



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Полиинструментална катедра

Иван Марјановић

**Третман маримбе као соло инструмента сагледан кроз компаративну
анализу три популарна концертантна остварења**

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: др ум. Срђан Палачковић, ванредни професор

Београд, 2021. година



UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

Poly-instrumental Department

Ivan Marjanović

The use of the marimba as a solo instrument perceived through a comparative analysis of three popular concerts

Doctoral Art Project

Menthor: DMA Srđan Palačković, Associate Professor

Belgrade, the year 2021.

Апстракт

Маримба је један од најстаријих инструмената из групе удараљки, али је опус за њу релативно скроман. Последњих шездесет година инструмент постаје врло популаран и све више композитора, пре свега оних који су притом и извођачи, опредељује се за компоновање етида, комада, вежби, али и концерата за маримбу. Три аутора која су оставила неизбрисив траг у концертном жанру за маримбу су Неј Розауро, Екхар Копецки и Емануел Сежурне. У докторском уметничком пројекту „Третман маримбе као соло инструмента сагледан кроз компаративну анализу три популарна концертантна остварења” историјском, музичком, али и компаративном анализом утврдићемо на који начин је маримба идентификована у остварењима насталим у три различита периода од стране три аутора – Неја Розаура (*Концерт за маримбу и гудачки оркестар*), Екхара Копецког (*Концерт за маримбу и гудачки оркестар*) и Емануела Сежурнеа (*Концерт за маримбу и гудачки оркестар*).

Кључне речи: маримба, удараљке, концерт, Розауро, Копецки, Сежурне, оркестар, соло инструмент.

Abstract

One of the oldest percussion instrument is the marimba. However, there are not so many works written for this instrument. In the last sixty years, marimba became very popular, and more composers and performers started to compose works such as etudes, short pieces, and concerts. Three authors who left a remarkable trail in developing this instrument are Ney Rosauero, Eckhard Kopetzki, and Emmanuel Séjourné. In the doctoral art project “The use of the marimba as a solo instrument perceived through a comparative analysis of three popular concerts,” we will analyze how marimba is treated as a solo instrument in three different periods through three different works. With historical, musical, and comparative analysis, we will identify marimba as a solo instrument through Concerto for marimba and strings by Ney Rosauero; Concerto for marimba and strings by Eckhard Kopetzki and Concerto for marimba and strings by Emmanuel Séjourné.

Keywords: marimba, percussion, concert, Rossauero, Kopetzki, Séjourné, orchestra, solo instrument.

Садржај:

1.		
	Увод	1
2.	Маримба – „величанствене удараљке”	3
2.1.	Порекло и настанак маримбе	4
2.2.	Развој технике свирања на маримби	9
3.		
	Концертантни жанр за маримбу – Розауро, Копецки, Сежурне	13
3.1.	Неј Розауро	15
3.1.1.	Биографија	15
3.1.2.	Композициони стил и техника свирања	17
3.2.	Екхар Копецки	20
3.2.1.	Биографија	21
3.2.2.	Музички језик композитора	22
3.3.	Емануел Сежурне	23
3.3.1.	Биографија	23
3.3.2.	Музички језик и техника свирања	24
4.		
	Три концерта за маримбу и гудачки оркестар – музичка анализа	27
4.1.	<i>Концерт за маримбу и гудачки оркестар</i> , Неј Розауро	27
4.1.1.	Први став – <i>Saudação</i>	28
4.1.2.	Други став – <i>Lamento</i>	33
4.1.3.	Трећи став – <i>Dança</i>	36
4.1.4.	Четврти став – <i>Despedida</i>	38
4.2.	<i>Концерт за маримбу и гудачки оркестар</i> , Екхар Копецки	39
4.2.1.	Први став – <i>Allegro vivace</i>	40
4.2.2.	Други став – <i>Lento</i>	42
4.2.3.	Трећи став – <i>Scherzo</i>	43
4.2.4.	Четврти став – <i>Adagio – Allegro moderato – Andante – Allegro moderato</i>	44
4.3.	<i>Концерт за маримбу и гудачки оркестар</i> , Емануел Сежурне	46
4.3.1.	Први став	47
4.3.2.	Други став	49
4.3.3.	Трећи став	52

5.		
	Третман маримбе као соло инструмента	55
5.1.	<i>Концерт за маримбу и гудачки оркестар</i> Неја Розаура	55
5.2.	<i>Концерт за маримбу и гудачки оркестар</i> Екхара Копецког	57
5.3.	<i>Концерт за маримбу и гудачки оркестар</i> Емануела Сежурнеа	58
6.		
	Закључак	60
7.		
	Литература	62
8.		
	Биографија	65

1. Увод

Маримба је мелодијски инструмент из породице удараљки. Иако је један од најстаријих ударачких инструмената, опус за маримбу је почео да се проширује тек последњих неколико деценија. Маримба је популарност стекла у западноевропској музици почетком двадесетог века када је композитор Клер Омар Масер (Clair Omar Musser) написао велики број композиција за соло маримбу, маримбу са другим инструментима и за оркестар маримби, у периоду између 1930. и 1940. године. Нажалост, већи број тих композиција је изгубљен. Након тога, популарност овог инструмента полако расте и све више композитора почиње да га користи у својим стваралачким опусима. Упркос томе, историја музике и даље бележи релативно мали број дела написаних за маримбу и оркестар, али су нека од њих оставила неизбрисив траг на развој концертантне литературе. Први концерт за маримбу и оркестар датира из 1940. године и дело је композитора Пола Крестона (Paul Creston). Ово дело играло је значајну улогу у развоју маримбе као соло инструмента, али и у развоју оригиналне литературе компоноване за овај инструмент. До тог тренутка готово сва литература за маримбу базирала се на транскрипцијама дела класичне музике, фолклорних песама или популарних мелодија.

Након Крестоновог концерта све више композитора двадесетог века ствара соло и камерне композиције, као и композиције за маримбу уз пратњу оркестра. Током развоја, изглед инструмента и техника свирања знатно су се унапређивали. У раној фази, маримба је била саставни део ансамбала због својих скромних димензија и ограничених звучних капацитета. Са порастом интересовања и бројем написаних композиција, маримби је проширен опсег на пет октава, са којим постаје респектабилни солистички инструмент, што јој даје могућност свирања испред великог оркестарског апарата. Напредовала је и техника свирања на маримби – у почетку се свирало са две, а од друге половине двадесетог века напредовала је вештина свирања са четири палице. Први композитор који је усавршио технику свирања са четири палице и применио је у свом концерту за маримбу јесте Неј Розауро (Ney Rosaurо). Након тога, многи композитори су почели да третирају маримбу као солистички инструмент. Неј Розауро, Екхар Копецки (Eckhard Kopetzcki) и Емануел Сежурне (Emmanuel Séjourné) три су композитора из различитог периода која су најзаслужнија за развој концертантног жанра за маримбу.

У наставку рада бавићемо се остварењима управо ова три аутора која су стварала у размаку од четрдесет година. Неј Розауро је свој *Концерт за маримбу и оркестар* компоновао

1986. године; године 1999. настао је *Концерт за маримбу и гудачки оркестар* Екхара Копецког, док је *Концерт за маримбу и гудачки оркестар* Сежурнеа настао 2015. године. Компаративном, али и појединачном анализом концерата за маримбу сва три аутора, покушаћемо да одговоримо на бројна питања која се отварају. Пре свега, у фокусу рада биће сам третман маримбе као соло инструмента. Покушаћемо да утврдимо на који начин сва три композитора третирају овај инструмент у својим остварењима и да ли постоје неке разлике у истима. Да бисмо дошли до одговора на питање на који начин је третиран неки соло инструмент, најпре је неопходно разумети сам инструмент – његову конструкцију, историју, развој технике свирања, па и сам развој изгледа инструмента. Након тога, потребно је историјски позиционирати сва три композитора и упоредити у ком стадијуму је био сам инструмент када су они стварали. Да ли су утицали на промену технике свирања, или чак и на изглед самог инструмента?

Након историјског позиционирања, сва три дела ће бити детаљно хармонски и структурално анализирана, како бисмо јасније разумели одређена техничко-композициона решења. На самом крају, компаративном анализом, имајући у виду све наведене чињенице, утврдићемо на који начин су Розауро, Копецки и Сежурне третирали маримбу у својим остварењима. Да ли је третман овог инструмента еволуирао кроз та три дела? Да ли су композитори утицали један на другог и на који начин? Како и у којој мери је еволуирао сам третман инструмента? У наставку рада покушаћемо да одговоримо на сва ова питања.

2. Маримба – „величанствене удараљке”

До недавно, маримба је била један од најпотцењенијих инструмената из породице удараљки. Док смо раније имали мали број извођача који су се специјализовали на овом инструменту, данас постоје прави виртуози. Такође, све је више фестивала и интернационалних такмичења за соло маримбу и камерне ансамбле. Све то омогућило је маримби да коначно „...изађе из сенке других, цењенијих инструмената...”¹ У поређењу с другим соло-концертним инструментима, на пример виолином, маримба и данас има знатно мање репертоара за самостално извођење. У другој половини двадесетог века дошло је до потпуне промене у погледу на овај инструмент, његов третман, па чак и сам изглед. Међу пионирима који су започели ову револуцију значајно место припада Ненси Зелцман (Nancy Zeltsman). Средином седамдесетих година прошлог века, она је одлучила да промени поглед на овај инструмент у професионалном смислу и да га популаризује на концертним подијумима. Ипак, и данас су ретки композитори који се одлуче на стварање концертних, па чак и соло остварења за овај инструмент. Године 2000, композитор Џон Маскеј (John Maskey), који је био позван да напише дело за маримбу, као једну од обавезних композиција на *Зелцман маримба* фестивалу, истакао је своје, не баш позитивно, мишљење о овом инструменту: „...нисам претерано импресиониран маримбиним потенцијалима као соло инструмента, али је последњих деценија њена конструкција изузетно напредовала...”² Маскеј, који је и сам извођач на маримби, истакао је како су само двадесет и пет година уназад маримба и ксилофон били инструменти између којих није било толико разлика: „...оба инструмента су имала мио и светао звук”³ Међутим, ситуација се данас променила. Код маримбе се развио јединствен звук и на тај начин се потпуно одвојила од звука дрвеног ксилофона.

Маримбу данас многи критичари и аналитичари називају „величанственим удараљкама”⁴ због јединственог звука, али и саме технике свирања. Као што смо већ напоменули, данашња маримба је продукт развоја, те да бисмо јасније разумели сам инструмент и технику свирања на њему, у наставку ћемо се кратко осврнути на порекло, настанак и изглед инструмента, као и на развој технике свирања.

¹ Vivien Schweitzer, The Marimba, Rich and Warm, Makes Itself Hear, *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2008/06/29/arts/music/29schw.html>, сајту приступљено 22. 2. 2021, 18.56.

² Исто.

³ Исто.

⁴ Исто.

2.1. Порекло и настанак маримбе

Маримба у свом најједноставнијем облику потиче из најранијег периода – претпоставља се да је она најстарији познати мелодијски инструмент који је човек произвео.⁵ Иако многи тврде да овај инструмент потиче из Азије, Африке или Јужне Америке, не постоји поуздан доказ о томе где је настао. На основу архиве и других историјских чињеница, са сигурношћу се може рећи да је маримба, у том најранијем периоду, била широко распрострањена по Азији и Африци. Такође, у зависности од земље и региона одакле долази, маримба је позната по различитим карактеристикама, као и другачијим називима. Да бисмо јасније разумели само порекло и развој овог инструмента, морамо се осврнути на културе и земље које су активно учествовале у стварању и развоју овог инструмента.

Као што смо већ напоменули, изворно порекло маримбе није познато. С једне стране, многи верују да је настала у четрнаестом веку у Азији, док историчари, с друге стране, тврде како се први пут појавила у музици Африканаца.⁶ Оно што се са сигурношћу може рећи јесте да је маримба у шеснаестом веку донесена у Јужну Америку, у време пристизања афричких робова, и да од тада њена популарност расте. Данашњи изглед овог инструмента знатно се разликује од оригиналног фолклорног, а за развој модерне маримбе управо су заслужни градитељи из Централне и Јужне Америке. Реч маримба потиче из афричког језика Банту црнаца и састоји се од две речи: „римба” и „ма”.⁷ У буквалном преводу термин „римба” означава „...ксилофон са једном плочом”,⁸ док је „ма” префикс за множину, што значи да читава реч означава много равних плочи на којима се добија звук. У Гватемали пак реч маримба значи „дрво које пева” и управо ово значење најбоље описује сам инструмент – дрвене, поређане плочице, на којима се звук добија ударањем палица. Како је по изгледу и грађи врло блиска ксилофону, маримба се може сматрати неком његовом врстом.

⁵ Daniel Rager, *The History of the Marimba*, Cleveland State University, https://engagedscholarship.csuohio.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=clmusic_facpub, сајту приступљено 23. 2. 2021, 14.53, 1.

⁶ Исто.

⁷ Сама реч маримба у сродству је са многим речима у банту језицима, али све оне упућују на ксилофон или неки инструмент попут ламелофона или мбире. Важно је напоменути да све ове речи имају заједнички корен, те у ствари све именују ударачки инструмент састављен од дрвених плоча чији се звук добија ударањем палица. Занимљиво је да се поред речи маримба у Африци могу наћи и називи *силимба*, *сиримба*, *тимбила*, *андамадимба* или чак *мадимба*, а све оне означавају управо такав инструмент. Исто, 4.

⁸ Andrew Tracey, *How the South African Marimba Came into Existence*, <http://www.kalimba.co.za/old/marimbahistory.html>, сајту приступљено 20. 2. 2021, 14.00.

У Африци, сама реч маримба управо упућује на врсту ксилофона са резонаторима од шупљих тикви.⁹ Прва маримба настала је тако што су дрвене плоче биле постављане на штапове изнад рупа које су ископаване у земљи, а које су служиле као резонантна кутија. Након тога, дрвене плоче су постављане преко шупљих тикви или дрвених кутија које су имале улогу да појачају звук.



Битно је напоменути да се оваква врста инструмената није могла пронаћи у читавој Африци. Различити типови ксилофона и маримбе били су присутни у Централној и Јужној Африци, а врло распрострањени и чести у данашњој Анголи и Мозамбику. Ксилофони са великим резонаторима цевастог облика, који су постали модел за развој латиноамеричке маримбе, били су најраспрострањенији у Танзанији и Конгу. Калабаш тикве од којих су прављене резонантне кутије и данас су веома вредне и ретке. Прављење инструмента захтевало је посебну пажњу. Наиме, интонација тикви је морала да буде иста као и интонација дрвене летве, односно плоче. Такав ксилофон, односно маримба, захтева посебну мембрану, названу мирлитон,¹⁰ која служи за појачавање звука. Свака тиква је пробушена, а отвор је био прекривен мирлитонем, који се најчешће правио од папира или од паукове мреже. Оваква мембрана вибрирала је када је одређена летва, односно плоча, бивала ударена и производила је звук налик зујању, што је имало ефекат појачавања произведеног звука.

⁹ Dejan Despić, *Muzički instrumenti*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1979, 389.

¹⁰ *Marimba history*, <https://www.vsl.co.at/en/Marimba/History>, сајту приступљено 20. 2. 2021, 15.35.

Као у Африци, и у Јужној Америци постоје два типа овог инструмента. Један се везује за регију данашње Колумбије и Еквадора, док други припада фамилији ксилофона и може се пронаћи широко распрострањен од Костарике, преко Никарагве, Хондураса, Гватемале, па чак и Мексика. Обе врсте инструмента су локално познате и називане маримбе. Међутим, између њих постоје велике структуралне разлике, које су толико велике да их готово са сигурношћу можемо сматрати инструментима две различите традиције или породице. Поред тога, у регијама Мексика и Централне Америке постоји још низ инструмената који се такође називају маримбама. Гарфијас у својој студији која проучава маримбе Мексика и Централне Америке истиче да су све ове варијанте инструмента генерички у сродству и да заправо потичу од једне врсте афричке маримбе.¹¹ Ова чињеница је поткрепљена и историјским доказима. Наиме, афричка маримба на подручје „новог света” дошла је у шеснаестом веку, заједно са бројним робовима који су доведени из Африке на тло Централне Америке. Велика је вероватноћа да је у неким континенталним деловима овог подручја идеја, форма и структура афричке маримбе пренесена Индијанцима. Међутим, иако је јасно да се инструмент најинтензивније развијао у Гватемали, не може се са сигурношћу утврдити из ког подручја Африке је инструмент стигао, нити у ком месту је првобитно представљен. С тим у вези, готово је немогуће имати идеју на који начин је прва „америчка” музика свирана на маримби, нити да ли је афрички музички утицај пренет заједно са инструментом.¹² Важно је истаћи да је маримба постала толико значајан чинилац културе и живота овог подручја да ће мало њих поверовати у чињеницу да овај инструмент није одувек био део њихове традиције.¹³

У односу на свог афричког претка, маримба је у овим земљама наставила да се развија, као и сама техника свирања на њој. Шупље тикве које су се користиле као резонантне кутије на афричким маримбама бивају замењене прецизно наштимованим дрвеним резонантним кутијама. Међутим, мирилтони (звучне мембране) су и даље били повезани са резонаторима, што је давало посебну особеност маримбама из Централне Америке. Као што је напоменуто, постоје

¹¹ Robert Garfias, *The Marimba of Mexico and Central America*, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 4, No. 2, University of Texas Press, 1983, <http://www.jstor.org/stable/780267>, сајту приступљено 20. 2. 2021, 13.54, 203.

¹² Иако постоје бројна места у Централној Америци за која се може претпоставити да су прва у која је маримба стигла, неки историчари тврде да је у питању била регија Гуанкасте – дугачка континентална севернозападна регија Костарике која се простире уз границу са Никарагвом. Daniel Rager, нав. дело, 6.

¹³ Године 1821. маримба је проглашена националним инструментом у Гватемали.

две „врсте” или породице маримбе на овом подручју које се разликују по много чему. Хроматски инструмент од шест и по октава (Це3–Еф8) са невероватних седамдесет и девет плочица, представља прву породицу. То је уједно и највећа врста овог инструмента присутна на подручју Гватемале и Костарике, и позната је као *marimba grande*. Друга породица овог инструмента, која је уједно и најпознатија, потиче из подручја Мексика (Чиапас) и назива се чиапас маримба. У оквиру ње постоје и две подврсте:

1. Дијатонска маримба *sencilla*
2. Хроматска маримба *doble*.



Овако велики инструмент су неретко свирала два или више свирача од којих је сваки био задужен за одређен регистар. Маримба ансамбли су такође врло честа појава на овом подручју, Мексико и регија Чиапас су и данас познати по њима, док у Европи, Јапану и Сједињеним Америчким Државама на маримбама готово увек свира један извођач.

Управо је у Централној Америци, конкретно у Гватемали, почео развој модерне маримбе, онакве какву данас познајемо. Први инструменти оваквог типа са пуним хроматским опсегом настали су 1894. године и дело су Себастијана Хуртадоа (Sebastian Hurtado), познатог инструменталисте. Овакав инструмент је постао познат широм света захваљујући чувеном ансамблу „Хуртадо браћа”, краљевски маримба бенд. Године 1910, предузећа из САД *Диган* и *Лиди* (J. C. Deagan and U. G. Leedy) отпочела су са производњом латиноамеричке маримбе, али су је адаптирали за потребе оркестра западноевропске традиције. Наштимоване металне цеви су замениле дрвене резонантне кутије, а цеви коришћене за најниже тонове су савијане у облик латиничног слова U. Сами резонатори су били штимовани ротирајућим металним дисковима који су се налазили на дну металних цеви.¹⁴ Ови произвођачи користили су најфиније ружино дрво за производњу плочица, а резонатори су били од никлованог месинга. Инструмент је био штимован за октаву ниже од оркестарског ксилофона, а опсег му је варирао – најчешће је имао три и по октаве.

Иако је у почетку маримба коришћена као пратња у играчким бендовима и за потребе лаке и једноставне музике, после извесног времена добила је важну улогу у симфонијском оркестру. Тек у другој половини двадесетог века, након 1947. године, маримба добија значајнију улогу соло инструмента у делу француског композитора Даријуса Мијоа (Darius Milhaud). Такође је представљена нова техника свирања и ова иновација је допринела популаризовању инструмента. Композитори као што су Леош Јаначек (Leoš Janáček), Карл Орф (Carl Orff), Пјер Булез (Pierre Boulez) и други, компоновали су изузетно изазовне деонице за маримбу у својим делима. У исто време долази до експанзије соло репертоара за овај инструмент. У наставку рада бавићемо се управо развојем технике свирања на овом инструменту и сагледаћемо на који начин и у којој мери су на то утицала три композитора: Розауро, Копецки и Сежурне.

¹⁴ Ове прве маримбе прилагођене западноевропској музичкој традицији и оркестрима коришћене су као пратња у водвильским театрима и комичним представама. Исто.

2.2. Развој технике свирања на маримби

У почетку, основна техника свирања на маримби проистекла је из технике извођења на ксилофону. Она је подразумевала свирање са две палице које је у основи било линеарно. Један од најутицајних извођача и композитора за ксилофон двадесетог века био је Џорџ Хамилтон Грин (George Hamilton Green). Грин је развио јединствени стил свирања који је подразумевао велику употребу синкопа и двозвука, што је производило звук врло глатке и готово флуидне музике. Снимци његовог извођења указују нам да је Грин имао врло опуштен приступ чак и технички најзахтевнијим пасажима, док је његова способност импровизације најочигледнија у комплексним облигато линијама. Грин је аутор и серије од педесет индивидуалних студија у којима је методолошки представио скале, акорде, двозвуке, дуге ноте и њихов начин контролисаног свирања и извођења. Ова студија умногоме је утицала на развој саме технике свирања и многи извођачи на маримби на почетку су се првенствено ослањали на Гринову технику. Друга струја која је такође утицала на развој данашње технике свирања на овом инструменту потекла је директно из Гватемале и њених чувених ансамбала ударалки. Наиме, техника коришћења једноручног тремола или остината као пратња мелодији десне руке представља управо стил који је проистекао из Гватемале.¹⁵ Ова техника је највише утицала на развој самосталне музичке линије на маримби.

После развоја свирања маримбе са две палице, многи извођачи су почели да користе четири палице, односно две у једној руци. У почетку, трећа и четврта палица коришћене су да нагласе линеарне пасаже додавајући двозвуке, који су били карактеристични за технику свирања са две палице. Ова нова техника омогућавала је извођачима да свирају трозвуке и четворозвуке, али је сама музика ретко захтевала праву независност палица у једној руци. Најранији пример употребе технике са четири палице може се пронаћи код композитора Клера Омара Масера (Clair Omar Musser) и његовим етидама у Це и Бе дуру, издатим 1948. године. Трећа и четврта палица служиле су искључиво да омогуће додавање двозвука у мелодијску линију двеју палица (пример 1).

¹⁵ Kathleen Sherry Kastner, *The emergence and evolution of generalized marimba technique*, Urbana, University of Illinois, 1989, <https://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/Kastner.pdf>, сајту приступљено 18. 6. 2021, 18.46, 12.

Пример 1. Клер Омар Масер, *Етида оп. 6 бр. 9*, тактови 8–9

Још једна особеност ове технике свирања са четири палице код Масера су линеарни пасажу у једној руци који се свирају понављањем са једном палицом. Ова пракса остаје све до данас, али је развој литературе за маримбу и саме технике свирања захтевао од извођача да изведу ову технику са једном од било које четири палице. Један такав пример можемо видети у композицији *Michi for Marimba* Кеико Абе (Keiko Abe), где видимо употребу обе палице леве руке у остинато пасажу (пример 2).

Пример 2. Кеико Абе, *Michi for Marimba*

Како су савремени композитори и све захтевнија литература подразумевали све већу техничку спремност извођача, развиле су се различите позиције руку и палица. Техника свирања са четири палице на маримби је напредовала и одвојила се од принципа свирања са две. Више нису постојале две „главне” и две „помоћне” палице, већ су све имале једнаку заступљеност. Такође, техника са четири палице је омогућила извођење двозвука једном руком, затим свирање тремола једном руком, као и олакшано свирање већих интервала.

Првобитно распрострањен начин држања палица подразумевао је да се унутрашња палица држи између палца и кажипрста, што је било слично техници свирања са две палице. Овакав начин положаја прстију и палица није давао велику слободу извођачу, чак је и лимитирао независност свих палица. Да би осамосталио прсте и палице, један од

највиртуознијих свирача у историји свирања технике са четири палице Гери Бартон (Gary Burton) створио је јединствен начин држања: палице су укрштене испод палца тако што се спољашња палица налази преко унутрашње између средњег прста и кажипрста (пример 3).

Пример 3. Начин држања палица по Бартоновој техници



Традиционални или укрштени принцип је сличан Бартоновом начину, али је разлика у томе што је спољашња палица испод унутрашње. Овај начин свирања је најзаступљенији код маримбиста са Далеког истока (Јапан, Кина, Јужна Кореја).

Још један врло распрострањен начин држања палица представља Масер–Стивенсова (Musser–Stevens) техника. То је у основи техника свирања са четири палице Клера Омара Масера, коју је познати маримбиста и композитор Ли Хауард Стивенс (Leigh Howard Stevens) усавршио и успешно промовисао по целом свету. За разлику од Бартоновог и традиционалног стила, у овој техници свирања палице су готово независне, јер се не преклапају у руци већ се држе потпуно одвојено. Зато се ова техника држања палица назива и „независни хват” (independent grip). Унутрашња палица налази се између палца и кажипрста, слично као код друге две технике, док се спољашња налази у корену малог прста, при чему је придржавају домали и мали прст (пример 4).

Пример 4. Начин држања палица по Масер–Стивенсовој техници



Техника свирања на маримби развијала се током читавог двадесетог века кроз дела и педагошке студије композитора и извођача на овом инструменту. Међу најзаслужнијима за развој су управо три композитора: Розауро, Копецки и Сежурне. Они не само да су својим делима променили начин третмана маримбе као соло инструмента већ су јединственим приступом развили технику свирања на овом инструменту. У наставку рада бавићемо се управом начином третмана маримбе и развојем технике свирања у делима ова три аутора.

3. Концертантни жанр за маримбу – Розауро, Копецки, Сежурне

Концерт¹⁶ представља дело писано за соло инструмент (или више њих) уз пратњу оркестра. Овај жанр датира још из периода барока, али концерт какав данас познајемо установио се у осамнаестом веку.¹⁷ Концерт подразумева троставачну форму у којој је распоред темпа спор–брз–спор и, наравно, носилац основне мелодијске линије и тематског развоја је соло инструмент (или група). Формално гледано, први став је најчешће у сонатном облику, а други својим темпом директно, готово без паузе, уводи у последњи, трећи став, који је најчешће у облику ронда. Са сигурноћу се може рећи да је највећа карактеристика концертног жанра, за разлику од симфоније и сонате, дијалог који се ствара између солисте и оркестра. Наиме, овај дијалог не само да утиче на третман соло инструмента и пратње, односно оркестра, већ умногоме утиче и на саму конструкцију индивидуалних музичких фраза, али и саму музичку текстуру. Такође, развој музичког материјала (темâ, ритма, хармонске структуре) директно је под утицајем односа солиста–оркестар, он је основни носилац креирања и појединачних делова става, али и концерта у целости. Литература за овај жанр је широка и обухвата велики дијапазон од ренесансе па све до данас. У касном шеснаестом веку, у ренесанси, овај термин се употребио први пут да би описао вокалну композицију са соло гласом у првом плану. Након тога, жанр се развијао у бароку, када је добио и своје данашње облике. Многи теоретичари и аналитичари се слажу с тим да је овај жанр доживео своју експанзију у класицизму и романтизму, када се у другој половини осамнаестог века (од 1750. године) литература знатно проширује. Насупрот великој експанзији и популарности концерта, композитори су углавном стварали концерте за одређене инструменте, па су најбројнији концерти за клавир, гудачке инструменте, пре свега за виолину и виолончело, дувачке инструменте (флауту, кларинет, обоу). Поред појединих изузетака, тек у касном романтизму и с почетка двадесетог века композитори се охрабрују да пишу концерте за инструменте који до тада нису били заступљени у овом жанру. Такав је случај са маримбом, али и другим ударачким инструментима.

¹⁶ Сам термин концерт настао је од латинске и италијанске речи *concerto*, што у преводу значи такмичити се, односно бити у договору. Крешимир Ковачевић (ур.), *Музичка енциклопедија*, Загреб, Југословенски лексикографски завод, II, 455.

¹⁷ Концерт је настао из вокалне музике касног шеснаестог века, док је инструментална варијанта овог жанра настала готово један век касније у музици италијанских композитора барока. Касније су Вивалди (Antonio Vivaldi) и Бах (Johan Sebastian Bach) постали најпознатији композитори овог жанра и установили су његове основе. Исто.

Концерти за маримбу све до двадесетог века били су малобројни, готово непостојећи. Дела овог жанра за ударалке управо су продукт и „феномен” двадесетог века. Прво остварење настало је 1940. године, *Кончертино за маримбу*, и изведено је премијерно у Карнеги холу. Пол Крестон (Paul Creston) аутор је овог концерта за маримбу, а након њега Роберт Курка (Robert Kurka) написао је 1959. године *Концерт за маримбу и оркестар*. Репертоар за овај инструмент почиње полако да се проширује и све већи број композитора ствара не само концерте већ и друге жанрове за маримбу. Међутим, све до Розаура и његове иновативне технике свирања, као и иновативног приступа концертном жанру за маримбу, популарност ових концерата није била велика. До његовог времена, постојало је свега неколико концертних остварења за маримбу, али по мишљењима критичара она нису била довољно захтевна.¹⁸ Углавном су подразумевала свирање са две палице и нису умногоме исказивала све техничке потенцијале овог инструмента. Од Розаура, популарност овог жанра расте и преко Копецког и Сежурнеа развија се до дана данашњег. Управо ова три композитора, која су стварала у различитим периодима двадесетог века, довела су до популаризације маримбе као инструмента и њене поставке на концертним сценама широм света „раме уз раме” са виолином или клавиром.

У наставку рада бавићемо се првенствено анализом биографије, музичког стила и технике ова три композитора и на тај начин јасније ћемо позиционирати три остварења која су обележила развој концертног жанра за маримбу.

¹⁸ Vlad Rocha and Pedro Sá, Ney Rosauero Celebrando 30 anos do concerto para marimba e orquestra, *Modern Drummer Brasil*, 2016, <http://neyrossauro.com/wp-content/uploads/2016/04/MD166-Ney-Rossauro-layout2-copy-11.pdf>, сајту приступљено 26. 5. 2021, 18.55.

3.1. Неј Розауро

Неј Розауро сматра је једним од најцењенијих, најоригиналнијих композитора класичних удараљки данашњице. Кроз своја дела, соло реситале, оркестарске перформансе, професионалне радионице и светске турнеје, овај извођач, композитор и педагог оставио је дубок траг у музици. У свом опусу он на јединствен начин „комбинује заводљиве мелодије са привлачним ритмом који се лако памти” и својеврсно уткива богате елементе бразилског фолклора, а све у циљу настанка „стилизованих композиција које су пуне живота и фантазије”.¹⁹ Розаурова остварења изводили су светски признати и познати извођачи и оркестри, као што су Евелин Глени (Evelyn Glennie), Лондонски симфонијски оркестар, ансамбл Камерни солисти Цириха (Kammersolisten Zurich), Балет Хјустона, Шкотски симфонијски оркестар, Национална телевизија Токија (NHK Television Tokyo) и ББЦ. Године 1990. познати часопис *Musical Press* из Јужног Бразила прогласио га је најбољим музичарем године и до сада је наступао у преко тридесет земаља широм света. Његов *Концерт за маримбу и гудачки оркестар* (оп. 12) једно је од најизвођенијих остварења за овај инструмент у двадесетом веку.

3.1.1. Биографија

Неј Розауро је рођен у Рио де Жанеиру, у Бразилу, 1952. године. Први контакт са музиком имао је са дванаест година, када је почео да свира гитару.²⁰ Уписао је Универзитет у Бразилу са главним предметом компоновање и дириговање, али је поред тога учио и гитару, контрабас, виолину и обоу. Многи биографи се слажу да му је управо ова институција, као и широк спектар Розауровог учења, омогућила да у сржи разуме сваки уметнички аспект музике.²¹ Након пет година студија, Розауро је присуствовао концерту који му је, како и сам каже, у потпуности променио живот и сферу компоновања. Наиме, 1977. године Розауро је посетио

¹⁹ Lauren Vogel Weiss, Ney Rosauero, Composer and percussionist, *Percussive Notes*, 37, 1999, 59.

²⁰ Велики утицај овог инструмента свеprisутан је у композиторовом стваралаштву и самом музичком језику. Розауро је написао три прелудијума за маримбу која су настала под великим утицајем Виле Лобоса (Villa Lobos). Лобос је између осталог био и један од Розаурових омиљених аутора музике за гитару. Први прелудијум је у оригиналу био компонован за гитару, да би га касније Розауро адаптирао за маримбу са четири палице, док се у другом прелудијуму јавља мотив падајућег и узлазног арпеђираног акорда директно преузетог из Лобосове прве етиде за гитару. Wan-Chun Liao, *Ney Rosauero's two concerti for marimba and orchestra: Analysis, pedagogy and artistic considerations*, Florida, University of Miami, 2005, 8.

²¹ Исто, 9.

перкусионистички реситал Луиза Д'Анунђисаоа (Luiz D'Anunciação),²² који му је отворио нове видике и нове могућности у креирању музике. Розауро је посебно био интригиран мелодијским ударалкама.²³ О утиску који је на њега оставио овај концерт сам Розауро је рекао: „Заиста сам тражио нови инструмент за проучавање у том тренутку. Отишао сам на реситал и одушевио сам се. У том тренутку сам одлучио да ћу да изучавам мелодијске ударалке.”²⁴ Са двадесет и четири године, овај аутор започео је ново поглавље у свом животу, које и данас пише. Одлазио је хиљадама километара далеко на часове код Д'Анунђисаоа, који га је увео у свет ударалки и пружио му солидну техничку основу свирања. Након три године, добио је стипендију на Високој школи за музику у Немачкој код професора Зигфрида Финка (Siegfried Fink) и тамо је дипломирао са главним предметом ударалке и педагогија. По завршетку студија враћа се у родни Бразил где добија позицију главног тимпанисте у Бразилском симфонијском оркестру. Године 1987. враћа се у Немачку, где завршава мастер студије и од тог тренутка Розауро улази у свет професионалног извођаштва и педагогије. Наиме, након што је упио садржаје високо квалитетног музицирања, као и традиције западноевропске музике, Розауро је желео да унапреди ниво музичког извођаштва у Бразилу. Тада су и настала његова педагошка дела, методолошке књиге за добош, маримбу и сетове ударалки. Важно је напоменути да је у Бразилу већ постојао курс ударалки који је установио Розе Браунстајн (Rose Braunstein), у тренутку када је Розауро покретао своје радионице, али је његов утицај не само на бразилску музику већ и на саме ударалке знатно већи. Успоставио је посебан програм за ударалке на Универзитету у Бразилу, на који су долазили студенти из читаве земље. Снимио је први диск ансамбла ударалки из Бразила, који се и данас сматра једним од најзначајнијих доприноса овом жанру. У Мајама се преселио 2000. године где је био директор универзитетских студија ударалки. На овој позицији остао је до 2010. године када је поднео оставку и вратио се у родни Бразил. За себе каже да је данас „слободни уметник, који живи од својих концерата и тантијема, као и продаје производа”.²⁵

²² Луиз Д'Анунђисао је био реномирани соло извођач и главни перкусиониста Симфонијског оркестра Бразила.

²³ Ney Rosauero, *Ney Rosauero-Percussionist, Composer and Educator*, <http://www.neyrosauero.com>, сајту приступљено 26. 5. 2021, 20.00.

²⁴ Vlad Rocha and Pedro Sá, нав. дело.

²⁵ Исто.

3.1.2. Композициони стил и техника свирања

Као што смо напоменули, Розауров музички језик је врло западноевропски оријентисан и формиран, пре свега, под утицајем немачке класичне музике, али и музике других великана. Међутим, његова особеност се огледа у својеврсном комбиновању два стила: класичног, у погледу форме, третмана жанра, па и инструмента, с једне стране, и бразилске фолклорне музике, с друге. Уколико погледамо читав опус овог аутора уочавамо управо ову јединствену симбиозу. Розауро је написао преко сто дела различитих жанрова: камерног, хорског, оркестарског, али у центру свега стоје удараљке. Наиме, нека од најпознатијих су, поред *Концерта за маримбу и гудачки оркестар оп. 12*, *Рансодија за соло удараљке и оркестар оп. 17*, *Бразилска фантазија (Бах у Бразилу)* за две маримбе и оркестар, *Концерт за тимпане и оркестар*, *Три прелудијума за маримбу* и многе друге. Само на основу ових дела већ можемо да закључимо да је Розауро у традиционалне, класичне жанрове унео дах свежине и новине – ударачким инструментима доделио је главну улогу, улогу солисте, што у дотадашњој пракси није био случај. Спој традиционалног и модерног одгледа се и у самом хармонском језику који је у основи постмодернистички²⁶ на темељима неокласицизма,²⁷ али прожет мелодијама и карактеристичним ритмовима бразилског фолклора.

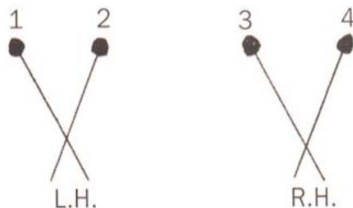
Можда су од специфичног Розауровог музичког језика значајније иновације које је увео у техници свирања на удараљкама, а посебно на маримби коју је као композитор, извођач и педагог представио и усавршио. Као што смо поменули раније (2.2), техника свирања на маримби подразумевала је до друге половине двадесетог века свирање са две палице. Међутим, од Розаура и његовог *Концерта за маримбу и гудачки оркестар*, пракса се знатно мења. Желећи да усаврши своју технику свирања, Розауро је креирао јединствен начин држања палица који је очарао многе студенте широм света. У то време на маримби се најчешће свирало са две палице, али Розауро је након само две године учења удараљки одлучио да истражи техничке могућности извођења са четири палице. Међутим, како и сам аутор истиче, постојали су одређени проблеми попут константног звука „клика” који се чуо када би палице у истој руци ударале једна о другу, губитка еластичности зглоба код свирања једноручних тремола у малим интервалима и

²⁶ Термин постмодернизам означава период након седамдесетих година двадесетог века када започиње нова фаза у музици, која подразумева одустајање од модернистичких постулата у корист обнове веза са традицијом. Мирјана Веселиновић Хофман, *Стваралачка присутност европске авангарде у нас*, Београд, Фонд за издавачку делатност Универзитета уметности у Београду, 1983, 15–19.

²⁷ Неокласицизам у музици подразумева тежњу јаснијој музичкој форми, тражећи узор у бароку и класици, али уз потпуно слободан и савремен хармонски језик, као и слободан третман дисонанци.

недостатка могућности извођења тремола са све четири палице.²⁸ Све ове проблеме Розауро је успео да избегне развојем оригиналне Бартон технике и на тај начин у потпуности осамосталио све четири палице, али тако да нису изгубиле своју оригиналну способност. Техником коју је Розауро усавршио и данас се служе перкусионисти. Новине које је аутор увео у начин свирања овог инструмента огледају се у самом држању палица, које је омогућавало свирачу више слободе при свирању. Четири палице се држе укрштено, у свакој руци по две (пример 5), на тај начин што су „спољне” палице (1 и 4) ослоњене на четврти прст. Крај палице је ослоњен на корен палца. Важно је да је четврти прст, на који се палица ослања, у потпуности савијен и да придржава палицу јагодицом.

Пример 5. Начин држања палица и обележавање



Остали прсти, други и трећи, требало би да стоје савијени, под углом од деведесет степени (пример 6).

Пример 6. Начин држања спољашњих палица



Унутрашње палице (2 и 3) ослањају се на пети прст, који је такође савијен, и на палац (пример 7).

²⁸ Rosauero, Ney, Crossing Grip Extensions, *Yamaha Educator Series*, <http://neyrosauero.com/wp-content/uploads/2016/02/Yamaha.pdf>, сајту приступљено 22. 8. 2020, 19.00.

Пример 7. Начин држања унутрашњих палица



Имајући ово у виду, поставља се питање на који начин се онда обе палице држе истовремено у једној руци. Наиме, прво се поставе спољашње палице, док се унутрашње укрсте под палцем испод спољашњих палица, тако што је пети прст савијен како је објашњено раније (пример 8).

Пример 8. Начин држања обе палице у једној руци



За разлику од Бартонове технике, спољашња палица никада не треба да се држи трећим прстом јер на тај начин добијамо онај звук „клика”, односно имамо ударање палице о палицу. На тај начин додатно остварујемо и већу слободу палицама. Оно што Розауро такође истиче као врло важан фактор јесте да би требало користити дуже палице, поготово приликом извођења на маримби. Да закључимо, предности ове технике свирања огледају се у већој контроли и слободи палица, при чему се не губи њихова снага, рука се лако и спонтано прилагођава овом начину држања, док употреба петог прста као ослонца омогућава извођачу да са лакоћом контролише интервале и одређене двоструке латералне ударце. У наставку рада видећемо на који начин је ова техника имплементирана у Розауров *Концерт за маримбу и оркестар*, као и начин на који је коришћена и на који се развијала у делима друге двојице аутора, Копецког и Сежурнеа.

3.2. Екхар Копецки

Немачки композитор и перкусиониста Екхар Копецки постао је познат широј јавности по својим интригантним делима за соло или ансамбл ударалки. Иако награђиван и веома цењен аутор, студије и анализе о његовим делима и животу готово и да не постоје. Изузетак је композиторов лични веб-сајт на коме се може наћи прилично кратка биографија, списак дела, као и одређени аудио примери, док су две једине студије написали Дарин Џејмс Олсон (Darin James Olson) и Ендрју Гузик (Andrew Guzik).²⁹ У овим студијама детаљније је описан музички стил, техника, па и стваралаштво Копецког. Насупрот овој чињеници, Копецки се сматра једним од „плодних” композитора за ударалке. Наиме, његов опус обухвата осамдесет и осам издатих дела за ударалке, од којих су нека написана за соло и камерне ансамбле, за сет бубњева, добош, мелодијске ударалке, сет ударалки и чак дела за људско тело (body percussion). Већи део Копецкијевих композиција писан је искључиво за ударалке, док се у одређеним камерним делима могу пронаћи и други инструменти, као што су флаута, алт саксофон, оргуље и глас.

Последњих година, композитор је привукао већу пажњу јавности добивши неколико награда на реномираном такмичењу Заједнице за неговање уметности на ударалкама (Percussive Arts Society, PAS). Две године заредом, Копецки је освајао прву награду на овом такмичењу чији је циљ да охрабри и награди оне који стварају музику за ударалке и да повећа број квалитетних остварења за ове инструменте.³⁰ Године 2002. Копецки је освојио прву награду за своју композицију *Canned Heat*, док је наредне, 2003. године, такође освојио прву награду за *Три става за соло играча* у категорији за соло маримбу и *Истраживање времена* за шест до осам извођача. Ипак, достигнућа и велики опус овог композитора захтевају опсежнију литературу и анализу.

²⁹ Олсон се у свом докторском раду осврнуо на анализу два дела за маримбе Копецког, *Три става за соло играча* и *Ноћ месечевих плесова*, док је студија Гузика базирана на прегледу свих дела овог композитора. Нажалост, друга поменута студија доступна је само у библиотеци Илиноиса (САД), те се до ње није могло доћи за потребе овог рада. Darin James Olson, *Eckhard Kopetzki's Compositions for Marimba Competitions: An Examination and Comparison of Three Movements for a Solo Dancer and Night of Moon Dances*, Ohio, The Ohio State University, 2011.

³⁰ Исто, 2.

3.2.1. Биографија

Копецки је рођен 1956. године у ХанOVERу, у Немачкој, и своје музичко образовање започео је веома млад. Његови први контакти са музиком били су у најранијем периоду детињства када је учио да свира мелодику³¹ од једног професора музике у ХанOVERу. Током овог периода, Копецки се упознао и са цитром.³² Оба инструмента и часови које је похађао имали су великог утицаја на самог композитора и уливали му велику радост.³³ Као резултат овог уживања, Копецки је наставио да свира мелодику и када је почео професионално да учи ударалке. Са дванаест година аутор је почео да похађа приватну школу у којој је започео студије виолончела, али недуго затим се пребацио на ударалке. У паузама између формалног образовања, Копецки је свирао у рок бенду, што ће имати великог утицаја на његов каснији музички језик и стил. Своје академско образовање Копецки је започео 1975. године на Универзитету Оснабрук у Немачкој, где је четири године учио ударалке код Ханса Китшенберга (Hans Kitschenberg), оркестарског перкусионисте у театру у Оснабруку. Још као студент Копецки се заинтересовао за компоновање, али је прво дело написао тек у периоду између 1979. и 1981. године, када је похађао Конзерваторијум у Вурзбургу. На овом конзерваторијуму је, поред ударалки, Копецки студирао и музичку теорију код Хурберта Нордхофа (Hurbert Nordhoff). Сам композитор је истакао како је највећи утицај на његов композиторски опус имао управо Хордкоф, који га је „највише охрабривао да компонује”, што му је дало изузетно самопоуздање да пронађе свој стил и језик као композитор.³⁴ По завршетку студија, од 1984. године, Копецки је радио широм Немачке као педагог, али и као композитор. Прве послове добијао је као учитељ музике у основним школама, где је малу децу учио свирању на сету бубњева, добошу и ансамблу ударалки. Од 1985. до данас Копецки је професор у школи за музику Розенберг у Немачкој, где предаје ударалке и музичку теорију.

³¹ Мелодика је инструмент који је настао крајем педесетих година двадесетог века у Немачкој и у том периоду била је веома популаран инструмент. По изгледу и структури слична је хармоници, али је њена особеност у начину добијања звука. Наиме, на врху мелодике, која је правоугаоног облика, налази се усник кроз који се дува ваздух. Иако може да произведе многе акорде и кластере који нису могући на хармоници, звук се добија само када се ваздух дува кроз инструмент (а не увлачи). Исто, 7.

³² Цитра је инструмент који представља својеврсну комбинацију инструмената са хватником и без њега. Састоји се од 25 до 45 жица, од којих је пет разапето над хватником са пречагама док се остале пружају слободно над широким, плоснатим корпусом и употребљавају се само као празне. Дејан Деспић, *Музички инструменти*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1979, 124–125.

³³ Darin James Olson, нав. дело, 7.

³⁴ Исто, 9.

3.2.2. Музички језик композитора

Као што је већ напоменуто, не постоји довољан број студија и анализа које се баве музичким стваралаштвом овог композитора. Сви закључци који ће бити наведени о ауторовом стилу и музичком језику, као и о самом *Концерту за маримбу и гудачки оркестар*, продукт су опсежне и детаљне анализе не само овог остварења већ и других композиција са којима сам имао прилику да се сусретнем раније као извођач.

Како смо могли да уочимо у претходном поглављу, Розауро је био познат по коришћењу ритмичких образаца особених за Бразил. Међутим, музички стил Копецког је такође јединствен по третману ритма. За разлику од претходника, овај аутор истиче се по томе што је у његовим делима танка линија између очекиваног метричког пулса и његовог потпуног растварања. Тачније, композитор се готово игра са слухом публике, померајући акценте и осцилујући између метра и цикличних мотивских фрагмената. Оваква манипулација ритмом ствара уочљиву дисонанцу у различитим степенима, која се затим разрешава враћањем у примарни пулс. Поред овакве манипулације пулсом и метром, у стилу Копецког приметан је велики утицај рок музике. Пошто је као млад свирао у рок бенду, ова врста музике пренела се и на његов стил компоновања. Особености рока у стваралаштву Копецког огледају се кроз употребу кратких мотива и ритмичких остината који се развијају и са којима композитор вешто манипулише. Резултат оваквог третмана мотива је музика која је оријентисана ка груву,³⁵ са врло препознатљивим ритмичким обрасцима својственим само Копецком. У погледу самог музичког стила, Копецки је у основи неокласичар са постмодернистичким приступом, као и Розауро. Наиме, у његовим остварењима традиционалан је третман саме форме дела, док је постмодернистички приступ видљив у погледу третмана инструмената, ритма, мелодији хармонских образаца, али и имплементацији рок стила.

³⁵ У музици се термином грув (groove) означава посебан ефекат, осећање у коме долази до промене ритмичких образаца у пропульзивном ритму. У цезу, грувом се могу сматрати понављајући ритмички обрасци које производи ритам секција (нпр. бубњеви, електричне гитаре, гитаре и клавири). Грув је важан сегмент популарне музике и може се пронаћи у многим жанровима као што су салса, рок, фанк и други. Крешимир Ковачевић (ур.), *Музичка енциклопедија*, Загреб, Југословенски лексикографски завод, II.

3.3. Емануел Сежурне

Француски композитор, педагог и извођач Емануел Сежурне сматра се једним од водећих перкусиониста специјализованих за мелодијске удараљке. Његова дела налазе се на репертоарима готово свих познатих перкусиониста, као што су Роберт ван Саис (Robert van Sais), Марта Климасара (Martha Klimasara), Богдан Бакану (Bogdan Bakanu) и многи други. Сматра се да управо извођењем неког Сежурнеовог дела, сваки професионални перкусиониста достиже висок ниво развоја свог умећа. Сежурне је такође оснивач *Ноко музичког ансамбла*, који је вишеструко награђиван широм света, а и један је од добитника Гранд при награде за најбоље аудиовизуелно остварење које додељује Француска академија за дискове (Académie du disque Français). До данас, Сежурне је написао преко сто дела различитог жанра, а његов репертоар обухвата концертантна остварења, дела за камерне ансамбле и солистичка остварења.

3.3.1. Биографија

Рођен 1961. године у Лиможу, у Француској, Сежурне је започео своје музичко образовање на Конзерваторијуму у Стразбуру, где је студирао клавир, виолину, историју музике и музичку анализу. Током студија почео је да свира удараљке, и то од 1976. године, када се придружио класи Жана Батиња (Jean Batigne), једног од оснивача ове катедре на Конзерваторијуму. Под његовим менторством, Сежурне је почео да се интересује за савремену музику, али и импорвизацију као такву, што се касније одразило на његов музички језик и компоновање уопште. Током студија, као извођач, Сежурне је освојио прву награду на тамичењу удараљки у Француској и тиме започео своју плодну каријеру као извођач.

Поред веома богате извођачке каријере, 1984. године Сежурне је упловио у педагогију. Почео је да ради као професор мелодијских удараљки на поменутом Конзерваторијуму, где и данас још увек предаје. Паралелно са педагошком каријером, Сежурне је отпочео свој пут као композитор. Добитник је бројних награда, као што су прва награда за најбољу музику за драму Фестивала Д'Авињона; награду за најбољи репертоар коју додељује Удружење француских музичких издавача; такође је учествовао као извођач на це-деу „Концерт” гитаристе Фридемена (Friedemann) који је награђен златном медаљом Немачког цеза.

Као што је већ напоменуто, Сежурнеов опус је врло цењен од стране свих перкусиониста и његова дела заузимају важно место на концертима и у репертоарима извођача. Многи

уметници наручивали су и снимали Сежурнеова остварења. Велики број њих такође се нашао на репертоарима многобројних оркестара – Радио симфонијског оркестра Штутгарта, Филхармоније Осаке, *Синфоније* из Торонта, Симфонијског оркестра Хрватске радио-телевизије, Луксембуршке филхармоније, Националног симфонијског оркестра Летоније и других бројних ансамбала и оркестара.

Важно је истаћи да је поред дела за ударалке Сежурне стварао и дела из других жанровских оквира. Компонувао је за симфонијски оркестар, најпознатија таква композиција је *Кетсана*, али и дела за камерне ансамбле, као и хорску музику. Фасциниран односом између варијационих форми и уметничког израза, стварао је дела и за позориште и телевизију. Композитор је музике за балет (*Ballet du Rhin*) која је била извођена поводом прославе двеста година града Стразбура, а 2004. године написао је комедију мјузикл *Школски булевар*, коју је наручио Национални театар Луксембурга. Међутим, *Концерт за маримбу и гудачки оркестар* представља једно од Сежурнеових најпопуларнијих и најизвођенијих дела до сада. Од његовог настанка, 2005. године, до данас, ово дело је постало главни део репертоара за маримбу и извођено је преко шестсто пута широм света.

Као солиста, али и као члан многих ансамбала, премијерно је извео преко стотину дела различитих композитора, као што су Донатони (Franco Donatoni), Манури (Philippe Manoury), Феделе (Ivan Fedele), Хурел (Philippe Hurel) и други. Често је позиван као члан жирија на многим светским такмичењима, а у част његовог дела и рада проглашен је за почасног доктора Националне музичке академије Бугарске.

3.3.2. Музички језик и техника свирања

Нажалост, као и код Копецког, мали је број радова који се студиозно и са поља музичке анализе баве стваралаштвом овог композитора. Да ли је разлог томе што су обојица врло савремени аутори који још увек стварају свој пут у музичкој уметности, или је пак то што су њихова дела стилски толико различита у односу на све до сада и технички и аналитички захтевна? Одговор на ово питање нећемо пронаћи, нити ћемо моћи да га одгонетнемо у самом раду. Једно је сигурно: Сежурне, као и Копецки, представља кључну фигуру постмодернистичког музичког света, не само у области ударалки већ и генерално. Његов стил, као и стил Копецког, представља својеврсну синтезу различитих музичких струја, од класичних, преко романтичарских, па све до савремених. Очаран појмом и техником импровизације, која је пре свега карактеристична за џез музику, Сежурне је оформио свој јединствени музички језик

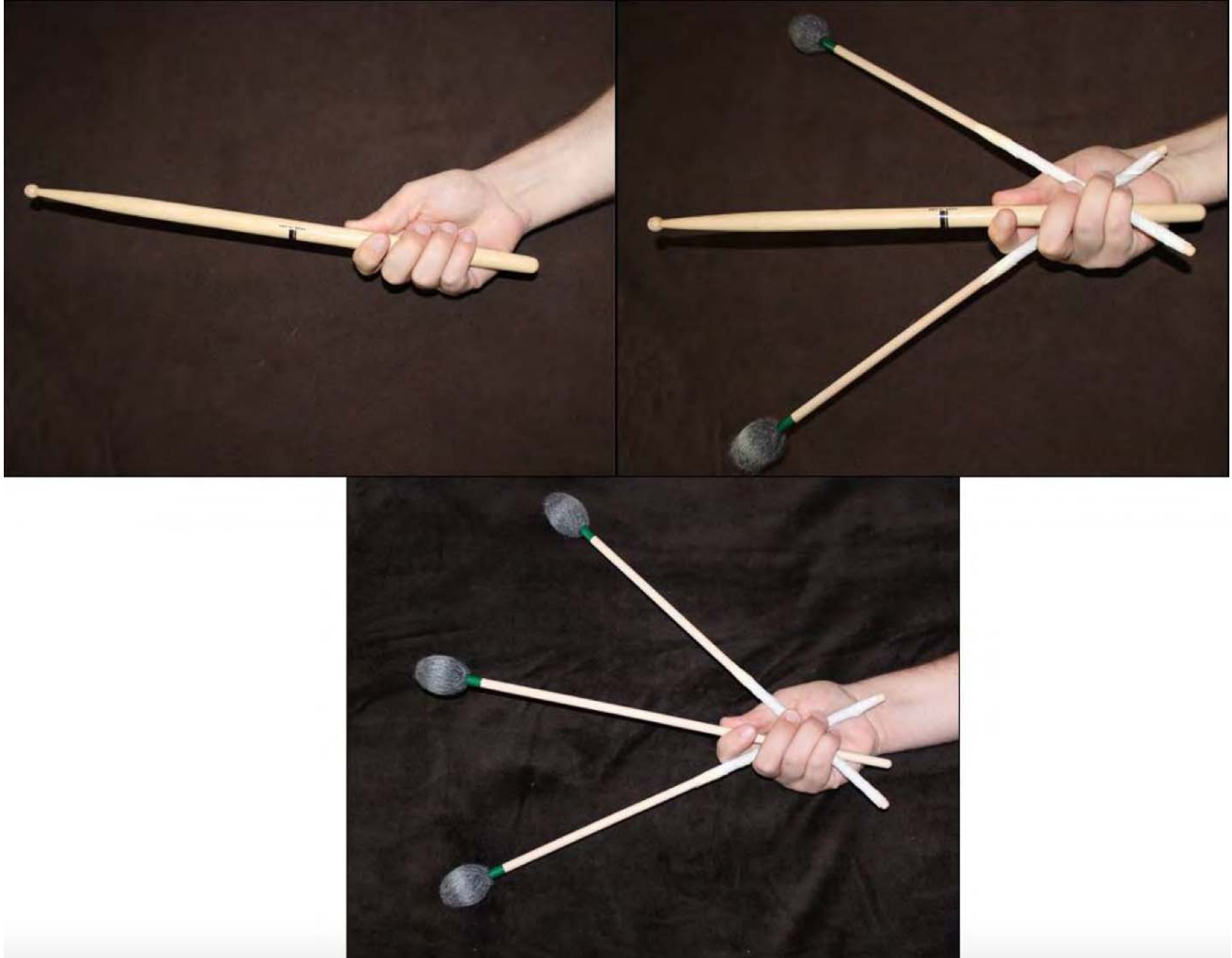
око ових начела. У његовим остварењима најочигледнији су утицаји Баха, Хендла, Бетовена, Шумана, француских композитора Дебисија и Равела, али и цеза, попа, рока и фузије. За разлику од Копецког, код кога је утицај рока изузетно уочљив, Сежурне је мање очигледно сјединио елементе различитих жанрова. Његова музика се у основи пре свега своди на импровизацију, али на импровизацију која је често обликована у класичарској форми. Овај својеврсни пример обликовања музичког дела управо ћемо истаћи у наставку рада, кроз анализу *Концерта за маримбу и гудачки оркестар*.

Са аспекта технике свирања, Сежурне је, као и претходници, усавршавао пре свега технику свирања са четири палице. Међутим, он је био један од пионира у развоју свирања маримбе са чак шест палица. Важно је истаћи да Сежурне није први који је измислио ову технику, али је један од њених реформатора.³⁶ Једна од водећих школа у развоју ове технике је средином двадесетог века била мексичка. Настала је тако што су композитори узели већ постојећа дела написана за маримбу, али и за више инструмената, и прерадили их за један инструмент са шест палица. Овакав стил развили су Мануел Влесчовер (Manuel Vleeschower) и Зефрино Нандајап (Zeferino Nandayara). Они су користили ову технику да би звук учинили богатијим, али се нису бавили даљим истраживањем самосталности свих шест палица. Сежурне је компоновао дела за шест палица управо по принципима ове мексичке школе.

Међу највећим изазовима ове технике свакако је одржавање додатне тежине и напрезање руку, слично као и код технике са четири палице. Један од начина да се ова потешкоћа избегне је, по утицају на мексичку школу која је касније развијена, да су рука и палац у паралелном односу са палицама. На овај начин осталим прстима је омогућено да се лако обликују око самих палица, стварајући на тај начин врло природан и опуштен положај руке. Како нема додатног притиска, на овај начин могуће је свирати дужи временски период, а палице могу брзо да мењају интервалски положај, што им омогућава већу слободу и покретљивост. Сам положај палица врло значајно утиче на снагу и покретљивост свирања. Спољашња и унутрашња палица се држе на начин који је објашњен у ранијим поглављима, док је положај средње палице специфичан (пример 9). Средишња палица је у истом положају као када се држи палица за добош, тако што је придржавају палац и кажипрст. На овај начин чврст ослонац омогућава свакој палици потребну независност и јачину при свирању.

³⁶ Технику свирања са шест палица су први пут представили композитори регтајма (Ragtime) и водвиља (Vaudeville) у првим деценијама двадесетог века, као нову технику свирања на виолици. Извођачи су је пре свега користили како би привукли пажњу публике, али након тога њен развој је нагло стао. Joe Porter, *A New Six-mallet marimba technique and pedagogical approach*, University of Lethbridge, 2011, 2.

Пример 9. Начин држања палица у техници свирања са 6 палица



Сежурне је неретко користио овакав начин свирања и држања палица, а његово најпознатије дело за маримбу са шест палица је *6 багета*, настало 1988. године. Ово дело је својеврсна вежба свима који се први пут сусрећу са овом техником.

У наставку рада детаљније ћемо се бавити анализом Сежурнеовог можда и највећег, али сигурно најпопуларнијег дела, *Концерта за маримбу и оркестар*, и увидећемо не само на који начин је третирана маримба као соло инструмент у овом остварењу већ и на који начин се третман разликује, или не разликује, од оног код Копецког и Розаура.

4. Три концерта за маримбу и гудачки оркестар – музичка анализа

Из претходног поглавља можемо закључити да су три композитора, Розауро, Копецки и Сежурне, врло значајни за развој маримбе као инструмента, технике свирања на њој, али и опуса за овај инструмент. Сва тројица су умногоме утицала на постављање основа свирања на маримби, али је сваки на себи својеврстан начин оставио печат и траг у музици за овај инструмент. Најочигледнији утицај је управо у три остварења за исти медијум, маримбу и гудачки оркестар, али и у истом жанру – концерт. Како су ова три концерта настала у различитим периодима, видећемо на који начин су композитори третирали жанр, соло инструмент, али и форму, хармонију и облик, и у којој мери је све то утицало на третман маримбе као соло инструмента. Да бисмо јасније разумели зашто и како су Розауро, Копецки и Сежурне идентификовали маримбу у односу на пратњу у концертима за маримбу и гудачки оркестар, у наставку рада пре свега ћемо се бавити структуралном и музичком анализом сва три дела, како бисмо јасније разумели сам третман маримбе као соло инструмента.

4.1. Концерт за маримбу и гудачки оркестар, Неј Розауро

Један од три најизвођенија концерта је сигурно *Концерт за маримбу и гудачки оркестар* Неја Розаура. Оригинално написано уз пратњу гудачког оркестра, дело је базирано на мотивима бразилске музике, али и цеза. Важно је истаћи да постоји неколико верзија овог концерта за различите инструменталне пратње, али у раду ћемо се фокусирати на изворну верзију написану за гудачки оркестар и маримбу.³⁷

Концерт је настао као жеља аутора да усаврши и прошири своју технику свирања, али и да буде инспирација не само будућим перкусионистима већ и публици. У основи, дело се састоји од четири става, уместо традиционалних три, а Розауро је сваком ставу наденуо програмски наслов – први став зове се „Поздрав” (*Saudação*), други став „Ламент” (*Lamento*),

³⁷ Розауро је 1986. године обрадио овај *Концерт* уз пратњу клавира и премијерно га извео исте године у Националном театру Бразила са Аном Амелијом Гомид (Ana Amelia Gomide) као пијанисткињом. Розауро је 1989. године аранжирао први, други и четврти став *Концерта за ансамбл удараљки* и исте године га премијерно извео у Нирнбергу, у Немачкој. Читаво дело у овом саставу је комплетирао и извео 1995. у Манчестеру, у Енглеској, а данас су све ове верзије доступне извођачима и сваки перкусиониста је у могућности да изведе једно од поменутих обрада.

трећи став „Плес” (*Dança*) и четврти став „Збогом” (*Despedida*).³⁸ Иако званично ниједна фолклорна или популарна бразилска тема није цитирана у читавом делу, *Концерт* одише музичком атмосфером ове земље због употребе карактеристичног синкопираног ритма, заводљивих мелодија, као и саме текстуре. Розаурова намера је била да напише дело у коме је маримба у првом плану, али чије извођење захтева веома искусног извођача који ће користити четири палице током читавог *Концерта*. У прилог томе говори и чињеница да многи одсеци могу бити и самостално извођени на маримби, без икакве пратње. Многи критичари се слажу да ово дело, за разлику од других остварења овог жанра, „представља есенцијални аспект музичке експресије маримбе”, с обзиром на то да је јединствено по свом техничком квалитету, виртозитету и композиционом приступу.³⁹

У наставку ћемо се подробније бавити музичком анализом *Концерта за маримбу и гудачки оркестар* у циљу бољег разумевања третмана соло инструмента, али и развоја технике свирања на маримби.

4.1.1. Први став – *Saudação*

Први став је по карактеру и музичком изразу управо у расположењу које одговара његовом поднаслову – „Поздрав”. У њему се представљају основни тематски и мотивски материјали, који ће касније служити као основа других ставова, али и читава атмосфера *Концерта*. Иако је први став концерта традиционално углавном у сонатној форми, то овде није случај. Наиме, Розауро као форму првог става бира велику троделну песму са врло јасним карактеристикама и разликама у темама. Свака тема доноси нов и веома различит тематски материјал, поготово у средишњем одсеку, па се из тог разлога овај став не може посматрати као сонатни облик (пример 10). Сам Розауро је истакао како је први став по облику рондо, са уводом и кодом, у коме главна тема, нестандартне дужине, поставља основни немирни карактер читавог става. У ставу се јављају три епизоде које су имплементиране између репетиција рондо теме, секвенца дисонантних акорда у кластерима, као и типична цез дигресија са лирском синкопираном темом.⁴⁰

³⁸ У оригиналном облику за гудачки оркестар, дело је премијерно изведено 1986. године са Симфонијским оркестром Манитовок (Manitowoc), под руководством Мануела Престама (Manuel Prestamo).

³⁹ Wan-Chun Liao, нав. дело, 18.

⁴⁰ Исто, 19.

Пример 10. Шематски приказ првог става *Концерта за маримбу и гудачки оркестар*, Неј Розауро

Увод

	Ритмички мотив
Такт	1-8
Тоналитет	а мол

А одсек (9-54)

	а	б	а	ц
Такт	9-24	25-28	29-44	44-54
Тоналитет	а мол	Целостепена лествица	а мол	Целостепена лествица

Б одсек (55-113)

	д	е	д 1
Такт	55-82	83-98	99-113
Тоналитет	Арпеђа	Пентатоника	Арпеђа

А1 одсек (114-146)

	а	ц	б	а
Такт	114-121	122-126	127-130	131-146
Тоналитет	а мол	Целостепена лествица	Целостепена лествица	а мол

Кода (147-153)

Тоналитет	Целостепена лествица / а мол
Материјал	а

Уводни одсек од осам тактова доноси нам остинато покрет у маримби и гудачима, који ће у наставку представљати основни тематски материјал првог сегмента А (а 9–24). Понављање овог ритмичког остината од осам тактова (пример 11) и током читавог првог сегмента омогућава слушаоцу да се навикне на комплексни метар првог одсека. Смена метричког обрасца 6/8, 5/8, 6/8, 7/8 доприноси једном немирном расположењу читавог става. Управо овај „неправилан”

ритам, померена метричка основа и остинато представљају главне утицаје бразилске музике у овом ставу.

Пример 11. *Концерт за маримбу и оркестар*, Неј Розауро, први став, тактови 1–8

Сегмент *б* (25–28) започиње још једном променом метра, сада у 4/4 и 3/4 такту, али његова специфичност је употреба риторнела,⁴¹ као и целостепене лествице. Нови материјал представљен је заједнички између маримбе и оркестра. У наставку читавог одеска *A* понавља се сегмент са почетка, који нас поново враћа на остинато и промену такта (*al*), док му следи прва епозода, *ц* сегмент (44–54) у функцији прелаза, у коме се у дијалогу између солисте и пратње јавља фрагментарна обрада свих до сада поменутих тема.

⁴¹ Риторнело је кратки музички одсек који се понавља, са сменама епизода контрастног материјала. Репризе одсека могу бити дословне или измењене.

Како је први одсек био својеврсни омаж бразилској музици, наредни одсек Б (55–113) представља одређене елементе цеза. Наиме, маримба током читавог овог одсека имитира импорвизацију сличну цезу уз пратњу контрабаса, који изводи поступну пицикато мелодију, што оснажује утисак и утицај овог жанра. Читав одсек је у сасвим другачијој атмосфери од претходног – другачији је третман мелодије, метра, па чак и структуре. Овај средишњи одсек записан је у линераном стилу, што у потпуности контрастира полифином А. Можда најзначајнији и најочигледнији утицај цеза на ово дело, па и самог композитора, јесте део од такта 59 до 62 (пример 12). Розауро је у овом арпеђу употребио својеврсну секвенцу (А-Це-Дис-Е-Г-Гис-А), која представља присуство блуз скале и даје овом одсеку несумњив звук цеза. Технички посматрано, ово је можда и једно од најзахтевнијих места за извођача, јер он не само што мора да прати тачност и музичку контуру фразе већ мора и да одржи темпо са ритмом оркестра.

Пример 12. Концерт за маримбу и оркестар, Неј Розауро, први став, тактови 59–62

The image shows a musical score for measures 59-62. The top two staves are for the Marimba, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The Marimba part features triplet patterns in measures 59 and 60, and a final triplet in measure 62. The dynamic marking is *mf*. The lower section of the score includes Violin I and Violin II (both in treble clef, *p*), Viola (bass clef, *p*), Cello (bass clef, *p*), and Double Bass (bass clef, *p*). The strings play a steady eighth-note accompaniment throughout the measures.

У другој епизоди (е 83–98), композитор је креирао дијалог између солисте и оркестра у пентатонској скали, а посебност ове епизоде је техника коју је Розауро увео. У питању је такозвана техника „мртвог ударца”, где се од извођача захтева да док свира остинато притиска палице у плочице маримбе производећи специфичан суви, стакато звук. Важно је истаћи да у овом сегменту постоји део који је у партитури означен са „ВИ – ДЕ”, од тактова 91 до 98, који се оставља као опција свирачима. Наиме, овај део је изузетно тежак за оркестар, те је сам композитор оставио отворену опцију да се он прескочи. Несвирањем овог сегменета не ремети се целокупан утисак става, нити дела.

Реприза А1 (131–146) представља својеврсну реминисценцију у којој оркестар понавља тему са маримбом. За разлику од првог одсека, А1 доноси тематски материјал на мало другачији

начин у коме је прво направљена реминисценција на прелазни сегмент *ц* (трећа епизода), а потом *б* и *а*. Читав став завршава кратком кодом која садржи елементе прве и треће епизоде.

4.1.2. Други став – *Lamento*

Други став је, по речима самог композитора, најдужи став *Концерта*. Састоји се из четири основна дела и по форми је врло сличан првом ставу, само са додатом једном епизодом, уместо три. Сам наслов упућује на читаво расположење овог става које је, насупротив романтичарској атмосфери која се ствара, прави ламент. Равномеран метар, који је углавном непроменљив од почетка до краја, доприноси овом расположењу и представља својеврсни контраст немирном, узбурканом првом ставу.

Ламент започиње тремолом оркестра који формира својеврсни педал теми која се налази у маримби током читавог првог одсека (А тактови 1–11). Занимљиво је што тема није поверена солисти у потпуности већ се од њега захтева да левом руком свира тремоло са оркестром, док тему изводи десном руком. На овај начин, Розауро је још више подвукао значај основне мелодије. Међутим, како смо до сада више пута напоменули, Розауро је читавом делу припојио бразилски утицај, односно утицај музике Латинске Америке, што је најочигледније управо у овој теми другог става. Наиме, сличан пример третмана унтрашњег музичког ткива, хармонских релација, па скоро и саме теме, проналазимо у вокално-инструменталном остварењу аргентинског композитора Ариела Рамиреза (Ariel Ramirez). Овај аутор био је изузетно познат широј јавности по употреби фолклорних мелодија овог подручја и њиховој инкорпорацији у своја остварења. У другом ставу *Muse Criolle (Missa Criolla)*, делу за хор, солисту и инструментални ансамбл, насталом 1964. године, Рамирез у средишњем делу Глорије користи меланхоличну тему, налик на речитативу по мотивима познате мелодије јарави (*yaravi*).⁴² У овом сегменту инструментални ансамбл свира тремоло (исто као оркестар код Розаура), док хор испевава мелодију у унисону. Мелодију прво доносе у паралелним квартама високи гласови, за којима следе паралелне терце, традиционалне за фолклорну музику Латинске Америке. Јарави мелодија код Рамиреза заснована је на мелодијској контури пентатонске скале са главним ослоном у а-молу (пример 13). Готово исти принцип користи и Розауро у А одсеку другог става. Основна мелодија у десној руци маримбисте заснована је на паралелним квартама пентатонске скале са главним ослоном у а-молу (пример 14).

⁴² Јарави је песма која потиче из Анда и у многим регијама сматра се најтужнијом песмом на свету.

Пример 13. Миса Криоља, Ариел Рамирез, Глорија, тактови 40–46

Yaravi

$\text{♩} = 44$

pp

Hum

(Small) Gong *ppp*

Soli

p

Se - ñor, hi - jo u - ni - co
Lord God, our own Je - sus Christ,

Пример 14. Концерт за маримбу и гудачки оркестар, Неј Розауро, други став, тактови 1–6

The image displays a musical score for measures 1 through 6 of a concert for marimba and string orchestra. The score is written in 6/4 time with a tempo of quarter note = 72. It features six staves: two for marimba (treble and bass clef), Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The marimba part begins in measure 3 with a melodic line marked *mf* and includes triplet markings. The string section provides accompaniment, with Violin I playing a melodic line marked *mf* and the other instruments playing sustained chords or patterns, often marked *p* or *Pizz.* (pizzicato). A section marker 'A' is placed above the first measure of the marimba part. The score concludes at measure 6.

У наредном одеску другог става (Б, тактови 12–21), тема се пребацује у леву руку солисте. Лирска мелодија у осминама садржи константно измењене ноте, што захтева изузетну прецизност од извођача. Одређена вештина потребна је у овом сегменту због тога што док лева рука свира тему у доњем регистру, десна има пратњу у шеснаестинама. Наредна тема (Ц, тактови 22–45) заснована је на симетричном облику дијатонске скале. Наиме, мелодија је поново поверена маримби. Читав став завршава кодом којом нас маримба и оркестар враћају у атмосферу са почетка, са истим остинатом и мелодијом у горњем гласу, правећи својеврсан *fade-out*.

4.1.3. Трећи став – *Dança*

Како сам наслов наводи, трећи став је плес, односно скерцо у коме виртуозитет солисте има значајну улогу и припрема за финале. Оно што је специфично за овај став, у погледу музичко-формалног обрасца, јесте то што је Розауро посегао за једном традиционалном формом скерца у облику великог тродела у коме сваки одсек у ствари представља врсту плесне игре. Уколико погледамо шематски приказ овог става (пример 15), уочавамо типичну форму тродела са уводом и кодом, у коме је А у форми мале дводелне песме, док је Б мала троделна.

Пример 15. Шематски приказ трећег става, Неј Розауро, *Концерт за маримбу и гудачки оркестар*

Увод	
	Ритмички мотив
Такт	1-12
Тоналитет	Ц тонални центар

А одсек (13-41)		
	а	б
Такт	13-25	26-41
Тоналитет	Це-дур	а мол

Б одсек (42-110)					
	а	прелаз	б	прелаз	а
Такт	42-60	57-60	61-96	97-104	104-110
Тоналитет	це мол	це мол	Це дорски	Хроматска скала	це мол

А одсек (111-141)		
	а	б
Такт	111-125	126-141
Тоналитет	Це-дур	а мол

Кода (142-153)	
Тоналитет	Це тонални центар
Материјал	а

Специфичност овог става лежи управо у тематском материјалу и изградњи читаве мелодијске линије. Неколико је различитих утицаја Розауро употребио за конструисање расположења, мелодијске линије и самих тема овог трећег става. Уколико погледамо сам тематски материјал можемо закључити да је А заснован на врло лирској, готово веселој теми која контрастира у потпуности расположењу претходног става. Међутим, врло је специфичан средишњи одсек, Б, који представља комбинацију два традиционална облика – канона и валцера. Одсек Б започиње унисоним интонирањем теме канона, које се потом излаже у свим инструментима, налик на токату, а кратак прелаз (57–60) омогућава припрему средишњег одеска који својим метром (3/4), ритмом и мелодијском линијом упућује на традиционални валцер. Након тога следи кратак

прелаз са нешто краћом репризом токате (*al*). Важно је напоменути да је Розауро, поред коришћења традиционалних форми, у овај став уткао свој печат у погледу пре свега третмана соло инструмента, односно маримбе, али и обликовању неких тематских материјала (хармонија и мелодијска основа Б). У овом ставу аутор употребљава технику двоструког латералног ударца, која уједно представља и његов заштитни знак. О овој техници, али и генералном третману маримбе у читавом делу биће више речи у наставку рада.

4.1.4. Четврти став – *Despedida*

Финале је својеврсна рекапитулација претходна три става записана у форми варијација. Овај став представља климакс читавог дела који води до солистичке каденце, која се први пут појављује у читавом делу. Заснован је на остинато мотиву који је метрички наглашен у левој руци солисте током читавог трајања финала. Може се рећи да је конструктивни елемент овог става сличан материјалу басо континуума, јер се у свакој од варијација кратак наступ басове линије понавља готово непромењено, што резултира континуитетом и повезаношћу варијација. Ово је уједно можда и најзахтевнији став у техничком смислу за извођача, због специфичних ритмичких образаца, али и поменутог остината у левој руци.

Став започиње уводом у коме Розауро још једном представља својеврсну промену метра ($6/8$, $2/4$, $6/8$, $3/4$) у којој маримба изводи мотиве главне теме која ће уследити, у паралелним квартама. Важно је истаћи да је на самом крају увода композитор убацио кратку солистичку каденцу, готово предвиђајући развој овог става и њен главни наступ пред крај. Основна тема започиње у шеснаестом такту, и њено излагање поверено је маримби на исти начин као у другом ставу – лева рука изводи пратњу у осминском покрету, а десна свира тему у октавама, а потом у квартама. Прва варијација (такт 52) доноси синкопирану тему, такође у десној руци солисте, док је у другој варијацији (такт 88) тема поверена оркестру, а маримба изводи константни остинато. У овој варијацији тема је записана у форми дијалога између инструмената оркестра. Овај принцип наставља се и у следећој, трећој варијацији (такт 116), у којој је сада тема у свом оригиналном облику поверена ансамблу, док солиста има заслужени одмор. Након тога следи солистичка каденца, која представља својеврсну репризу свих основних тема читавог *Концерта*. Следи кода, која започиње материјалом увода и основне теме четвртог става. Читав став

завршава у врло интентивном и узбурканом расположењу коме доприноси и хроматска скала наниже коју изводи солиста.

4.2. Концерт за маримбу и гудачки оркестар, Екхар Копецки

Посвећен перкусионисткињи Катаржини Мићкој (Katarzyna Муска), *Концерт за маримбу и гудачки оркестар* Екхара Копецког настао је 1999. године. Иако ово дело представља једно од кључних остварења за маримбу у овом жанру, не постоји готово ниједна његова комплетна студија и анализа (нажалост, ни о самом композитору немамо много тога написаног). Разлог томе није познат, али то свакако не умањује чињеницу да је *Концерт за маримбу и гудачки оркестар* Копецког, поред Розауровог и Сежурнеовог, једно од најзначајнијих остварења концертног жанра за овај инструмент. Наиме, у њему нам Копецки „отвара” готово све потенцијалне изражајне и техничке могућности самог инструмента. На први поглед, дело је конципирано као типични концертни жанр са солистичком каденцом у првом ставу и на крају финала уз пратњу оркестра. Формално посматрано, дело је четвороставачно са распоредом темпа брз-лаган-брз-брз, готово по угледу на Розаура. Иако званично не постоји ниједан извор који сугерише да је Копецком узор било Розаурово остварење, одређени технички принципи по питању форме, па и самом третману соло инструмента и оркестра, упућују нас на то. Међутим, Копецки је отишао корак даље у тематском јединству читавог дела. Један мотив готово да доминира током сва четири става и од њега аутор гради основне теме и елементе сваког од ставова. Јединственим мотивским радом, фрагментацијом, аугментацијом, али и променама темпа, од једног мотива гради јединствену целину. Сам Копецки је у једном интервјуу изјавио да је овим делом покушао да „...искомбинује импресионистички језик са ритмом и радошћу свирања”.⁴³

На који начин је Копецки успео да повеже ова два елемента, како је све сједињено у једну формалну целину, али и која је сама форма сваког од ставова и на који начин је она утицала на развој тематског материјала, сазнаћемо у наредним потпоглављима.

⁴³ Eckhard Kopetzki, из програмске књижице Katarzyna Муска's CD *Marimba Concerto*.

4.2.1. Први став – *Allegro vivace*

Концерт започиње брзим ставом у традиционалном сонатном облику са уводом и солистичком каденцом пре наступа репризе. Оно што је већ на први поглед врло специфично јесу ритам и ритмички обрасци који ће дати карактер читавом делу. Као што смо већ поменули о композиторовом музичком стилу, у потпоглављу 3.3, Копецки је волео да истражује у погледу ритма на тај начин што је у уху слушаоца стално померао акценте и метар, да би их изненада вратио. То је управо случај и у овом делу, а пре свега у првом ставу. Иако се проналазе обриси сонатне форме, због саме обраде тематског материјала јако је тешко повући линију и дефинисати наступе тема. Наиме, као што је већ поменуто, један тематски образац дефинише читав став, па и *Концерт*. Став започиње кратким уводом гудача који нас припремају за расположење читавог дела и након тога следи наступ прве теме коју опет доносе гудачи. Маримба у паралаленим октавама служи као пратња и допуна хармоније, а мотив који се јавља у гудачима у тактовима 14 и 15 управо је мотив на коме је заснован читав концерт (пример 16).

Пример 16. Концерт за маримбу и гудачки оркестар, Екхар Копецки, први став, тактови 14–15



Особеност овог мотива не огледа се у самој интервалској структури, већ у ритму и метричком покрету, који ће у наставку бити третиран другачије. Током наступа прве теме, сама тема се ниједном у целој својој форми не јавља у деоници маримбе, већ само њени фрагменти, док су гудачи ти који су ослонац радње. Између два наступа теме јавља се мост, поново базиран на истом тематском материјалу, али сада у аугментираној форми поверен маримби, док оркестар на истом мотиву преузима улогу пратње у пицикато покрету. Друга тема започиње наступом маримбе, док оркестар у истој форми као у мосту прати излагање.

Развојни део је најопсежнији у овом ставу и састоји се чак из три одсека са додатом епизодом. Наиме, уводни одсек на мотивима прве теме у гудачима започиње развој у ге-молу. Након тога следи централни одсек у коме се у секвенцама кроз различите тоналитете и тоналне центре поново излаже материјал са почетка. Након овако узбуркане форме и расположења следи кратки предах у виду епизоде усред развоја тематског материјала. Наиме, овај елемент изненађења има врло јасну намену – представља предах. Предах у смислу развоја тематског

материјала, али и предах солисти пред солистичку каденцу која убрзо следи. У дугим нотним вредностима још једном је обрађен исти тематски материјал, а након завршног одсека следи солистичка каденца у којој Копецки први пут открива све изражајне потенцијале овог инструмента. На завршним тактовима каденце започиње реприза у којој је овај пут изостављен мост (пример 17).

Пример 17. Шематски приказ првог става, *Концерт за маримбу и гудачки оркестар*, Екхар Копецки

УВОД (1-8)	ЕКСПОЗИЦИЈА (9-88)			РАЗВОЈНИ ДЕО (89-206)				каденца (206-255)	РЕПРИЗА (256-334)	
	I тема (9-32)	мост (33-61)	II тема (62-88)	У.О. (89-113)	Ц.О. (113-151)	Епизода (152-189)	З.О. (190-206)		I тема (256-296)	II тема (297-334)

4.2.2. Други став – *Lento*

Други став у потпуности представља предах у односу на претходни, готово да се може схватити као наставак епизоде из развојног дела првог става. Флуидне форме, читав став базиран је на једној теми и дијалогу између маримбе и оркестра, али и соло виолончела и виолине. Тему другог става прво доноси виолончело (пример 18) и она се може схватити као варијација теме из првог става. Следи интервалски скок, овога пута квинте, са поновљеним тоном у полустепену и поступним покретом наниже.

Пример 18. Мотив другог става, *Концерт за маримбу и гудачки оркестар*, Екхар Копецки, тактови 4–6



Градацију става композитор прави постепеним наслојавањем тематског материјала у инструментима. Након два наступа основног мотива у соло виолончелу, маримба преузима

улогу протагонисте са соло виолином као пратњом, која свира исти мотив у његовој обради. Тек од двадесет другог такта у *tutti* сви инструменти излажу тему у форте динамици. Након тога следи постепено растапање форме на исти начин на који је дошла градација. Сваки од инструмената полако нестаје док не остане на крају поново соло виолончело. На овај начин композитор је заокружио читав став и у потпуности направио предах за наредна два брза става, скерцо и финале.

4.2.3. Трећи став – *Scherzo*

Скерцо започиње уводом од четири такта који изводи маримба, да би након генерал паузе уследио наступ теме, такође у деоници соло инструмента, док гудачи свирају пицикато пратњу. По облику овај став је тема са варијацијама, и у њему Копецки у ствари доводи до врхунца рад са тематским материјалом. Сама основа теме је врло слична мотиву из првог става и може се закључити да композитор на овај начин својеврсно обједињује читаво дело. Међутим, поред самог мотивског рада и специфичног ритма, што је била уједно и карактеристика претходних ставова, овај, трећи по реду став, истиче се и по хармонији. У њему је најочигледнији утицај импресионизма, не само по питању хармонских решења већ и мотивског развоја и третмана форме. Наиме, једна од основних карактеристика импресионизма је да су мотиви главне компоненте изградња форме, али и добијање хармоније. С друге стране, мотиви се углавном више понављају него што се развијају, а сама форма је изграђена од понављања одсека, што се уочава конкретно у овом ставу. Копецки у свом музичком стилу није био толико стриктан по погледу форме, као што су били његови импресионистички претходници, већ се код њега уочавају облици традиционалне, романтичарске или класичарске форме. Управо је такав случај и у Скерцу *Концерта*. С друге стране, по питању хармоније Копецки је у овом ставу готово дао омаж импресионизму. Употреба модуса, чак и пентатонске лествице, акорда са додатим квартама и квинтама, али и нестабилан тонални центар – све су то карактеристике импресионизма, али и овог става.

Након наступа теме следи исписана репетиција увода са пратњом у гудачима, да би прва варијација наступила у *tutti*. Друга варијација започиње наступом теме у првој и другој виолини, док маримба у шеснаестинском покрету допуњује хармонски слог. Наредна варијација представља наступ теме у оркестру, док маримба има кратки предах пред наредну, можда технички најзахтевнију. Четврта варијација, иако можда најкраћа, изузетно је захтевна за солисту који у свом извођењу сада комбинује све досадашње елементе тематског материјала,

делове теме и пратње, али у покрету секстола кроз цео регистар инструмента са честим променама метра – из 9/8 у 3/4. Пета варијација нас готово припрема за наступ последње две које су на први поглед сличне првим двама са почетка. Читав став завршава у веома узбурканом расположењу и напетости која се одржава током читавог његовог трајања.

4.2.4. Четврти став – *Adagio – Allegro moderato – Andante – Allegro moderato*

Након ускомешаног ритма трећег става, финале започиње лаганим уводом у коме маримба и соло виолина доносе музичко олакшање, готово као други став између првог и трећег. Након излагања мотива са почетка, започиње финале у троделном облику са врло јасно дефинисаним крајевима одсека. За разлику од претходних ставова где је композитор више тежио флуидности саме форме и готово нејасно дефинисаним унутрашњим одсецима, овде је Копецки посегнуо за другачијим принципом. Сва три одсека су јасно дефинисана променом темпа, ритма, па чак и тоналитета. Први део, *Allegro moderato*, по форми је прелазни облик дводелне песме, али са мало другачијим приступом. Наиме, композитор одступа од стандардне шеме прелазног облика дводелне песме у којој је форма *a a1 б a2*. Копецки проширује наступ репризе и шема његовог одсека је *a a1 б a1 a (a2)*. Средишњи одсек је најопсежнији и по третману теме и мотива сличан је другој теми првог става (примери 19а и 19б).

Пример 19а. Концерт за маримбу и гудачки оркестар, Екхар Копецки, први став, тактови 61–64

II тема

ff

61 *p*

pizz.

mp

pizz.

mp

pizz.

mp

Пример 19б. Концерт за маримбу и оркестар, Екхар Копецки, четврти став, тактови 97–99

B

mp

pizz.

mp

pizz.

mp

pizz.

mp

pizz.

mp

pizz.

mp

Средишњи одсек Б, тематски, али и структурално, у потпуности одговара другом ставу *Концерта*. Како је читав други став био базиран на дијалогу између маримбе и соло гудача, овај принцип је пренет и на Б одсек финала, али не у потпуности. Маримба овај пут има константну улогу протагонисте теме, док се гудачи смеђују у улози пратње, односно соло дијалога појединих инструмената. Завршни, трећи одсек специфичан је по солистичкој каденци, која је овај пут дата уз пратњу гудача од такта 237 до краја.

4.3. *Концерт за маримбу и гудачки оркестар*, Емануел Сежурне

Концерт за маримбу и гудачки оркестар француског композитора Емануела Сежурне настао је 2005. године као поруџбина Богдана Бакануа (Bogdan Vasanu) за Интернационални конкурс маримбиста у Линцу, у Аустрији. Дело је први пут извео управо Бакану, уз пратњу оркестра „Салзбуршки солисти”. Након тога, *Концерт* убрзо постаје једно од најпопуларнијих остварења овог композитора и саставни део репертоара сваког цењеног перкусионисте. Сам Сежурне је описао *Концерт* као рефлексију Бакануове љубави према романтизму и лирском у делима Рахмањинова (Sergei Rachmaninov), а као резултат тога настаје дело са дугим лирским пасажима (други став), меланхоличног карактера, са музичким језиком типичним за француске песме са призвуком фламенка и цез импровизације.⁴⁴ Другим речима, *Концерт* представља својеврсну представу Сежурнеовог музичког језика који је прожет традиционалним и модерним техникама и призвучима.

Пре саме анализе дела важно је да истакнемо да је *Концерт* оригинално написан као двоставачно дело, што је било типично за самог композитора.⁴⁵ У оваквом облику први став, лаганог темпа, започињао је солистичком каденцом, док је други садржао више енергије и захтевао високу техничку спремност извођача. Међутим, 2015. године Сежурне је дописао нови први став да би употпунио стандардну форму жанра концерта. У наставку рада бавићемо се анализом ове верзије из 2015. године, која ће и бити изведена на концерту докторског уметничког пројекта.

⁴⁴ Августина Серафимова, *Концерт за маримба и струнни на Емануел Сежурне*, Академичен форум *Интегрална музикална теорија*, 1, 103–118, <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=808883>, сајту приступљено 29. 7. 2021, 18.55, 104.

⁴⁵ Сежурне је написао и *Концерт за вибрафон и гудачки оркестар* (1999), *Концерт за три удараца и дувачки оркестар* (2002) и многа друга дела која су такође у двоставачној форми. Исто.

4.3.1. Први став

Додати први став у потпуности одговара расположењу читавог *Концерта*, а по форми, звуку, па чак и третману солисте, одговара традиционалном жанру концерта. Наиме, сам Сежурне је за овај став говорио да је опсежан, са дугим лирским фразама солисте, које су понекад „бујне, готово лаконске, али не веома меланхоличне”.⁴⁶ По облику, став је тродел са уводом и кодом (пример 20), у коме сваку од тема доносе солиста и оркестар у односу дијалога.

Пример 20. Шематски приказ првог става, *Концерт за маримбу и гудачки оркестар*, Емануел Сежурне

УВОД (1-28)	А (29-81)	каденца (81-101)	прелаз (102-109)	Б (110-146)	каденца (147-150)	прелаз (151-161)	А (162-214)	КОДА (215-235)
	а б а1 б1						а б а1 б1	

Увод је романтичарског карактера, готово да евоцира Рахмањинова и започиње четвортактним мотивом у коме гудачи у арпеђу доносе тонику еф-мола. Након варијације мотива у наредна четири такта, наступа соло маримба, да би недуго после са истим мотивом наставио оркестар. Другим речима, читав увод (до 28. такта) конципиран је на дуалном односу солисте и оркестра и ниједном у првих 28 тактова ова два медијума не наступају заједно. На овај начин, Сежурне је врло јасно поставио однос између маримбе и пратње и назначио на који начин ће сам солистички инструмент бити третиран до краја читавог дела. Тему А одсека доноси маримба и убрзо се придружују и гудачи, што је уједно и први заједнички наступ у читавом концерту. Гудачи преузимају мелодију док маримба свира шеснаестински покрет у функцији ритмичког остината и допуне хармонске фактуре. Кулминација се први пут достиже у б првог одсека у коме су маримба и оркестар у унисону (пример 21).

⁴⁶ Исто.

Пример 21. Концерт за маримбу и оркестар, Емануел Сежурне, први став, тактови 45–48

The image displays a musical score for the first movement of the Concerto for Marimba and Orchestra by Emmanuel Séjourné, specifically measures 45 through 48. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 43 to 45, and the second system covers measures 46 to 48. The instruments included are Marimba (Mar.), Violin I (vln. 1), Violin II (vln. 2), Viola (Vla.), Cello (Cello), and Bass. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. In measure 45, the Marimba part features a series of sixteenth-note chords, each marked with a '6' (sexta) and a dynamic of *ff*. The string parts (vln. 1, vln. 2, Vla., Cello, Bass) play sustained notes, with the violins and viola marked *f* and the cellos and basses marked *ff*. A vertical red line is drawn through the score at the end of measure 45. The second system begins in measure 46, where the Marimba part continues with chords, and the string parts play rhythmic patterns. The dynamic for the bass in measure 48 is marked *f*.

Важан је покрет паралелних октава који се јавља у овом одсеку, а који алудира на романтичарски, готово рахмањиновски принцип технике свирања. По облику први део је мала дводелна песма са исписаним репетицијама. Након повратка на мелодију са почетка, поново са гудачима, читав одсек завршава солистичком кадэнцом у којој маримба на свим мотивима представљеним до тада закружује први одсек става. Након завршетка, оркестар се придружује маримби и у својеврсном *tutti* са веома спором мелодијом смирује расположење и припрема средишњи део, одсек Б. Овај део започиње остинатом гудача, који траје током читавог одсека, док маримба изводи дугу мелодију, састављену од великих и малих триола, шеснаестина и тремола. Одсек Б завршава на мотивима првог дела припремајући репризу којој следи још једна солистичка кадэнца.

Реприза нас враћа у првобитно узбуркано расположење и став се завршава кодом у којој се појављује мотив из увода (пример 22), где је на тај начин Сежурне својеврсно повезао први став у једну велику нераскидиву целину.

Пример 22. *Концерт за маримбу и оркестар*, Емануел Сежурне, први став, тактови 223–224

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the marimba, and the bottom staff is for the orchestra. The tempo is marked as quarter note = 50 and includes an 'accel.' instruction. The marimba part features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *mf*. The orchestra part shows a bass line with chords. The score is divided into two measures, each containing a triplet of eighth notes.

4.3.2. Други став

Други став састоји се из три дела и већ на самом почетку композитор нам открива фантастичне техничке и експресивне могућности маримбе. Имајући у виду да је десет година овај став био заправо почетак читавог *Концерта*, врло је специфичан облик става, који је због

свог тематског материјала и његовог развоја ближи традиционалној сонатној форми (нетипично за други став). Такође, став започиње уводом оркестра који води у солистичку каденцу. Основни тематски материјал читавог става је представљен у импулсима у овом одсеку. Једноставна, дијатонска мелодија изложена је у акордској фактури и Сежурне већ овде представља технику линеарног вођења гласова у дијалогу, што ће бити карактеристика читавог става. Као што је већ напоменуто, сам формални облик става може да се посматра као сонатни облик са свим својим елементима (пример 23).

Пример 23. Шематски приказ другог става, *Концерт за маримбу и оркестар*, Емануел Сежурне

УВОД (1-15)	Солистичка каденца	Експозиција (18- 56)		Развојни део (57-73)	Реприза (74-118)	
		I тема (18-37) це-мол	мост (38-42)	II тема (43-56) це-мол		I тема (74-94) це-мол
				A-дур	каденца	II тема (95-118)

Након наступа солистичке каденце прву тему доноси оркестар и представља логичан наставак увода, али је тренутно постављен у други метрички образац, 3/4. Важно је истаћи да је читав став базиран на варијационом принципу, и сама тема је изграђена управо на овој техници. Овакав приступ компоновању Сежурне је преузео из цез музике. Између прве и друге теме мост од свега неколико тактова заокружује музичку мисао и припрема контраст који следи. Друга тема доноси потпуни контраст у смислу тембра, али остаје у истом метру (3/4). Представљање друге теме поверено је соло маримби, док је оркестар у улози пратње. Међутим, повезаност са претходним одсеком огледа се у поновном варијационом принципу, али и истом тоналитету. Сежурне је отишао и корак даље у наступу друге теме, те су сам музички ток и унутрашња фактура доведени скоро до граница импровизације, што је још један врло видљив утицај цеза. Развојни део доноси својеврсни развој основних тематских материјала става у коме солиста у дијалогу са соло инструментима из оркестра креира специјалну боју и јединствен развој материјала. Још једна карактеристика овог одсека је да се јасни тонални центар појављује први пут на самом крају развојног дела, доприносећи осећају креирања тензије и климакса који доноси реприза која му следи (пример 24).

Пример 24. Концерт за маримбу и оркестар, Емануел Сежурне, други став, такт 94

Cadenza

94

Mar.

f molto rapido

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

fz p sub

Cello

fz p sub

Bass

fz p sub

(♩ = ♩)

Mar.

sempre molto rapido

rit. f ff

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cello

Bass

Важно је истаћи да је читав став готово испрекидан солистичким каденцама, које се осим у уводу јављају готово у сваком одсеку. Оне не представљају застој у музичком развоју, већ су, напротив, његов покретач. О односу који се успоставља између солисте и оркестра, као и о одговору на питање зашто и на који начин су солистичке каденце конкретно у овом ставу употребљене, биће речи у петом поглављу.

4.3.3. Трећи став

У свом сјају, овај став представља својеврсно финале читавог дела. Досадашњи принципи варијационе форме, импровизације „спаковане” у традиционалне оквире, у трећем ставу стижу до свог врхунца. По самој форми, трећи став је близак претходном, али је по структури, тематској обради материјала, као и третману самих инструмената ближи ронду са три теме него сонатном облику (пример 25).

Пример 25. Шематски приказ трећег става, *Концерт за маримбу и оркестар*, Емануел Сежурне

А (1-34)	Б (35-59)	А (60-71)	Ц (72-133)	А (134-156)	КОДА (157-183)
Педал на Ге			це-мол		

Став започиње ритмичким мотивом са гудачима који је у унисону, и на тај начин акценат је на самом расположењу и значају ритма који ће остати током читавог става (пример 26).

Пример 26. Концерт за маримбу и гудачки оркестар, Емануела Сежурнеа, трећи став, такт 1

Violin I
Violin 2
Viola
Cello
Bass

♩ = 112 or more if possible, rythmique, énergique

ff

Сама тема је разложена у дијалогу између солисте и оркестра, као и у другом ставу, а очигледан је принцип и развој карактеристичан за фламенко. Други одсек готово да разрађује и наставља привук шпанске игре у коме је деоница маримбе изграђена на остинато мотиву у односу 11/8 (3+3+2+3). Важно је истаћи да током излагања А Б А не постоји јасан тонални центар, већ је све на педалу ге, што доприноси немирном расположењу става. Трећа тема започиње готово без икакве припреме и представља својеврсни контраст у односу на читав тематски материјал до сада. Наиме, сам композитор је истакао како је тема овог дела става базирана на филмској музици.⁴⁷ Контраст је пре свега уочљив у погледу тоналитета (јасан це-мол), ритма (дуже нотне вредности, целе ноте) и лирског карактера саме теме. Маримба у овом одсеку у потпуности преузима улогу протагонисте и излаже лирску тему у дужим нотним вредностима, насупрот ритмичкој пратњи оркестра. Након опсежног развоја материјала Сежурне први пут јасно ставља до знања извођачу да у овом одсеку има слободу да импровизује, уколико то жели, што представља директан утицај цез музике. Реприза (од такта 134) нас враћа у првобитно расположење и елементе шпанске традиционалне музике, док кода представља својеврсну рекапитулацију тематског материјала Б, са елементима треће теме.

⁴⁷ Исто, 113.

На основу свега наведеног можемо закључити да *Концерт за маримбу и гудачки оркестар* Емануела Сежурнеа на први поглед делује готово традиционално у формалном смислу, али је изузетно захтеван за солисту. Технички захтеви су изузетно високи и од солисте се, поред добре припреме, захтева одређени креативни рад.

5. Третман маримбе као соло инструмента

На основу претходног поглавља и детаљне анализе сва три дела, већ на први поглед можемо закључити да су Розауро, Сежурне и Копецки имали сличан, али опет и различит приступ не само концертном жанру већ и самом инструменту. С једне стране, сва три дела су приближно истог временског трајања, као и у основи неокласичарска, а, с друге стране, Копецки и Розауро су по питању самог формалног облика и броја ставова били слични (четири става), док је Сежурне ипак посегао за класичарским троставачним принципом. Сежурне и Розауро су на сличан начин третирали мелодију и њен развој, док је Копецки акценат више ставио на мотивски развој и ритам, него на саму мелодију. Такође, маримба као соло инструмент има различиту улогу у њиховим концертима. Код Розаура и Сежурнеа она је третирана више као соло инструмент, готово слично виолини или неком другом инструменту у класичарским концертима, док код Копецког то није случај. Уколико имамо у виду само деоницу маримбе, у остварењима Розаура и Сежурнеа она се може изводити и самостално, док Копецки третира овај инструмент као неизоставан део целокупног музичког апарата. Деоница маримбе у *Концерту* Копецког самостално звучи пре као нека техничка етида, док заједно са гудачким оркестром добија потпуну димензију концерта. Другим речима, маримба је код Копецког третирана као саставни део пратње, док код Розаура и Сежурнеа то није био случај.

У основи, сва три композитора су поставила нове темеље развоја овог жанра за маримбу, али је врло специфичан начин на који је она третирана у сва три остварења, као и техника која је потребна свирачу да би их извео. У наставку рада анализираћемо на који начин је овај ударачки инструмент третиран у сва три остварења и да ли су композитори имали утицај један на другог.

5.1. *Концерт за маримбу и гудачки оркестар* Неја Розаура

Најстарији концерт за маримбу од поменутих три можда је и најлирскији и најсамосталнији у погледу третмана соло инструмента. Наиме, Розауро је приступио маримби заиста као соло деоници, инструменту равноправном виолини, клавиру или било ком другом солистичком инструменту. Поједини делови концерта могу се свирати и самостално на маримби и потпуно имају смисла, док Копецки, као што смо већ навели, третира маримбу као саставни део оркестра. Један од главних разлога зашто Розауров *Концерт* маримбиста може да изводи самостално, без гудача, налази се у самом запису деонице. Као што смо могли да приметимо у

поглављу 4.1, то јест у музичкој анализи *Концерта*, Розауро је за маримбу написао и главну мелодију и пратњу у више наврата. Међутим, може се закључити да значај и улога марибе расту постепено од првог, па све до четвртог става који музички, али и у смислу односа солисте и пратње, представља својеврсни климакс.

У првом ставу основни тематски материјал поверен је равноправно маримби и оркестру и то на тај начин што оба ова медијума у својеврсном дијалогу (одсек Б), или пак заједно (сам почетак), износе тему. Након тога следи други став у коме сада маримбиста има значајнију улогу, али не у потпуности. Прво се тема јавља у десној руци, док лева рука и оркестар имају пратњу, да би се у одсеку Б тема јавила у левој руци солисте. Трећи став је можда и најзахтевнији од свих у техничком смислу. Он у основи представља једну техничку етиду за маримбу и има форму техничког мотива који се понавља. Од маримбисте се захтевају карактеристични двоструки латерални ударци. Наиме, ова техника подразумева да се из једног потеза, замаха, добију два ударца са две палице, што омогућава страшно брзе потезе и промене. Важно је истаћи да ни са оваким високим техничким захтевима улога и позиција маримбе у односу на оркестар није промењена. Пратња, односно гудачки оркестар, само употпуњује акорде и потезе које солиста изводи, те не умањује његов значај. Тиме је солисти дата већа улога. Четврти став представља својеврсни климакс у сваком смислу. Као што смо видели, он је реминисценција на претходне ставове у смислу тематског материјала, али је у њему можда најочигледнија улога маримбе као протагонисте, односно солисте. Ово је први став у коме се појављује солистичка каденца, што нам потврђује већ све наведено. Међутим, сама каденца је можда и најмање технички изазовна, за разлику од, на пример, трећег става. Каденца је у оригиналу веома кратка, зато је и неретка пракса да солисти додају свој материјал који се слаже са материјалом *Концерта* и на тај начин је прошире и покажу свој виртуозитет. Стога, овај став може да представља врхунац читавог дела, али и не мора, управо из поменутих разлога. У техничком смислу, односно у третману самог инструмента, али и његовом односу са оркестром, прва три става много су захтевнија од финала.

Са техничког аспекта, Розауро је у овом делу користио све његове до тада познате покрете и технике, те овај концерт представља својеврсан приказ Розауровог музичког стила и технике свирања на маримби. Читав концерт свира се са четири палице, на начин који је објашњен у поглављу 3.1.2, а технички је најзахтевније ритмички и метрички спојити оркестар и маримбу и уклопити неправилне или померене акценте.

5.2. Концерт за маримбу и гудачки оркестар Екхара Копецког

Као што смо већ установили, *Концерт* Екхара Копецког по питању третмана маримбе као соло инструмента можда је најмање занимљив. Он солисту третира као саставни део оркестра и деоница маримбе не може да се изводи самостално, као што је то случај код Розаура или Сежурнеа. Међутим, у одређеним сегментима *Концерта* Копецког успоставља се дијалог између маримбе и оркестра, али се може рећи да је улога протагонисте, односно носиоца тематског материјала, у већини случајева поверена оркестру. Копецки, с друге стране, више пажње посвећује самом ритму, развоју тематског материјала и техници, него третирању маримбе као солисте.

Први став записан је у потпуности као техничка етида за маримбу у коме је она третирана као пратња, док се од гудача захтева вођење главне мелодијске линије, као и доношење тематског материјала. Овај став је уједно и најзахтевнији у техничком смислу за оркестар због неправилног ритма, односно ритмичких образаца, те је потребно посебно обратити пажњу на ове аспекте при извођењу. Код Копецког се, скоро као код Розаура, види одређени прогрес од става до става по питању третирања маримбе, међутим Копецки ниједног тренутка не достиже ниво самосталности соло деонице који постоји код Розаура. Као и први, и у другом ставу акценат је на самој техници, јер је готово читав став у тремолу са две или три палице. Овај став први пут даје назнаке самосталности маримбе, пошто у њему имамо дијалог соло виолине и маримбе, али уколико погледамо ширу слику видимо да је маримба и овде третирана као пратња, односно више као одговор на претходни тематски материјал него као вођа развоја. За разлику од Розауриног дела, у *Концерту* Копецког постоји више солистичких каденци. Међутим, ниједна каденца није посебно технички захтевна и оне су дате више као саставни део самог тематског материјала и развоја него као праве солистичке каденце. У нотама су записане врло прецизно, али на докторском уметничком пројекту изведене су слободно, готово *ad libitum*, ради добијања утиска самосталности и привидности соло деонице. Овакав приступ од стране солисте је могућ јер у самој партитури ништа конкретно није записано. То указује да је композитор смислено дао слободу солисти у извођењу каденци. Најзахтевнија од свих каденци је она на крају четвртог става, која у основи и није права солистичка каденца јер је записана уз пратњу оркестра. Од извођача се захтева да у фортисимо динамици, под пуним техничким капацитетима, изнесе овај врхунац, након врло захтевна три става. Од свирача се подразумева добра кондиција да би могао да изнесе читаво дело до самог краја.

Разлог свему наведеном и оваквом третману соло деонице лежи управо у самом развоју тематског материјала и начину на који Копецки музички и стилски креира читаво дело. Акцент је пре на ритмичком обрасцу и самом развоју тематског материјала, као и показивању технике маримбисте, него на његовом осамостаљивању и третирању маримбе као соло инструмента, што је случај код Розаура.

5.3. Концерт за маримбу и гудачки оркестар Емануела Сежурнеа

Можда технички најзахтевнији, а по питању третмана маримбе свакако најсамосталнији јесте *Концерт за маримбу и гудачки оркестар* Емануела Сежурнеа. Од извођача се захтева да познаје све аспекте свирања маримбе са четири палице и овај *Концерт* готово да представља, у техничком смислу, комбинацију прва два концерта. Све до сада поменуто, тремола, остината, наизменични дупли ударци и остало, укомбиновано је код Сежурнеа са новим, модернијим приступом. Важно је истаћи да је све употребљено смислено, у складу са самом музиком. По питању третмана соло инструмента, Сежурне је отишао корак даље у односу на Розаура и Копецког. Наиме, можда баш у овом концерту маримба има праву улогу носиоца тематског материјала и њена деоница се скоро готово цела може свирати самостално на концертима. Још једна битна разлика између Сежурнеовог *Концерта* и концерата Розаура и Копецког односи се на капацитет и димензије саме маримбе. Сежурне користи велику петооктавну маримбу у свом пуном капацитету, где су скоро равноправно искоришћени сви регистри инструмента. За извођење концерата Розаура и Копецког, маримбисти је довољна маримба мањих димензија, односно од 4.3 октаве.

Први став започиње уводом и првом темом повереној маримби док гудачи у унисону пре имају улогу да потпомогну излагање основног тематског материјала него што су га носиоци, као што је то био случај у другим концертима. Оно што је специфично за Сежурнеа, а пре свега за први став, јесте велика експресивност и употреба музичких параметара као што су велика крешенда, односно велике разлике у динамици, стална промена темпа, али и „померен” ритам и метар, чак више него код Копецког. Други став је по третману солисте можда најприближнији Копецковом концерту јер су маримба и оркестар у дијалогу. Међутим, Сежурне је и овај принцип подигао на виши ниво. Како на крају става сви инструменти, заједно са солистом, свирају унисоно тему, може се рећи да је маримба пре третирана као равноправан инструмент са осталима него као једноставна пратња и употпуњавање музичког слога, што је био случај код Копецког. Трећи став је занимљив по импровизацији, која је, за разлику од своје природе, код

Сежурнеа у потпуности записана у ноте, те не представља импровизацију у правом смислу те речи. Овај став је уједно и технички најзахтевнији и мада је већ записан у брзом темпу, многи извођачи се труде да га изводе што брже ради показивања својих техничких могућности, али и због ефектности финала.

Читав концерт је, као што смо могли да закључимо, изузетно сложен и, можда највише од свих, захтева од извођача изузетну спремност, али и смисао за вођење мелодије и читаве атмосфере дела. Маримба у овом концерту представља прави солистички инструмент по свим параметрима класичарског концерта. Њен третман овде представља својеврсну кулминацију од Розаура, преко Копецког. Апсолутно се може закључити да је *Концерт за маримбу и оркестар* Емануела Сежурнеа на нивоу ремек-дела опуса за овај инструмент.

6. Закључак

Три концерта за маримбу и гудачки оркестар представљају значајни део сваког опуса перкусионисте. Сваки на себи својствен начин приказује маримбу у њеном пуном инструменталном капацитету, а опет, свако од ових дела третира маримбу на другачији начин. Док је код Розаура и Сежурнеа маримба у правом смислу те речи соло инструмент, код Копецког је она пре свега саставни део оркестра, са повременим солистичким моментима. Розауро је својим вештим третирањем мелодијске линије, целокупног регистра маримбе, али и захваљујући техници коју је сам усавршио, желео да *Концертом за маримбу и гудачки оркестар* прикаже све капацитете и могућности овог инструмента. Ово дело у основи представља својеврсан приказ и скуп свих техничких аспеката свирања на маримби које је Розауро усавршио. С друге стране, Копецки као да је отишао корак уназад у третирању маримбе као соло инструмента у свом концерту. Наиме, као што смо могли да закључимо на основу свега до сада наведеног, маримба је код њега третирана као саставни део пратње, она не доноси никакав нов тематски материјал, нити има улогу протагонисте и покретача тематског материјала. Међутим, и овај концерт, са свим својим техничким и музичким аспектима, заузима важно место у историји. Иако можда није самостална као код Розаура, деоница маримбе је врло важна у Копецковом *Концерту*. Ритмички покрети, висока техничка спремност извођача, али и смисао за вођење мелодијске линије у којој је основни принцип врло сложен мотивски рад, само су неки од елемената по којима је ово дело значајно. Код Копецког, можда више него код друге двојице композитора, посебна пажња је потребна при „спајању” солисте и оркестра. Управо у овом садејству два медијума лежи права вредност и значај *Концерта за маримбу и оркестар* Копецког. Сежурне, као модерни композитор и пре свега перкусиониста, отишао је корак даље и од Розаура и од Копецког. Његов *Концерт за маримбу и оркестар* представља својеврсну комбинацију дела претходника са новим, модерним приступом. Другим речима, Сежурне готово да је преузео достигнућа и елементе концерата Розаура и Копецког и отишао корак даље. У његовом концерту маримба је третирана заиста као соло инструмент у класичарском смислу те речи, али је истовремено и неизоставан део оркестра. И по питању техничког аспекта имамо сличну ситуацију. Розаурову технику свирања са четири палице Сежурне је довео до крајњих граница, и мада готово ништа ново није донео по питању технике Сежурнеов *Концерт* сматра се врхунцем овог жанра за маримбу.

Розауро, Копецки и Сежурне у својим остварењима третирали су маримбу као соло инструмент на другачије начине, али су поставили и темеље развоја овог жанра. Сва три композитора оставила су дубок траг својим делима на даљи развој технике свирања, али и на третман инструмента као таквог.

На самом крају можемо да закључимо да докторски уметнички пројекат *Третман маримбе као соло инструмента сагледан кроз компаративну анализу три популарна концертанта извођења* први пут аналитички, теоријски, али и извођачки, ставља три значајна концерта за маримбу и гудачки оркестар заједно. С обзиром на чињеницу да је број студија које се баве само једним концертом за маримбу врло мали, компаративна анализа која сагледава третман и развој маримбе као соло инструмента кроз остварења Розаура, Сежурнеа и Копецког, свакако представља значајан теоријски допринос.

7. Литература

- Conklin, Christine, *An annotated catalog of published marimba concertos in the United States from 1940–2000*, Oklahoma, University of Oklahoma, 2004.
- Despić, Dejan, *Muzički instrumenti*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1979.
- Eyler, David Paul, *The History and Development of the Marimba Ensemble in the United States and Its Current Status in College and University Percussion Programs*, The Louisiana State University and Agricultural and Mechanical Col,
https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5090&context=gradschool_disstheses, сајту приступљено 20. 2. 2021, 14.00.
- Garfias, Robert, The Marimba of Mexico and Central America, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 4, No. 2, University of Texas Press, 1983, 203–228,
<http://www.jstor.org/stable/780267>, сајту приступљено 20. 2. 2021, 13.54.
- Hampton, Walter Ellis, *Rhythmic Consonance and Dissonance in Eckhard Kopetzki's works for solo Percussion: Topf-Tanz and Canned Heat*, Texas, University of North Texas, 2014.
- Хофман, Мирјана Веселиновић, *Стваралачка присутност европске авангарде у нас*, Београд, Фонд за издавачку делатност Универзитета уметности у Београду, 1983.
- <http://www.emmanuelsejourne.com/#>, сајту приступљено 12. 9. 2020, 13.02.
- Kastner, Kathleen Sherry, *The emergence and evolution of generalized marimba technique*, Urbana, University of Illinois, 1989, <https://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/Kastner.pdf>, сајту приступљено 18. 6. 2021, 18.46.
- Kovačević, Krešimir (ur.), *Muzička enciklopedija*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski Zavod, 1974, II.
- *Marimba history*, <https://www.vsl.co.at/en/Marimba/History>, сајту приступљено 20. 2. 2021, 13.54.
- Moore, Jeff, 20 Years of the Rosauero Marimba Concerto, *PAS Magazine*, <http://neyrosauero.com/wp-content/uploads/2016/02/PAS-Magazine.pdf>, сајту приступљено 10. 8. 2020, 18.55.
- Liao, Wan-Chun, *Ney Rosauero's two concerti for marimba and orchestra: Analysis, pedagogy and artistic considerations*, Florida, University of Miami, 2005.
- Liao, Wan-Chun, The Rosauero Marimba Concerto: A Formal Analysis, *Percussive Notes*, 2006,
<http://neyrosauero.com/wp-content/uploads/2016/02/article4.pdf>, сајту приступљено 11. 8. 2020, 18.45.

- Olson, Darin James, *Eckhard Kopetzki's Compositions for Marimba Competitions: An Examination and Comparison of Three Movements for a Solo Dancer and Night of Moon Dances*, Ohio, The Ohio State University, 2011.
- Porter, Joe, *A New Six-mallet marimba technique and pedagogical approach*, University of Lethbridge, 2011.
- Prieto, Ruth, *Interview with Emmanuel Séjourné*, 2008, https://www.elcompositorhabla.com/fr/bibliotheque-interviews.zhtm?corp=elcompositorhabla&arg_id=9&arg_pagina=4, сајту приступљено 12. 9. 2020, 13.00.
- Rager, Daniel, *The History of the Marimba*, Cleveland State University, https://engagedscholarship.csuohio.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=clmusic_fac_pub, сајту приступљено 23. 2. 2021, 14.53.
- Rocha, Vlad and Pedro Sá, Ney Rosauero Celebrando 30 anos do concerto para marimba e orquestra, *Modern Drummer Brasil*, 2016, <http://neyrosauero.com/wp-content/uploads/2016/04/MD166-Ney-Rosauero-layout2-copy-11.pdf>, сајту приступљено 26. 5. 2021, 18.55.
- Rosauero, Ney, *Ney Rosauero – Percussionist, Composer and Educator*, <http://www.neyrosauero.com>, сајту приступљено 26. 5. 2021, 20.00.
- Rosauero, Ney, Crossing Grip Extensions, *Yamaha Educator Series*, <http://neyrosauero.com/wp-content/uploads/2016/02/Yamaha.pdf>, сајту приступљено 22. 8. 2020, 19.00.
- Schweitzer, Vivien, The Marimba, Rich and Warm, Makes Itself Hear, *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2008/06/29/arts/music/29schw.html>, сајту приступљено 22. 2. 2021, 18.56.
- Sciorio, Girolamo Di, *Ney Rosauero Concerto N: 1 per marimba e orchestra dinamica di un'analisi*, Salerno, Conservatorio Statale di Musica "Giuseppe Martucci", 2014/2015.
- Серафимова, Августина, Концерт за маримба и струнни на Емануел Сежурне, Академичен форум *Интегрална музикална теорија*, 1, 103–118, <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=808883>, сајту приступљено 29. 7. 2021, 18.55.
- Smith, Sarah E, *The Development of the Marimba as the Solo Instrument and the Evolution of the Solo Literature for Marimba*, Ohio, State University, 1995, https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1487862972135342&disposition=inline, сајту приступљено 18. 6. 2021, 13.55.

- Tracey, Andrew, *How the South African Marimba Came into Existence*, <http://www.kalimba.co.za/old/marimbahistory.html>, сајту приступљено 20. 2. 2021, 14.00.
- Veinus, Abraham, *The Concerto*, New York, Dover Publications, 1964.
- William Eleroy Curtis, *The Capitals of Spanish America*, <https://www.musicwithease.com/marimba-pictures.html>, сајту приступљено 20. 2. 2021, 14.53.
- Weiss, Lauren Vogel, *Rosauro's Concerto for marimba 30 years and still going strong*, <http://neyrosauro.com/wp-content/uploads/2016/04/ARTIGO-CMO-30-anosAug2016-RS-copy-1.pdf>, сајту приступљено 20. 8. 2020, 19.00.
- Weiss, Lauren Vogel, Ney Rosauro, Composer and percussionist, *Percussive Notes*, 37, 1999, 59–60.
- Zarro, Domenico E, *A look at New Rosauro's Educational Series For Percussion*, <http://neyrosauro.com/wp-content/uploads/2016/02/DomenicoZarro.pdf>, сајту приступљено 05. 9. 2020, 14.00.

8. Биографија

Иван Марјановић је рођен 30. априла 1981. године у Београду. Завршио је ударалке у Музичкој школи „Станковић” у класи професора Звездана Јеремића. Године 1998. освојио је специјалну награду на републичком и савезном такмичењу, а исте године био је члан Медитеранског оркестра. Дипломирао је на Факултету музичке уметности у Београду 2004. године, на Полиинструменталној катедри – ударалке, у класи професора Мирослава Карловића. Магистарске студије завршио је 2014. године, на Полиинструменталној катедри – ударалке, у класи професора Мирослава Карловића. Са оркестром Факултета музичке уметности у Београду извео је 2005. године српску премијеру *Концерта br. 1 за маримбу* Андерса Копела у сали задужбине Илије М. Коларца. Тренутно је на завршној години докторских академских студија, у класи професора Срђана Палачковића.

Своју оркестарску каријеру Иван Марјановић је започео 1996. године, још у време средње школе, поставши стални хонорарни члан Београдске филхармоније, на месту перкусионисте. Стални члан оркестра је постао 10. марта 2000. године, а на месту соло тимпанисте Београдске филхармоније је од 2010. године. Дугогодишњи је сарадник Симфонијског оркестра РТС-а, оркестра Народног позоришта у Београду, оркестра СНП-а у Новом Саду, позоришта Мадленианум и Црногорског симфонијског оркестра. У својој оркестарској каријери сарађивао је са еминентним солистима и диригентима, као што су З. Мехта, В. Гергијев, Л. Павароти, А. Бочели, Ј. Рахлин, Д. Мацуев и други.

Педагошку каријеру Иван Марјановић је започео 2001. године у Музичкој школи „Станковић” као хонорарни професор ударалки и камерне музике. Са својим колегом Сенишом Јовићем основао је 2007. године СПЕ – први српски *drumline* ансамбл, састављен од најбољих ученика са одсека ударалки, са којим бележи многобројне наступе у земљи и иностранству.

У сарадњи са Срђаном Палачковићем, од 1999. године члан је два „Београдски перкусионисти”, јединог професионалног ансамбла за класичну и савремену музику на ударалкама у Србији. Ансамбл је остварио бројне наступе у земљи и иностранству (Београд, Нови Сад, Ниш, Суботица, Крагујевац, Краљево, Чачак, Зрењанин, Бања Лука, Скопље, Подгорица, Котор, Жабљак, Нова Горица, Haselt – Sent Triden у Белгији, Stockholm у Шведској). Успешну сарадњу ансамбл остварује са клавирским дуом Катарина и Александар Шандоров, клавирским дуом Лидија Бизјак и Сања Бизјак, клавирским дуом Stenzl из Немачке, клавирским

дуом Gereg, LP дуом и Београдским клавирским дуом (дела Б. Бартока, Л. Бернштајна, М. Равела и К. Хелвега). Наступали су на фестивалима Бемус, Номус, Нимус, А Темпо, Котор Арт. Учествовали су на Интернационалном такмичењу за соло маримбу и дуо маримбу у Белгији 2001. године. Октобра 2004. године гостовали су у Стокхолму, у Шведској, на позив Шведске краљевске академије. Истог месеца са Београдском филхармонијом премијерно изводе *Prism Rhapsody II* К. Абе за две маримбе и оркестар. Фебруара 2007. године уз пратњу Београдске филхармоније изводе *Мадригалски концерт* за две гитаре Х. Родрига у аранжману за две маримбе. Током 2009, 2010. и 2011. године дуо је имао значајне концерте у Београду (25. октобар 2009, задужбина Илије М. Коларца) и Новом Саду (15. јун 2010, Музеј Војводине), као и концерт у Словенији (14. јануар 2011, Културни дом, Нова Горица) са делима М. Равела, К. Хелвега, А. Пиацоле, Н. Ј. Живковића, М. Микија и М. Марковича.

Иван Марјановић се активно бави солистичким и камерним наступима. Сарађивао је са еминентним солистима и педагозима из области удараљки (Н. Живковић, К. Абе, М. Камија, Е. Глени, Џ. Квин, Џ. Вутон и други). Редовно наступа са ансамблом „Градилиште”, ансамблом Исидоре Жебељан, гудачима Светог Ђорђа, ансамблом „Музикон” и другима. Од значајнијих солистичких наступа издвајају се концерти са Александром Радуловићем: 30. априла 2015. године у сали Београдске филхармоније, у оквиру циклуса камерне музике (дела Н. Хола, М. Равела, К. Комљеновић, С. Рајша, С. Пауел и С. Рибли), 4. марта 2016. године *Prism Rhapsody II* К. Абе за две маримбе, уз пратњу Београдске филхармоније, и 30. априла 2016. године концерт у сали Београдске филхармоније под називом „Marimba hits”.

Прилог 1.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписан: Иван Марјановић

Број индекса: 240

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат, односно докторска дисертација под насловом: „ТРЕТМАН МАРИМБЕ КАО СОЛО ИНСТРУМЕНТА САГЛЕДАН КРОЗ КОМПАРАТИВНУ АНАЛИЗУ ТРИ ПОПУЛАРНА КОНЦЕРТАНТНА ОСТВАРЕЊА” резултат сопственог истраживачког рада, да предложени докторски уметнички пројекат, односно докторска дисертација, у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршио ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду.

Прилог 2.

ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ ПИСАНОГ ДЕЛА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА, ОДНОСНО ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Име и презиме: Иван Марјановић

Број индекса: 240

Студијски програм: Извођачке уметности – ударалке

Наслов докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације:

„ТРЕТМАН МАРИМБЕ КАО СОЛО ИНСТРУМЕНТА САГЛЕДАН КРОЗ КОМПАРАТИВНУ АНАЛИЗУ ТРИ ПОПУЛАРНА КОНЦЕРТАНТНА ОСТВАРЕЊА”

Ментор: др ум. Срђан Палачковић, ванредни професор

ИЗЈАВЉУЈЕМ да је штампана верзија мог писаног дела докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације, истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности, односно научног звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду.