано са једним ансамблом. Они посебно морају имати у виду све оне факторе који могу утицати на однос са музичарима и последично на интерпретацију самог дела.

Рационално коришћење времена на проби требало би да буде императив за све извођаче, па се подела посла и индивидуална одговорност како диригента тако и музичара у ансамблу не би смела доводити у питање. Чак и мањи број добро организованих проба које подразумевају активно учешће свих чланова може резултовати врло високим уметничким донетима, о чему је говорио и Фуртвенглер: „Могућност одржавања проба *ad infinitum*, која се понекад истиче као посебна привилегија, неповратно снижава ниво диригента...као и психолошку реакцију оркестарских музичара, који се навикавају на примитиван занатски однос“<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> И.А. Мусин, *op.cit.*, стр. 26

<sup>9</sup> Г. Дехант, *Дирижирование – Теория и практика музыкальной интерпретации*, ДЕКОМ, Нижний Новгород, 2000, стр. 354

<sup>10</sup> Цитат по: *Ibid*, стр. 351

### 3.1. Особености рада са гудачким ансамблом

Ако симфонијски оркестар као гломазни апарат из врло очигледних разлога не трпи „демократичност“, рад са мањим саставом пружа идеалну могућност за креирање атмосфере у којој диригент не мора наступити као последња инстанца у доношењу интерпретативних решења. Мањи број људи у ансамблу дозвољава активно учешће музичара у обликовању интерпретације, што може позитивно утицати на квалитет ангажованости сваког појединца. Дobar визуелни контакт диригента и занемарљива физичка удаљеност од чланова оркестра ствара могућност сугестивнијег утицаја на ансамбл у целини. С обзиром на чињеницу да су и музичари концентрисани на малом простору, рад на координацији заједничког свирања углавном не одузима много времена на проби. Међутим, мањи састав захтева озбиљну одговорност сваког члана ансамбла. Чак и најмање истицање појединца у било ком смислу може проузроковати нарушавање квалитета заједничког звука. У том смислу, диригент треба да обрати посебну пажњу на складност и хомогеност звучања, јер се у саставу који садржи мањи број чланова крије опасност да оркестар звучи као група солиста. С обзиром на то да гудачки оркестар не поседује разноврсну палету звучних боја као симфонијски оркестар, на диригенту је да заједно са партнерима у ансамблу трага за различитим начинима добијања звука у циљу проналажења што већег броја тембровских нијанси. Посебну пажњу треба посветити одабиру штрихова, који су неопходан услов за правилно фразирање. Поред тога, мањи динамички опсег гудачког састава у поређењу са симфонијским ансамблом, захтева посебну осетљивост и истрајност у креирању различитих звучних нивоа.

Улога диригента у смислу реализације уметничке синтезе у оквиру камерног ансамбла је од непроцењивог значаја. Уколико атмосфера у оркестру подразумева такав однос који допушта да чланови ансамбла својим идејама доприносе изградњи интерпретације, диригент ипак мора бити тај који ће гарантовати јединство у њеној звучној појавности. Шта више, што је већи број јарких уметничких личности у камерном ансамблу, диригенту ће бити много теже да усагласи различите индивидуалне приступе. Након концерта већ поменутог ансамбла „Персимфанс“, који је био састављен од најбољих советских музичара тог времена, те је био у стању да оствари завидни технички ниво свирања без диригента, Ото Клемперер је изјавио: „Овом предивном оркестру недостаје

само добар диригент.“<sup>11</sup> Ово запажање сведочи да диригент који поседује изражене квалитете интерпретатора може бити од помоћи чак и у оним случајевима који не захтевају његово експлицитно учешће у техничким процесима управљања ансамблом.

---

<sup>11</sup> Цитат по: И. А. Мусин, *op.cit*, стр. 5

#### 4. АУТОР И ЊЕГОВА УЛОГА У ПРИПРЕМИ ДЕЛА

С обзиром на то да композитор као савременик извођача често учествује у припремним фазама извођења, занимљиво је размотрити неке аспекте те сарадње и њихов утицај на интерпретацију дела. У том смислу, можемо поставити неколико питања. Колико нам познавање самог аутора или биографски подаци говоре делу? У којој мери нам разговор са аутором или текстуално образложење о делу могу помоћи у интерпретацији? И коначно, какав је однос аутора према делу у процесу стварања, а какав током перцепције дела као завршене целине?

Не претендујући да пружим коначне одговоре на ова питања која су предмет многих теоријских истраживања, сматрам да је ипак неопходно да интерпретатор заузме одговарајући став према поменутиим дилемама. Руски музиколог Људмила Казанцева, бавећи се овом тематиком у својој књизи *Аутор у музичком садржају*, тврди да постоје три стране аутора: биографски аутор, као личност која живи у реалном свету, затим аутор-стваралац, који обликује дело и аутор који се на различите начине импутира у сам музички садржај.<sup>12</sup> Она примећује да свако од ових лица има своју специфичну улогу и одређену меру утицаја у креирању дела, али да ниједно не делује као засебан ентитет, већ се увек сва три лица прожимају. Другим речима, иако нам биографски подаци аутора могу бити од помоћи у идентификовању одређених параметара за разумевање дела, банално би било тумачење које би се ослањало искључиво на сазнања о аутору као реалној особи. Говорећи о тим пропустљивим, али ипак постојећим границама између лица биографског аутора и аутора-ствараоца, Казанцева пише: „Непосредни прелазак је немогућ и због тога што уметнички опус и човек који га ствара, пребивају у различитим световима... уметничко дело је вештачки створен организам у коме делују ликови, теме и т.д., али нема емпиријског човека.“<sup>13</sup>

Да се биографски аутор разликује од аутора-ствараоца, односно да се дешава одређена раздвојеност личности током процеса креирања дела, Казанцева доказује цитатима различитих композитора. Тако Шнитке пише: „Имам осећај да су ми неке идеје

---

<sup>12</sup> Опширније о овој теми видети: Л.П. Казанцева, *Аутор в музыкальном содержании*, РАМ им. Гнесиных, Москва, 1998

<sup>13</sup> *Ibid.* стр. 16

биле, такорећи поклоњене - оне нису моје, све што радим - то је покушај да се приближим нечему што не радим ја, већ ономе што већ постоји, а ја морам само да забележим.“<sup>14</sup> Нешто слично тврди и композитор Денисов: „...ствара се осећај да не пишем више ја музику. Она се ствара сама од себе, и притом, у јединој, непогрешивој варијанти. Ја практично не размишљај у том моменту (...); све се ствара само од себе и координише, као да ја немам учешћа у томе.“<sup>15</sup>

Треће лица аутора, односно његово „пребивање“ у самом делу, у овом тренутку можемо оставити по страни јер је оно значајно при анализирању конкретног дела. Битно је напоменути да и у овом сегменту анализе не треба трагати за очигледним спољашњим индикаторима, јер аутор свој „улазак“ у дело може пројектовати у облику који се не поклапа са особинама које га дефинишу у реалном свету.

Сумирајући претходне наводе, можемо закључити да заправо не постоји апсолутни знак једнакости између композитора и дела, јер дело представља конструкт који може, али не мора у себи садржати оно што је суштина самог аутора као реалне особе. У том смислу, ако се вратимо на питање, колико нам разговор са аутором може помоћи да боље разумемо дело, одговор неће бити једнозначан. Музички језик се не одликује таквим степеном разумљивости као на пример књижевни језик, те начин и употреба материјала за илустровање истих ствари могу бити реализовани у много већем броју варијанти. Из тог разлога, композитор може бити од помоћи у смислу истицања основних смерница које ће олакшати тумачење дела. Међутим, увек треба имати одређену резерву чак и када је ауторско тумачење дела у питању. Јержемски, разматрајући однос интерпретатора према ауторском тексту, о композитору каже следеће: „Његово ирационално начело се налази изнад његових рационалних расуђивања и субјективног тумачења сопственог стваралаштва. Управо зато су тако чести случајеви када извођачи откривају композитору нове стране његових дела, чије постојање он није могао ни да наслути“<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Цитати по: *Ibid* стр.19

<sup>15</sup> *Idem.*

<sup>16</sup> Г. Л. Ержемский, *op.cit.*, стр. 193

## 5. ИНТЕРПРЕТАТИВНИ ПРИСТУП ОДАБРАНИМ ДЕЛИМА

### 5.1. Увод

За разлику од неких видова уметности као што су сликарство, вајарство или архитектура, чији су уметнички производи завршени у свом материјалном облику и као такви доступни непосредној перцепцији, продукти уметничких пракси чија се дела конституишу у протоку времена захтевају посебну активност реципијента. Посматрајући слику или скулптуру могуће је изнова враћати се од појединачног ка општем и обрнуто, и на тај начин формирати одређену представу о могућим значењима. Слушалац у току извођења композиције може једино по сећању реконструисати одређене елементе музичког тока и накнадно их повезати у целину. Разумевање дела додатно отежава апстрактност музичког материјала, те је неопходно да слушалац поседује одређена знања о историјско-културним особеностима дела. Како је реализација музичког дела неостварива без учешћа посредника, то уноси додатни степен сложености у релацију *уметничко дело-реципијент*.<sup>17</sup> Наиме, музичко дело до слушаоца долази у облику субјективног тумачења ауторског текста од стране извођача, односно у форми интерпретације.

Интерпретација подразумева декодирање нотног записа и осмишљену звучну реализацију фиксираних нотних текстова. Међутим, чињеница да је нотни текст само делимично фиксиран, отвара питање о односу интерпретатора према запису, односно о границама слободе у тумачењу његовог садржаја. Како тврди диригент Герман Дехант: „Један од основних проблема музике као вида уметности везан је за то да током процеса извођења интерпретатор додатно уноси у дело своје субјективне представе“.<sup>18</sup> Фуртвенглер, говорећи о познатој подели на извођење *верно нотном тексту* и оно које подразумева *стваралачку репродукцију*, окарактерисао је прво као „идеал фанатика-формалисте“<sup>19</sup>. У сличном духу је и тврдња Роцера Скрутона који каже да „запис ипак, није ништа више од

---

<sup>17</sup> С обзиром на то да постоје праксе у којима се дело креира у реалном времену, треба нагласити да се ова тврдња односи искључиво на оне композиције које подразумевају постојање нотног записа, без обзира на степен фиксираниости музичких компоненти у њему.

<sup>18</sup> Г. Дехант, *op.cit.*, стр. 40

<sup>19</sup> Цитат по:Л. Гинзбург (ред.-сост.), *Дирижерское исполнительство. Практика, История, Эстетика, Музыка*, Москва, 1975, стр. 401

предлошка за извођење“ и „да по правилу, музичко дело егзистира у својим репродукцијама“,<sup>20</sup> Дакле, из наведних цитата можемо закључити да ће чак и музичко дело које обилује детаљним ауторским инструкцијама увек у извесној мери бити „докомпоновано“ од стране извођача. Наравно, треба нагласити разлику између слободног и произвољног односа према ауторском тексту. Шарл Минш је говорио да „се не може одсвирати оно што је између нота, не свирајући оно што је у нотама“.<sup>21</sup>

Мој поглед на интерпертацију се у том смислу ослања на идеју да сваки запис представља непресушни извор креативних извођачких решења, те интерпретативни приступ композицијама који излажем у наредном делу текста тако треба и тумачити. Управо постојање различитих индивидуалних решења и варијантност поновних извођења обезбеђују сваком делу свежину која га чува од заборава или музејског односа.

---

<sup>20</sup> Цитати по: М. Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом - Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, стр. 122

<sup>21</sup> Г. Л. Ержемский, *op.cit.*, стр. 193



## 5.2. *Дрво живота*- Ивана Стефановић

Композиција *Дрво живота* написана је 1997 године, у време док је ауторка боравила у Дамаску (Сирија). Дело се премијерно извело 13. јуна 1997. године у францисканској цркви Светог Антоана у Дамаску. Композиција је настала као наруџбина диригента Солхи Ал Вади-ја, декана *Високог института за музику и игру у Дамаску*, који је дириговао гудачким саставом *Националног симфонијског оркестра*. Осим у Србији, композиција је извођена у Амстердаму, Паризу, Алма-ати...

У овој композицији читује се недвосмислена намера аутора да музичким средствима илуструје значења дрвета живота као симбола вечности, живота и наде. Ауторка о свом делу каже: „И мени је уто време, те године, било потребно ново дело, требало ми је да напишем дело са надом. Моја композиција се ослонила на идеју о дрвету живота, на мотив наде и обнављања који је широко распрострањен на целом Истоку. У то време сам, не само живела на Истоку, већ и била опчињена тим новим светом који сам тек тада открила и који је, привремено, био моја кућа. Био је то свет флоралне орнаментике, симетричних представа и арабески, свет где су биљке замењивале људско лице, па се зато дрво живота, као својеврсни знак и симбол живота, могао наћи свуда, на зидовима сакралних грађевина, на теписима, минијатурама...На тим ликовним представама, гране дрвета се најчешће рачвају без краја, плету, надовезују једна на другу, заплићу, тако да се око оног ко их посматра лако изгуби у том ликовном лавиринту. Путовање увек зелених грана изгледа тако обнављајуће, понављајуће, неуморно и бесконачно.“<sup>22</sup>

На формалном плану дело се може поделити на неколико целина неједнаких димензија, састављених претежно од квадратних структура. Делови форме углавном су јасно разграничени употребом корона, пауза, ваздушних пауза, или комбинацијом поменутих знакова. Додатни степен разграничења читује се и у самом музичком ткиву, те се на крајевима формалних целина музички ток успорава. Динамика такође прати логику излагања материјала, па се на крајевима одсека углавном јавља смањивање звучности, које доноси додатно смирење и утисак завршености.

---

<sup>22</sup> Искази аутора који се наводе у раду потичу из писаних материјала које сам добио од самих композитора или током разговора са њима, те ћу у даљем тексту у напоменама наводити искључиво оне цитате које су преузети из других извора.

Пример бр. 1 И. Стефановић, *Дрво живота*, т. 30-32

$\text{♩} = 80$

*poco rit.*

Vn. I

Vn. II

V-le

Vc.

Cb.

30

ppp

ppp

ppp

ppp

Пример бр. 2 И. Стефановић, *Дрво живота*, т. 42-44

*Tempo primo*

*poco rit.*

Vn. I

Vn. II

V-le

Vc.

Cb.

42

ppp

ppp

ppp

ppp

Изузетак се јавља у два случаја када крај једне целине прераста у наредну, те динамика има улогу повезујућег фактора на границама делова форме.

Пример бр.3 И. Стефановић, *Дрво живота*, т. 81-88 <sup>23</sup>

*Tempo primo*

81

88

<sup>23</sup> У овом и наредном примеру уоквирени су гранични тактови између формалних целина. На исти начин ће се поступати у неким од наредних примера, ради лакшег уочавања детаља о којима се говори у тексту.

Пример бр.4 И. Стефановић, *Дрво живота*, т. 154-164

*Tempo primo ma poco più mosso*

*rit.*

Vn. I *ff*

Vn. II *ff*

V-le *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

154 *ff*

A red box highlights the final measure of this system, showing the end of the *rit.* section.

*Poco mosso*

Vn. I *più ff* simile

Vn. II *più ff* simile

V-le *più ff* simile

Vc. *più ff* simile

Cb. *più ff* simile

160 *più ff*

Ритмичка компонента у овој композицији изразито доминира над мелодијском и представља главно музичко средство којим се дочарава пулсирање живота и покрет. Почетни остинато у осминама представља „жилу куцавицу“ целе композиције, који се не спроводи доследно, али представља доминантну ритмичку фигуру у делу.

Пример бр. 5 И. Стефановић, *Дрво живота*, т. 1-6

## DRVO ŽIVOTA

za gudački orkestar

Ivana Stefanović  
Damascus, 1997.

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

$\text{♩} = 80$

*mp*

*pizz.*

*arco*

*mp*

*mp*

Синкопирана фигура изводи у већој инструменталној групи, често се изводи непрецизно, те посебну пажњу треба обратити на синкопирану фигуру у комбинацији са осминским покретом која се појављује на неколико места у композицији.

Пример бр. 6 И. Стефановић, *Дрво живота*, т. 7-18

♩ = 80

The image displays two systems of a musical score for Example No. 6. The first system, starting at measure 7, features five staves: Vn. I, Vn. II, V-le, Vc., and Cb. A red box highlights a rhythmic pattern in the Vn. II staff, which is mirrored in the Vc. staff. The second system, starting at measure 13, also features five staves. Red boxes highlight rhythmic patterns in the Vn. II and Vc. staves. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, mf), articulation (pizz., arco), and performance instructions (div.).

То се односи и на одсеке у којима се преклапају различити ритмички модели, те диригент мора посебно обратити пажњу на синхронизовано свирање и одржавање пулса.

Пример бр. 7 И. Стефановић, *Дрво живота*, т. 133-135

*Tempo primo ma poco più mosso*

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (V-le), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is written in treble clef for Vn. I and Vn. II, and bass clef for V-le, Vc., and Cb. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three measures. The first measure (measure 132) shows the beginning of the piece. The second measure (measure 133) features a series of six sixteenth-note chords in the V-le part, marked with a '6' above each chord. The third measure (measure 134) is marked with a 'div.' (divisi) instruction and a 'ff espress.' dynamic marking. The Vc. part has triplet markings (3) above the notes. The Cb. part has a 'ff' dynamic marking at the end of the measure. The overall dynamic range is from ppp to fff.

Динамички распон композиције креће се од *ppp* до *fff*, што захтева пажљиво планирање бројних динамичких нивоа који се појављују у музичком току. Потребно је штедети максималну звучност до претпоследњег одсека (160. такт) у којем доминира *ff* динамика. У овом одсеку налази се и кулминација целе композиције у 182. такту изражена динамичком ознаком *fff*, као и ознаком *molto intensivo*. Након кулиминације следи поновна статизација, успоравањем музичког тока и постепеним смањивањем звучности.

Пример бр. 8 И. Стефановић, *Дрво живота*, т. 179-189

*Poco mosso*

Завршни шестотактни одсек након потпуног смиривања, поново интензивира музички ток у коме се сукобљавају секстоле, шеснаестине, синкопиране и пунктиране ритмичке фигуре у брзом темпу. Ађитато и крешендо који траје од почетка одсека до самог краја композиције, ствара утисак да музика не жели да се заустави, те и поред јасне каденце,



крешендо на последњем тону као да оставља утисак отворености, што се може повезати са тврдњом композиторке да су „вечни токови незаустављиви“.<sup>24</sup>

Пример бр. 9 И. Стефановић, *Дрво живота*, т. 190-195

The image displays two systems of a musical score for five instruments: Vn. I, Vn. II, V-le, Vc., and Cb. The first system, starting at measure 190, is marked with the tempo *Mosso. Agitato* and *tutti cresc. molto*. The dynamics are marked *mf*. The second system, starting at measure 193, includes a *molto intensivo* marking and a *ff* dynamic marking. The score features complex rhythmic patterns with many sixteenth notes and slurs, and includes a *mf* marking at the beginning of the second system.

Како је ритмичка компонента основни градивни материјал ове композиције, неопходно је осврнути се и на проблем темпа. Ауторка је темпо означила само метрономским бројем без текстуалних ознака (пример бр. 1). У разговору са њом, напоменула је да би темпо могао бити за нијансу покретнији. Одабир те нијансе представља вероватно најтежи задатак за интерпетатора када је ово дело у питању. Заиста, уколико се

<sup>24</sup> Из емисије „Метамузика“ -Ивана Стефановић: Дрво живота:  
<https://www.youtube.com/watch?v=KHkNjKx6yx0>

композиција изведе у складу са предложеном ознаком, може се десити да осминска пулсација уместо осећаја покрета изазове ефекат статичности и монотоности, што би било у супротности са идејом дела. С друге стране, пребрз темпо на самом почетку би нарушило општи драматуршки план композиције, а полиметрија која је изразито присутна у делу не би довољно дошла до изражаја. Кључ за одабир почетног темпа би требало тражити на крају композиције. Имајући у виду да се темпо у три последње формалне целине убрзава, требало би „прећи пут уназад“, те почетни темпо бирати у односу на брзину извођења последњих трију одсека. Мој избор темпа подразумевао би нешто бржу нијансу од оне која је задата композитором (оквирно четвртина=90).

Занимљиво је да ако изузмемо дела која су написана за гудачки оркестар у комбинацији са другим инструментима, и обраду једног гудачког квартета за гудачки оркестар, ово је једино дело у опусу ауторке које је изворно написано за овај медиј. Боравећи у специфичном културолошком простору Блиског истока, у коме се преплићу разни културни модели, ауторка је преточила визуелни садржај у музички текст, не користећи притом мелодијски материјал карактеристичан за то подручје. У композицији доминира модалност карактеристична за европску музику. Одсуство јасно профилисаних тема као да алудира на забрану приказивања лика у исламској уметности, па се начин рада са материјалом може довести у везу са уметношћу креирања мозаика или арабески. На то указују и следеће речи о делу: „Дрво живота...грађено је необичном техником надовезивања више формалних целина истог значењског нивоа, које настају развојем и разрадом једног мотива. Поступак је преузет из левантског фолклора, музике која се гради сталним импровизирајућим надовезивањем и истовремено се украшава. На исти начин се стално обнавља и цвета и један од најстаријих симбола овог поднебља - дрво живота. Музика је својим средствима имитирала и оспољила један прастари симбол и његову садржину и та се филозофска и митолошка потка у делу и те како препознаје.“<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibid.*

### 5.3. Кроз сан мој тавни и безброј суза наших-Светислав Божић

Композиција је настала 1999. године, а аутор о свом делу каже: „Настало је као ехо бомбардовања, усамљености, меланхолије, која је трајна параболола ка непролазном делу Милоша Црњанског<sup>26</sup> и оним траговима његове судбине коју ми слутимо.

\*\*\*

Фактура дела је претежно хомофона и реализована је на класичан начин у смислу јасног профилисања три слоја: мелодијске линије, хармонске средине и линије басових инструмената. Иако се мелодијска линија повремено појављује у различитим гласовима, основни носилац мелодије јесте деоница прве виолине.

Композиција почиње развијеним уводним делом који најављује карактер и материјал који ће се користити у наредним деловима форме.

Пример бр. 10 С. Божић, *Кроз сан мој тавни и безброј суза наших*, т. 1-4

*"...Кроз сан мој тавни и безброј суза наших..."*  
(За гудачки оркестар)  
Светислав Божић

*Анфски напољено, али не споро*

Violini I  
Violini II  
Viola  
Violoncelli  
Contrabassi

5

<sup>26</sup> Назив композиције је цитат из поеме „Ламент над Београдом“ - Милоша Црњанског

Након увода следи троделна форма, (АВА+coda), у којој се спољашњи делови заснивају на истом тематском материјалу, а брзи средишњи део представља контраст, како на тематском, тако и на плану темпа и карактера.

Пример бр. 11 (С. Божић, *Кроз сан мој тавни и безброј суза наших*, т. 237-241)

237 *Умерено брзо, реско...*

Archi

*mf*

*pizz.*

Сваки од ових делова је конструисан у форми сложене троделне песме, с тим што је у последњем делу тај тродел проширен додатним излагањем лирске теме пред коду у деоници виолончела.

Пример бр. 12 (С. Божић, *Кроз сан мој тавни и безброј суза наших* т. 462-464)

462 *Широко, мџрно*

Archi

*p*

*p*

*pizz.*

У коди се појављује идентичан мелодијски материјал из уводног дела, и на тај начин се композиција заокружује како на тематском, тако и на тоналном плану.

Пример бр.13 С. Божић, *Кроз сан мој тавни и безброј суза наших* т. 473-485

473 *Мирно, Савитно...*  
*mf*

476 *Успокојам...*  
*f* *mf*

482 *ppp*

Већина дела из опуса Светислава Божића, указују на то да композитор инспирацију црпи не само из националног већ из целог пост-византијског културног простора. У том смислу и ово дело није изузетак. Интонациони профил композиције одише звуком тих крајева. Мелодијске линије нису цитати, већ се само ослањају на фолклорни звук, што асоцира на мелодијски материјал у композицијама Рахмањинова, у којима се у оригинално компонованим мелодијама непогрешиво препознаје мелодика руске народне музике. На неоромантичарски стил указује нам пре свега начин рада са мелодијом, али и хармонски језик. Мелодија „широког даха“, типична за епоху романтизма, примећује се већ у уводном делу композиције у деоници прве виолине.

Пример бр. 14 С. Божић, *Кроз сан мој тавни и безброј суза наших* т. 15-30

*Лирски натопљено, али не споро*

Профил тема и пратећих гласова, пружа диригенту широки простор за креативност на плану агогике. У том смислу занимљиву ситуацију представља тема која се први пут појављује у соло виолини уз пратњу оркестра (т. 181), а затим се излаже у деоници првих виолина (т.430) и виолончела (т. 462). Мелодија је изразито лирског карактера, обојена балканским мелосом са елементима импровизације. У првом наступу, када се она спроводи у деоници соло виолине, треба нагласити њен импровизациони карактер, те допустити солисти, односно концертмајстору високи степен слободе. Међутим, у наредним наступима

темпо мора бити скоро стриктан, јер обиље ситних нотних вредности може довести до ритмичког разилажења у оквиру групе.

Пример бр. 15 С. Божић, *Кроз сан мој тавни и безброј суза наших* т. 428-434

*Одмерено, дубоко, у кори времена*

The image displays a musical score for strings (Archi) from the opera "Kroz san moj tavnii i bezbroj suza наших" by S. Božić, measures 428-434. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and four string staves. A red box highlights a measure in the vocal line at measure 429. Dynamics include *mf*, *p*, and *pizz.*

Када је реч о инструкцијама које се тичу темпа и карактера, и овде се примећују утицаји епохе романтизма. Познато је да су многи композитори епохе романтизма италијанске ознаке делимично заменили ознакама на свом матерњем језику. И Божић у овој

композицији примењује сличан поступак, што додатно потврђује колико је за њега важна веза са културним простором којем припада.

Пример бр. 16 С. Божић, *Кроз сан мој тавни и безброј суза наших* т. 1

*Лирски напољено, али не споро*



Violini I  
Violini II  
Viola  
Violoncelli  
Contrabassi

Пример бр. 17 С. Божић, *Кроз сан мој тавни и безброј суза наших* т. 50-54

*Успорити* *Мало брже*



50  
Archi



Пример бр. 18 С. Божић, *Кроз сан мој тавни и безброј суза наших* т. 148-150

148 Затапати... Одмерено напред

Archi

*mf*

*p*

*p*

*p*

Божићеве инструкције које се тичу карактера често су и саме увијене у уметничку форму која служи да инспирише интерпретатора. Такав приступ који избегава формалне и типизираних ознаке и прецизне фиксације у виду метрономских ознака, очитује и однос аутора према извођачу, коме поверава високи степен слободе у тумачењу дела.

Пример бр. 19 С. Божић, *Кроз сан мој тавни и безброј суза наших* т. 179-182

179 Затапати... Агрески широко као Дунав с пролећа...

Archi

*f*

*(solo) mf*

*f*

*f*

*f*

*f*

*p*

*p*

*pizz.*

*f*

*mf*

Пример бр. 20 С. Божић, *Кроз сан мој тавни и безброј суза наших* т. 295-300

295

*Покретљиво и Атоски снено...*

Archi

*mp*

*mp*

*p*

*p*

*pizz.*

*p*

За разлику од претходне композиције, која на плану мануелне технике не представља велики изазов, већ се улога диригента своди пре свега на пажљиво контролисање широко развијених ритмичких слојева у делу, у овој композицији диригент може у пуној мери демонстрирати изражајност мануелне технике. Међутим, овде вреба опасност о којој говори Мусин, када помиње антагонизам између различитих нивоа дириговања: „Тако на пример изражајни покрети често ступају у противречан однос са гестовима који су неопходни ради остваривања тачног показивања темпа и ритма у извођењу.“<sup>27</sup> С обзиром на то да се у композицији често мења метар и темпо, диригент би требало да обрати и посебну пажњу да изражајна гестикација не наруши прецизност и разумљивост осталих елемената у руковођењу ансамблом.

<sup>27</sup> И. А. Мусин, *op.cit.*, стр. 25

## 5.4. *Rosebud* – Рајко Максимовић

Реч аутора: „У филму Орсона Велса „Грађанин Кејн“, овај, непосредно пред смрт, изговара „Rosebud“ (Ружин пупољак)...Нико не успева да објасни смисао тога... Претпоставка је да је то нека слика из његовог раног детињства...“

Композиција садржи два става, која не носе посебне називе. Први став чине низови фрагмената који су углавном јасно разграничени коронама, паузама или статизацијом музичког тока.

Композиција почиње низањем акорада чија структура упућује на изразито колоритну функцију. Као контраст јавља се соло виолончела, кога карактеришу кратки мотиви испресецани паузама.

Пример бр. 21 Р. Максимовић, *Rosebud*, 1. став, т. 1-4

### "ROSEBUD"\*

**I** *Rajko Maksimović, 2001*

**Violini I**  
sord. *pp* *p* *mf* *pp* *p*

**Violini II**  
sord. *pp* *p* *mf* *pp* *p*

**Viole**  
sord. div. *pp* *p* *mf* *pp* *p*

**Violoncelli**  
solo. pizz. *p* 3 *mp*

**Contrabasso**

Као што видимо у примеру бр. 21, већ у почетним тактовима динамичка компонента је врло развијена и она ће у току целог става имати кључну улогу у „оживљавању“ статичних акордских структура. Наиме, не постоји ниједан фрагмент музичког тока у ставу који се излаже у истој динамичкој нијанси дуже од тротакта. Изузетак представља кулминациони део у којем у складу са његовом функцијом доминира *ff* динамика.

Пример бр. 22 Р. Максимовић, *Rosebud*, 1. став, т. 89-93

**Energico**

У оквиру музичког тока јавља се мотив који се издваја из свог окружења, и који по речима аутора представља асоцијацију на енигму из филма којуглумац на самрти изговара („Rosebud“), те њега треба посебно нагласити у процесу извођења. Овај мотив ће се у модификованом облику појавити и у другом ставу композиције.

Пример бр. 23 Р. Максимовић, *Rosebud*, 1. став, т. 80-84

*Tranquillamente e con eleganza (poco rubato)*

The image shows a musical score for the first movement of 'Rosebud' by R. Maximovich, measures 14 and 15. The score is for a string ensemble and includes parts for Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (VI), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

- Measures 14 and 15:** These measures are highlighted with red boxes. In measure 14, the Violin I and II parts play a melodic line with dynamics *mf* and *espr.* (expressive). The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts play a rhythmic accompaniment with dynamics *ff* (fortissimo).
- Measure 15:** The Violin I and II parts play a similar melodic line with dynamics *pp* (pianissimo) and *div.* (divisi). The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts continue with the *ff* accompaniment.

У овом ставу посебну пажњу треба обратити на техничку страну руковођења ансамблом. Статични карактер и фрагментарност музичког ткива захтевају од диригента снажан осећај унутрашње пулсације и давање јасних припрема при уласку сваког гласа.

На смену статичном првом ставу долази ритмични и фуриозни *Allegro con brio*. Почетак става и даље одражава принцип изградње који се заснива на низању кратких фрагмената који су испресецани паузама.

Пример бр. 24 Р. Максимовић, *Rosebud*, 2. став, т. 1-13

**Allegro e con brio** ♩ = 120

**1**

solo Vn 1.2. tutti détaché

Violini I *pp* *p* *ff*

Violini II *ff*

Viole *ff*

Violoncelli *ff*

Contrabasso *ff*

détaché

Vn. I *p* *ff*

Vn. II *mp* *ff*

VI. *mf* *ff*

Vc. *f* *ff*

Cb. *pizz.* *ff*

**2** poco meno mosso a tempo

Vn. I *p*

Vn. II *p*

VI. *p* sul pont. *p*

Vc. *p*

Cb. *pizz.*

Након уводних тактова, ови фрагменти се спајају у једну непрекидну линију која се „шета“ из гласа у глас.

Став карактерише смена брзих и енергичних делова и контрастних одсека у лаганом темпу са примесом играчког карактера.

Пример бр. 25 Р. Максимовић, *Rosebud*, 2. став, т. 46-49

9 **Energico**

This musical score is for Example 25, titled 'Energico'. It consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The music is marked with a forte 'ff' dynamic. The first staff has a melodic line with slurs and accents. The second staff has a similar melodic line, marked 'norm.' and 'ff'. The third staff has a bass line with slurs and accents. The fourth and fifth staves have bass lines with slurs and accents. The music is in a 2/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes.

Пример бр. 26 Р. Максимовић, *Rosebud*, 2. став, т. 72-76

13 **Tranquillamente e con eleganza (poco rubato)**

This musical score is for Example 26, titled 'Tranquillamente e con eleganza (poco rubato)'. It consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The music is marked with a piano 'p' dynamic. The first staff has a melodic line with slurs and accents. The second staff has a similar melodic line, marked 'p'. The third staff has a bass line with slurs and accents. The fourth and fifth staves have bass lines with slurs and accents. The music is in a 2/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes.

Управо смена ових контрастних одсека представља најтежи задатак за диригента. Он мора да на врло кратком простору, у оквиру само два такта, обузда брзи и енергични ток и убедљиво сугерише ансамблу промену темпа и карактера.

Пример бр. 27 Р. Максимовић, *Rosebud*, 2. став, т. 67-76

**Energico**

The musical score for the 'Energico' section of *Rosebud* (measures 67-76) is shown. It consists of five staves: Vn. I, Vn. II, Vl., Vc., and Cb. The first three measures are marked *dim.* (diminuendo). The last two measures, 74 and 75, are highlighted with a red box and marked *pochiss. sostenuto* (very little sustained). The tempo and character change abruptly between these two measures.

The musical score for the 'Tranquillamente e con eleganza (poco rubato)' section of *Rosebud* (measures 13-17) is shown. It consists of five staves: Vn. I, Vn. II, Vl., Vc., and Cb. The first measure is marked *p* (piano). The tempo and character are marked *Tranquillamente e con eleganza (poco rubato)*.



Као што смо већ поменули, „мотив енигме“ се јавља и у оквиру другог става у нешто измењеном облику у односу на његову појаву у првом ставу. Он је ритмички модификован, али је у потпуности задржана његова интервалска структура.

Пример бр. 28 Р. Максимовић, *Rosebud*, 1 став, т. 80

**Largo**

The musical score for Example 28 consists of three staves: VI (Violin I), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The tempo is marked 'Largo'. The VI staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Vc. and Cb. staves are in bass clef with the same key signature. All three staves feature a series of eighth notes with accents, followed by a quarter rest. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo) for each instrument.

Пример бр. 29 Р. Максимовић, *Rosebud*, 2. став, т. 46-47

**Energico**

The musical score for Example 29 consists of three staves: VI (Violin I), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The tempo is marked 'Energico'. The VI staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Vc. and Cb. staves are in bass clef with the same key signature. The VI staff is empty. The Vc. and Cb. staves feature a series of eighth notes with accents, followed by a quarter rest. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo) for each instrument.

Став се завршава успоравањем музичког тока увођењем све дужих нотних вредности, које постепено заустављају музички ток до самог краја композиције.

Пример бр. 30 Р. Максимовић, *Rosebud*, 2. став, т. 180-194

Tranquillamente e con eleganza

Musical score for measures 28-33. The score is for five instruments: Vn. I, Vn. II, Vl., Vc., and Cb. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The music features a consistent eighth-note rhythmic pattern across all staves. Dynamics include *f* (forte) and *s.p.* (sotto piano).

Musical score for measures 34-35. The score is for five instruments: Vn. I, Vn. II, Vl., Vc., and Cb. The key signature has one flat and the time signature is 2/4. Measure 34 is marked *poco sostenuto*. Measures 34 and 35 feature a slower, more sustained eighth-note pattern. Dynamics include *norm.* (normal) and *f* (forte).

Musical score for measures 36-38. The score is for five instruments: Vn. I, Vn. II, Vl., Vc., and Cb. The key signature has one flat and the time signature is 2/4. Measures 36-38 feature a series of chords. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *sempre ff* (sempre fortissimo).

Musical score for measures 39-42. The score is for five instruments: Vn. I, Vn. II, Vl., Vc., and Cb. The key signature has one flat and the time signature is 2/4. Measures 39-42 feature a series of sustained notes, likely held by the strings. Dynamics include *ff* (fortissimo).

### 5.5. *Decisions of love and move* - Драгана Јовановић

Реч аутора о делу: „*Decisions of love and move* је троставачна композиција која је настала у специфичном периоду приватног живота, те је са те стране блиска програмској музици везаној за унутарња преживљавања недоступна јавности. Ставови носе имена изведена из наслова композиције, те се карактер сваког од њих може наслутити.“

Формална структура првог става дефинисана је наступима трију тематских материјала који се јасно издвајају, те би се она шематски могла представити као АВАСВ. Почетни део форме чине кратки фрагменти који се варијантно понављају, а засновани су на интервалу мале и велике секунде које исходе из унисоног звучања. Одсек карактерише и крешендо на дугачким нотним вредностима на крајевима фрагмената који треба посебно истаћи.

Пример бр. 31 Д. Јовановић, *Decisions of love and move*, 1. став, т. 1-10

The musical score is for the first system of the first movement, measures 1-10. It features five staves: Vni I, Vni II, Vle, Vc, and Cb. The tempo is marked as quarter note = 80. The score is in common time (C) and starts with a forte (f) dynamic. Vni I has a melodic line with a crescendo. Vni II has a pizzicato (pizz.) line. Vle has a rhythmic accompaniment. Vc has a bass line with a pizzicato (pizz.) line. Cb is silent. A double bar line with repeat dots is at the end of the system. A circled number 10 is above the Vni I staff at the start of the second system.

Други одсек осим промене материјала доноси и нови темпо и карактер. Ово је уједно и најсложенији одсек овог става за извођење, јер поред „ритмичког унисона“ који је већ довољно сложен, у оквиру неких деоница предвиђени су и специјални звучни ефекти у виду удараца ногом. Ти ударци су саставни део ритмичких фигура, које заправо представљају комбинацију удараца и свираних нота.

Пример бр. 32 Д. Јовановић, *Decisions of love and move*, 1. став, т. 19-28

**$\text{♩} = 110$**  (20)

The musical score is for five instruments: Vni I, Vni II, Vle, Vc, and Cb. It is in 3/4 time with a tempo of 110. The score is divided into two systems. The first system shows the initial rhythmic pattern with dynamics like 'f' and 'ff'. The second system shows a more complex rhythmic pattern with dynamics like 'div.', 'f', and 'sfz'. Red boxes highlight specific rhythmic figures in the Vc and Cb parts.

Овај одсек садржи и одређене ситуације у којима диригент не може бити од велике помоћи, те је у тим случајевима неопходно да оркестар покаже већу дозу осетљивости у заједничком осећају пулса. Типичан случај можемо видети у наредном примеру, где виоле, виолончела и контрабаси у брзом темпу треба да одсвирају последњу шеснаестину у оквиру друге добе.

Пример бр. 33 Д. Јовановић, *Decisions of love and move*, 1. став, т. 29-32

**♩ = 110**

Vni I  
Vni II  
Vle  
Vc  
Cb

Након скраћеног излагања материјала са почетка става, следи трећи део форме. Почетни соло виолончела асоцира на звук гусала.

Пример бр. 34 Д. Јовановић, *Decisions of love and move*, 1. став, т. 62-64

**♩ = 48**

Vc

Одсек након шест тактова постепено нараста на плану темпа и динамике, те је потребно врло добро испланирати крешендо и ачелерандо који се одвија у оквиру двадесет тактова.

Став се завршава краћим излагањем на материјалу другог енергичног одсека након кога следи контрастни други став.

Други став написан је за деоницу соло виолине коју изводи концертмајстор уз пратњу оркестра. У овом ставу оркестар потпуно одлази на други план, и представља само фон над којим се нижу мелодијске фразе обојене различитим расположењима. У основи меланхолична мелодија, повремено доноси узнемирење, илустровано наглим променама динамике и регистра.

Пример бр. 35 Д. Јовановић, *Decisions of love and move*, 2. став, т. 1-15

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Vno solo' and features a tempo marking of quarter note = 90. It begins with a rest for three measures, followed by a melodic phrase starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and marked 'molto espressivo'. The middle staff is labeled 'v.solo' and contains a melodic line with various dynamics and phrasing. The bottom staff is also labeled 'v.solo' and features a melodic line starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Оркестар, такође уноси скривену тензију када се дуги лежећи тонови у оквиру деоница покрену и „завибрирају“ у триолском покрету.

Пример бр. 36 Д. Јовановић, *Decisions of love and move*, 2. став, т. 11-15

The image shows a musical score for Example No. 36, measures 11-15. The score is written for a solo violin (v.solo) and a string quartet (Vni I, Vni II, Vle, Vc, Cb). The tempo is marked as quarter note = 90. The dynamics are marked as *mf*. The Vni I and Vni II parts feature triplet patterns highlighted in red boxes. The Vle part features a steady sixteenth-note pattern. The Vc and Cb parts feature a steady sixteenth-note pattern.

У другом ставу, највећа опасност крије се у бројању. Медитативни карактер става који подразумева одсуство јасне пулсације, врло лако може довести до тога да се музичар изгуби у обиљу лежећих тонова који трају и по неколико тактова. Управо тај триолски покрет представља неку врсту оријентира који диригент треба да назначи свакој деоници, како би се осигурало јединство заједничког свирања.

Карактер трећег става у пуној мери одражава идеју која се очитује у наслову („Покрет“). Став карактерише непрекидан шеснаестински покрет у комбинацији са различитим ритмичким фигурама. Док у деоницама виолина, те фигуре чине комплементарни слој са остинантним шеснаестинским покретом, ритмички обрасци у деоницама виоле, виолончела и контрабаса доносе изванредан степен контраста који изазива осећај нестабилности.

Пример бр. 37 Д. Јовановић, *Decisions of love and move*, 3. став, т. 19-21

♩ 96

*poco a poco cresc*

Vni I

Vni II

Vle

Vc

2. arco  
*mf*

Став почиње наступом две соло виолине у тихој динамици, а звучност се константно увећава, најпре постепеним укључивањем инструмената у оквиру деоница, а затим и активирањем динамичке компоненте.

У овом ставу којег карактерише константно понављање истог или сличног материјала реализованог на принципу *Perpetuum mobile*, неопходно је да диригент назначи одређена места у музичком току ради лакше оријентације музичара. Најзгоднија места за такву интервенцију јесу партитурни бројеви у тексту, који су унапред договорени са ансамблом.



На крају става, појављује се материјал са почетка композиције, који представља и извесну компензацију репризе која је изостављена у првом ставу. Овога пута тај материјал се излаже за октаву више у комбинацији са ударцима ногом, те овај завршетак представља убедљиву кулминацију целе композиције.

Пример бр. 38 Д. Јовановић, *Decisions of love and move*, 3. став, т. 52-61

The image displays a musical score for five instruments: Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The score is in common time (C) and features a tempo marking of 80. The first system shows the beginning of the piece with a forte (ff) dynamic. The second system, starting at measure 60, shows a change in dynamics to fortissimo (ff) and includes a circled number 60 above the Vni I staff. The Vc part includes a 'pizz.' (pizzicato) marking in the first system and an 'arco' (arco) marking in the second system. The Cb part is mostly silent in the first system and has a few notes in the second system.

## 5.6. *Canti di vita e morte*

### фрагменти бола повезани у неиспеваном Реквијему за непрежаљене (за унутрашње гласове и 13 гудача) – Предраг Репанић

Као што то поднаслов сугерише, композиција представља својеврсни реквијем, који је аутор посветио брату, најбољем пријатељу и професору. Аутор о свом делу каже: „...драматски ток овог дела је заснован на низу поетских и сакралних текстова, који су, попут својеврсних унутрашњих гласова, из дубоко личних разлога представљали идеје водиле композиционог тока, кроз који сам музичким средствима покушао да ухватим оне трагичне тренутке када је у контрапункту живота и смрти- она надвладала.“

Партитура ове композиције је најкомплекснија од свих одабраних дела. Гудачки оркестар није третиран на традиционалан начин у смислу доминантне унисонности деоница, већ је оркестар подељен на тринаест самосталних гласова. С обзиром на то да у композицији преовладава полифона фактура, овакав третман оркестра пружа далеко више могућности од класичне поделе деоница гудачког ансамбла. Иако партитура предвиђа 13 гудача (4/3/3/2/1), аутор је изразио жељу да композиција буде изведена у већем ансамблу, те је план да се предложени састав дуплира (8/6/6/4/2). Већи састав захтева и другачију просторну организацију оркестра, те су у овом случају четврти, односно трећи гласови у оквиру група првих виолина, других виолина и виола, позиционирани на много већој удаљености од првог пулта. Оваква промена која за последицу има нижи степен визуелне и звучне комуникације међу члановима ансамбла последично захтева од диригента већу ангажованост при кординацији заједничког свирања, али и врло пажљив однос према динамичким нијансама сваког гласа.

Композиција почиње дисонантним акордским блоковима у *ff* динамици, испод којих је потписан текст: „И смрт ће бити нешто сасма људско“. Текст у овом делу представља важан слој у музичком запису, али се он не изводи, већ има улогу асоцијативног елемента који интерпретатору треба да помогне у проналажењу одговарајућег интонативног обрасца који би овај вербални садржај оваплотио кроз музичку материју. Овакав поступак није нов у савременој музици. Можемо га често срести у композицијама Луиђи Ноноа, као на пример у делу „*Canti di vita e d'amore*“, који насловом врло подсећа на композицију Репанића. Занимљиво је међутим, да композитор није био упознат са овим делима Ноноа.

Canti di vita e morte

fragmenti bola povezani u neispevanom Requiem-u za neprežaljene

I  
 Grave, declamando (opominjuće)      за унутрашње гласове и гудачки оркестар

*♩=60*      *♩=100*  
 Allegretto, scherzando

Violin I div a 4  
 Violin II div a 3  
 Viola div a 3  
 Violoncello div a 3  
 Contrabass

*ff* smrt će bi-ti ne-što sa-sma ljud-sko!  
*p* sul pont. *pp*  
*ff* *p* pizz. *mf*  
*ff* *p* sereno, poput poziva na igru  
*ff* *p* *mp* Dra-gi ba-to, dra-gi ba-to spa-vaš li? spa-vaš li?  
*ff* *p*

Након уводног петотакта следи цитат познате теме „Frere Jacques“ која се излаже у деоници виолончела. Овде видимо типичан пример трећег лица аутора о којем пише Казанцева, када говори о његовом „уласку“ у дело. Ова тема заправо представља обраћање композитора свом брату. Тема се најпре спроводи у дурском тоналитету, као у оригиналу, а затим следи њено излагање у молу чиме се реферира на трећи став Малерове прве симфоније.

<sup>28</sup> Распоред инструмената означен је само у првом примеру као што је то случај у партитури јер се он врло јасно уочава и у наредним примерима.

Пример бр. 40 П. Репанић, *Canti di vita e morte*, 1. став, т. 27-32

Allegretto, scherzando

inquieto (sa nemirom i slutnjama)  
mp

mf gliss. arco mp

pizz. f decresc. pizz. f decresc. pizz. f decresc.

arco mp

mf sul G f decresc.

Као контрапункт овој теми појављују се још два цитата. У дурској варијанти теме, цитира се тема из Паганинијевог каприса, а у молској се контрапункт заснива на материјалу Моцартовог Реквијема.

Пример бр. 41 П. Репанић, *Canti di vita e morte*, 1. став, т. 29-35

Allegretto, scherzando

The image shows a musical score for a string quartet, measures 20 to 35. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The tempo and mood are marked "Allegretto, scherzando".

Measure 20 is marked with a *mf* dynamic. The first violin part features a series of sixteenth-note patterns with accents. A red box highlights measures 24 and 25 in the first violin part, where the dynamics change to *mf* and the playing technique is marked "arco" and "sul G".

The second violin part has a *mp* dynamic in measure 20. The viola part has a *pizz.* (pizzicato) marking in measure 20. The cello and double bass parts have a *pizz.* marking in measure 20 and a *mf* dynamic in measure 21.

Пример бр. 42 П. Репанић, *Canti di vita e morte*, 1. став, т. 33-39

Allegretto, scherzando

33

*mp*

*mp* arco

*mf* *agitato*

Chri-ste e le - - - i son

arco inquieto ( sa nemirom i slutnjama )

*mp*

arco *mf* *agitato*

arco *mp*

*mp*

*mp*

Након овог одсека, следи узнемирујући шеснаестински мотив који се имитира кроз различите гласове у оквиру шест тактова, да би се након кратког прекида, наставило његово излагање у нешто измењеном облику, прерастајући у атонални полиритмични двотакт.

Пример бр. 43 П. Репанић, *Canti di vita e morte*, 1. став, т. 66-68

ancora agitato, piu drammatico

The musical score consists of 11 staves. The first staff is a vocal line starting at measure 66. The remaining staves are for a string ensemble. The score is in 9/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The tempo/mood is 'ancora agitato, piu drammatico'. The score includes various musical notations such as 'arco', 'V', and '3'.

68

Иако то није забележено у партитури, композитор је потврдио моју претпоставку да се у овом фрагменту не мора строго поштовати запис. Важно је само да се гласови што мање поклапају, како би се створио утисак хаоса. Богата полиритмија има за циљ да створи илузију укидања временске компоненте, те би диригент у овом случају изразитим показивањем шематског обрасца више ометао оркестар него што би био од помоћи. Његова интервенција потребна је тек у моменту преласка на следећи одсек.

У одсеку који следи, аутор кроз деоницу виолончела и прве виолине илуструје оца и мајку потресене смрћу детета. Приликом извођења композиције у већем саставу диригент би требало да идентификује типична соло места, као што је то случај у овом примеру, која







мелодију из енглеског канона „Sumer is icumen in“. Битно је нагласити да композитор користећи цитате из различитих композиција не копира и начин рада са материјалом, већ позајмљени мелодијски материјал третира као градивни елемент са којим поступа на оригиналан начин.

Пример бр. 46 П. Репанић, *Canti di vita e morte*, 2. став, т. 88-99

II

88 Andante ♩=70

Allegretto, svelto ♩=90

calmo sempre calmo

p p

mp mp mp

15

На крају овог одсека, мелодија се излаже у ачелеранду који је композитор дефинисао метрономским бројем у виду равномерног убрзања у сваком наредном такту. Таква детерминисаност убрзања не мора се посматрати буквално, већ се може протумачити као изразита сугестија аутора да се убрзање одвија постепено у оквиру који је омеђен почетним и завршним темпом датог фрагмента.

пример бр. 47 П. Репанић, *Canti di vita e morte*, 2. став, т. 115-122

18

115

росо а росо piu accel.

slu-šaj pti-cu tu...sto ve-se-lo pe-va ku-ku

♩=110   ♩=112   ♩=114   ♩=116   ♩=118   ♩=120

glocoso

*f*

glocoso

Након наглог прекида канона следи контрасни одсек који почиње акцентованим акордима у *ff* динамици. Ови акорди убрзо прерастају у глисанда која илуструју болно запомагање над изненадно настрадалим пријатељем. На трагични карактер одсека додатно указује материјал из Лигетијевог „*Dies irae*“, изложен у виолама и виолончелима.

Пример бр. 48 П. Репанић, *Canti di vita e morte*, 2. став, т. 142-146

risoluto ♩=108

The musical score consists of nine staves. The top five staves are for string instruments: Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, and Cello I. The bottom four staves are for Cello II, Double Bass, and two additional parts. A red box highlights a section from measure 144 to 146. In this section, the vocal line (soprano) has the lyrics: "con ira Di - es i - rae Di - es il - lae ...". The double bass part is marked "arco" and "ff". The Cello II part also has "ff" markings. The string parts in the highlighted section feature glissando markings and triplets. The tempo is marked as "risoluto" with a quarter note equal to 108 beats per minute.

Крај става доноси смирење напетости и припрема нови карактер наредног става. Тема која се неколико пута излаже у деоници контрабаса, и једанпут у деоници прве виолине, најављује цитат Бахове теме из збирке „Уметност фуге“, којом почиње трећи став. Занимљиво је да у овом одсеку композитор предвиђа различити карактер звучања истог мелодијског материјала. У прва два излагања тема треба да звучи „мистично“, „ка немерљивој дубини“, а у трећем наступу, „светло“, „са новом надом“. Композитор поступком транспозиције теме за сексту навише, односно променом регистра, донекле утиче на промену квалитета звука, али с обзиром на то да се тема у обе варијанте излаже у деоници контрабаса, интерпретатор би требало додатно да трага за квалитетом звука који ће у адекватној мери нагласити ову разлику .



Пример бр. 50 П. Репанић, *Canti di vita e morte*, 2. став, т. 177-187

doloroso ♩=50

177

2. vna

3. vna

za-što?

za-što, za-što?

za-što?

Moderato ♩=90

ppp

ppp

ppp

mp

mp

ppp

ppp

ppp

p

mp

p

svelto, "sa novom nadom"

p

Последњи наступ теме на крају другог става се ритмички модификује тако да одговара почетку Бахове теме којом почиње наредни став. Као и у претходним ставовима, Репанић цитирану тему користи за изградњу оригиналног канона.





Пример бр. 52 П. Репанић, *Canti di vita e morte*, 3. став, т. 232-234

Allegro moderato ♩ = 108

232

*f* **B A C H**

За разлику од претходног примера, у примеру бр. 53 видимо да композитор поред артикулационих средстава сада експлицитно текстуалном компонентом указује на симболичко значење коју носи мелодијска линија.

Пример бр. 53 П. Репанић, *Canti di vita e morte*, 3. став, т. 248-252

The image displays a musical score for Example 53, featuring vocal lines and piano accompaniment. The vocal lines are marked *ff* and *maestoso*. The piano accompaniment includes strings and piano parts, all marked *ff*. The score is in a key with one flat and a 7/8 time signature. The vocal lines are in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are: A(ndrija) G - A - L - U(n) B - A - C - H.

Након канона следи цитат Баховог корала „Es ist genug“ (Довољно је), чију основну мелодију цитира и Берг у трећем ставу свог виолинског концерта. Међутим за разлику од оригинала, Репанић мења места првог и другог фрагмента корала, док текст који је потписан представља назив корала пребачен у форму упитне реченице „Ist es genug?“ (Да ли је

довољно?). Занимљиво је да ова структурна инверзија корала, одговара граматичкој инверзији којом се у немачком језику прави упитна форма.

Корал се одвија на педалу тона А и тона G, који представљају иницијале ауторовог професора и пријатеља Андрије Галуна.

Пример бр.54 П. Репанић, *Canti di vita e morte*, 3.став, т. 256-266

Meno mosso  $\text{♩} = 60$

256

Ist es ge nug? Ist es ge

*mf* A(ndrija)



## ЗАКЉУЧАК

Како се последњих година интензивно бавим савременом музиком, посебно музиком српских аутора, тема овог рада наметнула се као логичан избор. Поред приказа композиција и интерпретативне анализе одабраних дела, сматрао сам да је неопходно осврнути се и на одређене елементе комплексне диригентске делатности.

У поглављу које говори о специфичностима диригентске професије, настојао сам да истакнем значај утицаја „унутрашњег“ фактора који се манифестује на „спољашњи“, односно видљиви део процеса управљања ансамблом, о чему врло детаљно у својим радовима пишу Мусин и Јержемски.<sup>29</sup>

У наредном поглављу које се тиче рада са ансамблом, осврнуо сам се на проблеме комуникације између диригента и ансамбла, наглашавајући потребу флексибилности диригентске технике у циљу постизања квалитетног одговора од стране музичара. Потпоглавље се бави особеностима рада са гудачким ансамблом, првенствено кроз истицање кључних разлика у раду са симфонијским оркестром и мањим оркестарским саставом.

Разматрање улоге аутора у припреми композиције, захтевало је дефинисање односа између аутора и његовог дела. Ослањајући се на рад руског музиколога Л. Казанцеве, настојао сам да утврдим свој став према музичком делу као аутономном конструкту који на известан начин живи независно од самог аутора. Овакав поглед на дело подразумева интерпретацију која се не мора поклапати са ауторским виђењем композиције, јер се према делу односим као према тексту који може имати неограничен број значења.

Уводни део у поглављу *Интерпретативни приступ одабраним делима*, говори се о особеностима интерпретације музичког дела односно могућем односу извођача према музичком запису. Надовезујући се на закључак из претходног поглавља, настојао сам да укажем на чињеницу да чак и у запису који подразумева чврсте фиксације одређених

---

<sup>29</sup> Колико је важан тај унутрашњи импулс сведочи и један занимљив случај са мастеркласа диригента Ахима Холуба, који сам имао прилике да похађам. Поред уобичајених практичних активности, један од задатака је био да корепетитору који се налазио иза паравана припремом „покажемо“ моменат у коме треба да одсвира тон. Иако је овакав захтев изазивао подозрење и подсмех код полазника, јер се граничио са „здравим разумом“, претпоследњег дана курса су скоро сви полазници успевали да у само три покушаја постигну успешан резултат.

параметара, увек постоји простор за индивидуално и креативно тумачење од стране извођача, који омогућава конституисање оригиналне интерпретације.

У последњем поглављу дат је приказ композиција и интерпретативни приступ одабраним делима, кроз сагледавање различитих чиниоца који могу утицати на интерпретацију, али и техничку страну извођења дела. С обзиром на то да диригентско деловање подразумева посредство других учесника у извођењу, врло је незахвално давати одређене процене унапред, те се одређене тврдње које се тичу неких потенцијалних техничких проблема морају узети са резервом.

Како ниједан вербални опис музичког дела не може заменити звучни доживљај, надам се да овај рад може послужити као солидан извор информација о делима који ће заинтересовати потенцијалног читаоца на детаљније истраживање не само ових дела, већ савремене музике уопште.

## Списак коришћене литературе

1. Арановский М. Г. (ред.-сост.), *Музыка как форма интеллектуальной деятельности*, Либроком, Москва 2014
2. Безбородова Л. А. , *Дирижирование*, Просвещение, Москва, 1990
3. Воžanić Z., *Muzička fraza*, CLIO, Beograd, 2007
4. Бернстайн, Л., *Музыка всем, Советский композитор*, Москва, 1978
5. Дехант Г., *Дирижирование – Теория и практика музыкальной интерпретации*, ДЕКОМ, Нижний Новгород, 2000
6. Ержемский Г. Л., *Психология дирижирования*, Музыка, Москва, 1988
7. Ержемский Г. Л., *Дирижеру XXI века - психолингвистика профессии*, ДЕАН, Санкт - Петербург, 2007
8. Ержемский Г. Л., *Этюды к приобретению дирижерского мастерства-психомоторика внутреннего исполнительства*, ДЕАН, Санкт-Петербург, 2014
9. Гинзбург Л. (ред.-сост.), *Дирижерское исполнительство. Практика, История, Эстетика*, Музыка, Москва, 1975
10. Гинзбург Л., *Дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования*, Советский композитор, Москва, 1981
11. Холопова В. Н., *Музыка как вид искусства*, Лань, Санкт-Петербург, 2000
12. Холопова В. Н., *Формы музыкальных произведений*, Лань, Санкт-Петербург, 2001
13. Хайкин Б., *Беседы о дирижерском ремесле*, Советский композитор Москва, 1984
14. Казанцева Л. П., *Автор в музыкальном содержании*, РАМ им. Гнесиных, Москва, 1998
15. Каюков В. А., *Дирижер и дирижирование*, ДПК Пресс, Москва, 2014
16. Маркарян Н.А., *Портреты современных дирижеров*, АГРАФ, Москва, 2003
17. Мусин И. А., *О воспитании дирижера*, Музыка, Ленинград, 1987
18. Мусин И. А., *Техника дирижирования*, Пушкинский фонд, Санкт-Петербург, 1995
19. Мусин И. А., *Язык дирижерского жеста*, Музыка, Москва, 2007
20. Мюнш Ш., *Я – дирижер*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1960

21. Поповић-Млађеновић Т., *Музичко писмо*, Клио, Београд, 1996
22. Сидельников Л., *Симфоническое исполнительство*, Советский композитор, Москва 1991
23. Веселиновић-Хофман М., *Пред музичким делом - Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура*, Завод за уџбенике, Београд, 2007