

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Мина Н. Ристић

СОНАТЕ ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР  
АЗЕРБЕЈЏАНСКИХ КОМПОЗИТОРА  
ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА –  
ПРОБЛЕМАТИКА СТИЛА И КРЕИРАЊЕ  
ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: др ум. Јасна Туцовић, редовни професор

Београд, 2021. година

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE  
FACULTY OF MUSIC

Mina N. Ristić

“Sonatas for Violin and Piano by  
Azerbaijani Composers in the Second Half  
of the 20<sup>th</sup> Century: Problems of Style and  
Creating Interpretation”

Doctoral Art Project

Menthor: Jasna Tucović, Doctor of Arts, associate professor

Belgrade, 2021

## Апстракт

За предмет истраживања у докторском уметничком пројекту одабрала сам несвакидашњу и на српској извођачкој сцени готово незаступљену тему, под називом *Сонате за виолину и клавир азербејџанских композитора друге половине 20. века – проблематика стила и креирање интерпретације*. У раду ћу представити истраживање четири сонате за виолину и клавир истакнутих азербејџанских композитора: Каре Карајева (*Qara Qarayev*), Азера Рзајева (*Azər Rzayev*), Елдара Мансурова (*Eldar Mansurov*) и Ајдина Азимова (*Aydin Əzimov*). Поред тога што су наведена дела капитална и уметнички вредна, она истовремено осликавају развојни пут азербејџанске камерне класичне музике од Другог светског рата до данас. Циљ рада јесте разматрање стилских карактеристика које се очитују у сонатама, те разумевање њиховог значаја и утицаја на укупан извођачки процес и креирање и осмишљавање стилски веродостојне интерпретације. У раду ће бити коришћене историјске, аналитичке и компаративне методе, које ће се међусобно прожимати и допуњавати. Као референтни апарат углавном ће бити коришћена страна литература, с обзиром на то да област која је предмет рада није истраживана код нас. У све четири сонате разматране у овом раду може се приметити водећа заједничка карактеристика – синтеза класичне музике са фолклорним елементима, а сваки од четири композитора је ту синтезу остварио на особен начин.

У првом поглављу се разматра *Соната за виолину и клавир* Каре Карајева коју карактерише синтеза класичних принципа компоновања са фолклорним азербејџанским стилем. Композитор је задржао класични сонатни облик, цикличност форме, али је унео новине у погледу распореда темпа и карактера сваког става понаособ. Извођачки императив представља спровођење драматуршке идеје циклуса од почетка до краја, као и одабир интерпретативних поступака адекватних споју наведених стилова.

Друго поглавље ће бити посвећено *Сонати за виолину и клавир* Азера Рзајева, који је у потпуности задржао класичну сонатну форму, али је новине у сонатни жанр унео мењајући садржај изнутра, обогативши фактуру интересантним националним ритмовима и мелодијама које карактеришу фолклорна тематика, оријенталност и карактеристични ритмови који асоцирају на песму и плес. За обликовање интерпретације ове сонате неопходно је добро упознати дух националних мелодија и ритмова азербејџанске фолклорне музике, као и звучне боје сваког од националних инструмената. Сва стечена запажања би требало имплементирати у интерпретацију, која треба да обилује асоцијацијама на фолклорно азербејџанско музицирање, као и на тонске боје народних инструмената наведених у раду.

У трећем поглављу ће се разматрати *Соната-поема* Ајдина Азимова која представља оригиналан искорак у модернизам. Композитор није задржао класичну цикличну структуру, већ је прибегаво синтези жанра сонате и поеме, створивши једноставно дело сонатног облика, али препуно контраста унутар самих одсека. Садржај *Сонате-поеме* се може разумети пре као стање него као збивање. Нека од тих „стања” су експресионистички заоштрена до екстрема, тако да ова композиција захтева од интерпретатора значајан интелектуални и емотивни ангажман.

У четвртном поглављу ће се разматрати *Соната за виолину и клавир* Елдара Мансурова, који на јединствен начин комбинује у свом стваралаштву елементе класичне музике са примесама цеза и фолклорне уметности Азербејџана. Важно је да се у структури сонате препознају елементи сваког од наведених стилова и да се у складу са тим примене одговарајући карактеристични извођачки поступци.

Кључне речи: сонате за виолину и клавир, азербејџанска музика, фолклорна музика, интерпретација, мугам.

Уметничка област: Извођачке уметности.

Ужа уметничка област: Камерна музика.

## Abstract

For the research subject in my doctoral artistic project, I chose the unusual and nearly nonexistent topic on the Serbian performing scene “Sonatas for Violin and Piano by Azerbaijani Composers in the Second Half of the 20th Century: Problems of Style and Creating Interpretation”. The thesis presents a study of four violin sonatas by prominent Azerbaijani composers: Gara Garayev, Azer Rzayev, Eldar Mansurov and Aydin Azimov. In addition to being capital and artistically valuable pieces, they also reflect the development of Azerbaijani classical chamber music from the Second World War to the present. The aim of the study is to consider the stylistic characteristics that are manifested in the sonatas, as well as the comprehension of their significance and influence on the overall performative process and the creation and design of an authentic interpretation. The methodology will involve historical, analytical and comparative methods, which will be mutually amalgamated and complemented. The reference apparatus will predominantly use foreign literature, considering the fact that this is a field that has not been a research subject in Serbia. All four subject sonatas have a notable common trait: the synthesis of classical music and folklore elements, and each of the four composers achieved this synthesis in a specific manner.

The first chapter considers Gara Garayev’s *Sonata for violin and piano*, which features a synthesis of classic approaches to composing with Azerbaijani folklore style. The composer retained the classic sonata arrangement, the cyclicity of the form, but introduced innovations in regard to the arrangement of the tempo and character of each individual movement. The performative imperative is the implementation of the dramaturgical idea of the entire cycle from start to finish, as well as the selection of interpretive procedures adequate to the combination of the styles.

The second chapter focuses on the Azer Rzayev’s *Sonata for violin and piano* which completely retains the classical sonata form, but the composer introduces innovations to the sonata genre by changing the content within, enriching the substance with interesting national rhythms and melodies that feature folklore themes, oriental melodies, and exceptionally characteristic rhythms that are reminiscent of song and

dance. In order to shape the interpretation of this sonata it is necessary to become properly acquainted with the spirit of national melodies and rhythms of Azerbaijani folkloric music, as well as the timbre of each of the national instruments. All these insights need to be implemented in the interpretation, which should be abundant with associations of folkloric Azerbaijani music performance, as well as the timbre of national instruments listed in the dissertation.

The third chapter discusses Aydın Azimov's *Sonata-Poem*, which is an original step into modernism. The composer did not retain the classic cyclic structure, but resorted to the synthesis of the sonata and poem genres, creating a single movement piece with a sonata form, but full of contrasts within the sections. The content of the sonata can be considered more as a state than as a process. Some of these "states" are heightened to the extreme in the manner of Expressionism, so that *Sonata* requires significant intellectual and emotional engagement on the part of the interpreters.

The fourth chapter considers the *Sonata for violin and piano* by Eldar Mansurov, who combines in a unique way the elements of classical music with jazz and folklore art from Azerbaijan. It is important to recognize the elements of each of the mentioned styles in the structure of the sonata and accordingly apply the appropriate characteristic performative procedures.

Key words: sonatas for violin and piano, Azerbaijani music, folklore music, interpretation, mugham.

Scientific field: Performing Arts.

Scientific Subfield: Chamber Music.

## САДРЖАЈ

Апстракт .....	ii
Abstract.....	iv
<b>1. УВОД.....</b>	<b>1</b>
1. 1. Институционализовање народне уметности .....	3
1. 2. Мугам.....	4
1. 3. Ашугска уметност.....	7
<b>2. СОНАТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР КАРЕ КАРАЈЕВА.....</b>	<b>10</b>
2. 1. Професионални развој и стваралаштво композитора Каре Карајева .....	10
2. 2. <i>Соната за виолину и клавир</i> – анализа стила и креирање интерпретације	11
<b>3. СОНАТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР АЗЕРА РЗАЈЕВА .....</b>	<b>24</b>
3. 1. Професионални развој и стваралаштво композитора Азера Рзајева .....	24
3. 2. <i>Соната за виолину и клавир</i> – анализа стила и креирање интерпретације	26
<b>4. СОНАТА-ПОЕМА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР АЈДИНА АЗИМОВА .....</b>	<b>39</b>
4. 1. Професионални развој и стваралаштво композитора Ајдина Азимова .....	39
4. 2. <i>Соната-поема</i> – анализа стила и креирање интерпретације.....	43
<b>5. СОНАТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР ЕЛДАРА МАНСУРОВА.....</b>	<b>51</b>
5. 1. Професионални развој и стваралаштво композитора Елдара Мансурова .	51
5. 1. 1. Пројекти <i>Бахрамнаме 1</i> и <i>Бахрамнаме 2</i> .....	53
5. 2. <i>Соната за виолину и клавир</i> – анализа стила и креирање интерпретације	53
<b>6. ЗАКЉУЧАК.....</b>	<b>61</b>
<b>ЛИТЕРАТУРА .....</b>	<b>65</b>
<b>БИОГРАФИЈА.....</b>	<b>70</b>

## 1. УВОД

За предмет истраживања у докторском уметничком пројекту одабрала сам сонате за виолину и клавир азербејџанских композитора, дела која су релативно слабо заступљена у истраживачким радовима, а на српској извођачкој сцени готово непозната.<sup>1</sup> Стога би ово истраживање могло да допринесе упознавању стваралаштва азербејџанских композитора уопште, пре свега у једном важном камерно-музичком жанру, а последично и обогаћењу репертоара камерно-инструменталног ансамбла виолина–клавир код нас. Окосницу рада представљаће истраживање четири сонате за виолину и клавир истакнутих азербејџанских композитора: Каре Карајева (*Qara Qarayev*), Азера Рзајева (*Azər Rzayev*), Елдара Мансурова (*Eldar Mansurov*) и Ајдина Азимова (*Aydin Əzimov*). Разлог због ког сам се определила за четири наведене сонате лежи у чињеници да су њихови аутори изузетно значајни у музичкој култури Азербејџана, те поред тога што су ова дела капитална и уметнички вредна, она истовремено осликавају развојни пут азербејџанске камерне класичне музике од Другог светског рата до данас. Циљ рада јесте разматрање стилских карактеристика које се очитују у сонатама, те разумевање њиховог значаја и утицаја на укупан извођачки процес и креирање и осмишљавање стилски веродостојне интерпретације. Иновативност рада лежи у чињеници да је ово прва посебна студија о сонатама за виолину и клавир азербејџанских композитора на српском језику, те се надам да ће моје истраживање бити од користи заинтересованим извођачима, посебно пијанистима и виолинистима са ових простора.

У раду ће бити коришћене историјске, аналитичке и компаративне методе, које ће се међусобно прожимати и допуњавати. Као референтни апарат углавном ће бити коришћена страна литература, с обзиром на то да област која је предмет рада није истраживана код нас. Истраживачко-методолошка основа рада темељиће се на делима Узеира Хаџибејова (*Üzeyir Hacıbəyov*) која се баве проблематиком музичког стваралаштва и извођења азербејџанске музике. Такође, биће узета у обзир истраживања, радови и текстови Тохид Кулијева (*Toxid Quliyev*),

---

<sup>1</sup> Према мојим сазнањима, код нас је извођена само *Соната* Каре Карајева.



Екатерине Франгулове (*Екатерина Франгулова*), Изабеле Абезгауз (*Изабелла Абезгауз*), Фарах Алијеве (*Фәрәһ Әлијева*), Севиль Мустафајеве (*Севиль Мустафаева*), Наргиз Аљарове (*Наргиз Алијрова*) и других. Аналитички метод истраживања ће неизоставно подразумевати стилску и формалну анализу, а по потреби, хармонску и мелодијско-ритмичку, док ће компаративни метод бити примењен ради истицања одређених специфичности дела азербејџанских композитора писаних у традиционалном жанру сонате за ансамбл виолина–клавир.

Овим радом ће се први пут испитивати репрезентативни примери соната за виолину и клавир азербејџанских композитора у општем контексту еволуције жанра, при чему ће се анализирати стил и могућности интерпретације. Такође, приказиваће се главне карактеристике које чине основу музичког језика соната азербејџанских композитора (традиције класицизма, модерног музичког језика и фолклора), а све у циљу изналажења интерпретативних решења и смерница за интерпретацију камерно-инструменталних соната које су предмет истраживања.

У периоду после Другог светског рата, азербејџански композитори су почели да обраћају пажњу на облик сонате, као на један од жанрова камерно-инструменталне музике. Сонатни жанр је привукао композиторе својом могућношћу инкорпорирања контрастних садржаја, који, постављени у различите међусобне односе, резултују снажним уметничким изразом. Иако стваралачки опус соната за инструментални дуо виолина–клавир азербејџанских композитора није пребогат, ипак га карактерише изразито занимљива и разноврсна тематска лепеза садржаја, која је инспиративна како за извођаче, тако и за слушаоце. Камерне сонате у Азербејџану су писали аутори различитих генерација и стваралачких стилова, а у њиховим делима се на најразличитије начине преламају законитости класичног сонатног жанра са елементима националне музике, као и са „трендовима” модерне уметности, чинећи притом јединствену и уметнички оригиналну органску целину. Дела аутора Каре Карајева, Азера Рзајева, Ајдина Азимова, Елдара Мансурова и других, азербејџанску камерну музику подигла су на нови, свакако виши ниво. Данас се азербејџанска камерна музика свира на разним фестивалима и у концертним дворанама широм света, те су истраживања, запажања и закључци о азербејџанској музици за ансамбл виолина–клавир неопходни, посебно ако се узме у обзир да могу бити изузетно корисни будућим интерпретаторима ових

композиција. Стилске карактеристике ових соната су обележене изразитом индивидуалношћу сваког од аутора, који своје разлике ипак уједињују у имплементацији елемената фолклорне музике у уметничку, њиховом комбиновању са традиционалним или савременим композиционим поступцима, што има за последицу стварање уметничке музике са снажним националним идентитетом, али и обogaћивање извођачке уметности новим нијансама интерпретације. Стога, пресек и увид у разноврсност стила и израза у оквиру препознатљивог националног музичког идентитета, за мене као истраживача и извођача представља главну идеју и мотив у раду.

У првом поглављу биће разматрана *Соната за виолину и клавир* истакнутог азербејџанског композитора Каре Карајева (1918–1982) која је посвећена сећању на његовог професора Владимира Михајловича Козлова. *Сонату* карактеришу класични закони компоновања које композитор надограђује и преиспитује средствима савременог музичког језика. Друго поглавље ће бити посвећено *Сонати за виолину и клавир* Азера Рзајева (1930–2015) коју карактерише снажно ослањање на фолклорну мелодику и ритмику, односно на карактеристике песме и игре из народног стваралаштва. У трећем поглављу ће се разматрати *Соната-поема* Ајдина Азимова (1946–), који је кренуо путем усложњавања музичког језика и напуштања стандардних образаца. У четвртном поглављу ће се истраживати *Соната за виолину и клавир* Елдара Мансурова (1952–), који на јединствен начин комбинује у свом стваралаштву елементе класичне музике са примесама цеза и фолклорне уметности Азербејџана. С обзиром на то да фолклорна музика игра значајну улогу у музичком језику свих соната које су предмет овог истраживања, у потпоглављима која следе ћу укратко представити карактеристике традиционалне азербејџанске музике.

## **1. 1. Институционализовање народне уметности**

Азербејџанска народна музика је почела да се изучава на професионалном нивоу од 1920. године када је на иницијативу композитора Узеира Хаџибејова основана високошколска установа – Азербејџански државни конзерваторијум (*Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası*), који је касније носио његово име. Поред одсека који су подразумевали класично европско музичко образовање, по угледу

на конзерваторијуме у Москви и Санкт Петербургу, основан је и одсек за народну музику, где се азербејџанска музика изучавала и предавала како усмено (емпиријски, традиционално), тако и са европским системом нотације. Ова високошколска установа је годинама школовала професионалне извођаче народних инструмената, а осамдесет година касније, тачније 13. јула 2000. године, основан је Азербејџански национални конзерваторијум (*Azərbaycan Milli Konservatoriyası*), који је практично преузео одсек за народну музику из Државног конзерваторијума Азербејџана и осамосталио се као посебна високошколска установа. Ова установа садржи у себи два факултета, од којих се један бави извођаштвом, а други историјом и теоријом. Факултет за извођаштво се састоји од катедри за: Соло певање (*ханенде*), Инструментални мугам, Народне музичке инструменте (тар, кеманча, канун, балабан и други) и Упоредни клавир. Факултет за историју и теорију се састоји од катедри за: Историју и теорију музике, Историју и теорију националне музике, Дириговање оркестром народних инструмената и Друштвене науке.

## 1. 2. Мугам

Мугам (*туѓат*, *туѓамат*) представља један од главних жанрова азербејџанске традиционалне музике. Под појмом мугам најчешће се подразумевају вокално-инструментална дела са више ставова која припадају класичној музичко-поетској уметности народа Азербејџана, али се исти појам уобичајено користи и у вези са модусима азербејџанске музике. Мугам карактерише мелодијски развој импровизацијског карактера који је заснован на одређеном модусу. Занимљиво је да мугам модуси, за разлику од лествица или стандардних модуса у европској музици, не морају да се заврше истим тоном којим су започели. На основама савремене музикологије, композитор и оснивач азербејџанске професионалне музике Узеир Хаџибегов, у свом делу *Темељи азербејџанске народне музике* (*Основы азербайджанской народной музыки*) из 1945. године, развио је теорију азербејџанских модуса. Азербејџанска музика има седам основних модуса:<sup>2</sup> *раст* (*Rast*), *шур* (*Şur*), *сегањ* (*Segah*), *шустер* (*Şüştər*), *бајату-шираз* (*Bayatı-Şiraz*), *чаргањ* (*Çargah*) и *хумајун* (*Humayun*). Поред основних, постоје још и три другостепенна модуса: *шахназ* (*Şahnaz*), *саренџ* (*Carənc*) и *чаргањ* (*Çargah*), друга

---

<sup>2</sup> Нотни пример број 1, стр. 5.

верзија. Верује се да сваки од модуса има одређени уметничко-емоционални значај, те се, на пример, модус *раст* употребљава за описивање храбрости и енергије, *чаргах* за страст и узбуђење, *шуштер* за дубоку тугу, *сегјах* се назива још и „модус љубави” (јер је *сегјах* основа већине лирских песама) и слично. Сваки модус је строго организована скала са неком врстом основног тона, који се назива *маја* (обележени су као целе ноте у нотном примеру број 1).

The image displays seven musical modes (dastgahs) on a single staff each, arranged vertically. Each mode is represented by a sequence of notes and rests, with a trapezoidal shape drawn underneath to indicate the scale's contour. The modes are labeled as follows:
 

- Раст** (Rast) and **Шур** (Shur) on the first staff.
- Сегях** (Segah) and **Баяты-шираз** (Bayati-shiraz) on the second staff.
- Чаргах** (Chahargah) and **Шюштэр** (Shustar) on the third staff. A downward arrow under the final note of Shustar is labeled "Заключительный тон" (Concluding tone).
- Хумаюн** (Humayun) on the fourth staff.

Нотни пример број 1.

Мугами се могу изводити на различите начине: у целини, као вокално-инструментална дела која по облику подсећају на свиту и називају се *дестгјах* (*dastgah*); у деловима, са певачем уз инструменталну пратњу; у чисто инструменталном облику. Стандардни азербeјџански састав извођача мугама је трио који чине: певач, који се назива *ханенде* (*xanəndə*), и два свирача на инструментима тар (*tar*) и кеманча (*kemança*), с тим што певач – *ханенде*, такође свира и даф (*daf*), инструмент који је сличан већим даирама.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> На слици број 1, слева надесно.



Слика број 1. Мугам трио

Тар је жичани музички инструмент налик гитари и распрострањен је у подручју Ирана, Азербејдана, Грузије и Јерменије. Азербејдански тар се разликује од иранског по броју жица (ирански има шест, а азербејдански једанаест жица) и начину држања инструмента (азербејдански музичари држе инструмент више на грудима, придржавајући га надлактицом десне руке). Израда и уметност свирања азербејданског тара су 2012. године постали део Унескове нематеријалне светске баштине. Кеманча је гудачки инструмент који је широко распрострањен на источном Медитерану и Блиском истоку, а по звуку веома наликује виолини. Метода наставе мугама се темељи на слушној перцепцији, меморисању и креативном разумевању информација које се преносе од учитеља – *ustad* (*ustad*) на ученика – *shagird* (*shagird*). Цикличне мугамске композиције се изводе у малим и великим инструменталним и вокално-инструменталним облицима. Једна од најважнијих карактеристика азербејданског мугама јесте импровизација метрички слободне и орнаментиране мелодије, али у оквирима одређених канона, тј. правила. Поред импровизацијских одсека које изводи певач – *xanende*, *destgah* има и чисто инструменталне, контрастне делове који се називају – *renq* (у ритму игре) и *tesniffe* (у стилу песме), а који имају свој карактеристичан ритам и метар. Извођачи такође имају одређену слободу у састављању својих мугам-композиција, као што су избор делова, њихов редослед и укупан број. У зависности од локалних услова, времена, сезоне, доба дана, извођења или једноставно талента извођача, исти мугами могу звучати прилично различито. Мугамски трио може наступати сам или уз пратњу народног оркестра у чији састав улази још један национални инструмент који ће бити од важности у даљем раду. Канун (*qanun*) је

жичани инструмент код кога се звук постиже окидањем жица трзалицом.<sup>4</sup> Азербeјдански канун има 24 реда са по три жице, односно укупно 72 жице, а по звуку и изгледу подсећа на харфу. Опсег инструмента обухвата три и по октаве (од *g* велико до *b2*) и најчешће се користи као солистички или пратећи инструмент у народним оркестрима. Азербeјдански канун се разликује од арапског и турског и по начину штивовања – код азербeјданског инструмента има седамнаест тонова у оквиру једне октаве.



Слика број 2. Канун

Азербeјдански композитори обилато користе жанр и традицију мугама у свом стваралаштву. Прве азербeјданске опере су се углавном заснивале на мугамама, а касније су писани и симфонијски мугами, као и џез мугами. Спајање традиција азербeјданске и европске музике у 20. веку изнедрило је нове жанрове попут мугам-опере, чији први пример представља *Лејла и Меџнун* Узеира Хаџибeјдова (*Leyli və Məcnun*, Üzeyir Hacıbəyov) из 1908. године, а затим и мугам-симфоније, за које се примери могу наћи у композицијама Фикрета Аморова (*Fikrət Məşədi Cəmil oğlu Əmirov*), Нијазиа Тагизадеа Хаџибeјдова (*Niyazi Tağızadə Hacıbəyov*) и осталих. Унеско је 2008. године прогласио азербeјдански мугам ремек-делом усмене и нематеријалне културне баштине човечанства.

### 1. 3. Ашугска уметност

*Ашуг* (*aşıq*) је народни певач-песник у Азербeјдану, а такође и у другим народима Кавказа, слично менестрелима у енглеској и трубадурима у француској средњовековној традицији. У азербeјданској музичкој традицији ашуг прати сам

---

<sup>4</sup> Слика број 2.

себе на инструменту који се зове саз (*saz*). Саз је стари инструмент који припада групи тамбура. Песме које изводе ашуги су базиране на мугам модусима, најчешће са љубавном тематиком, записане у римама и одређеном метру, а на крају је карактеристична појава катрена<sup>5</sup> у којем извођач изговара свој псеудоним (*mâhlas*). Наступи ашуга који су импровизацијског карактера (импровизацијског у смислу рима, а не мелодијског или ритмичког као у мугамима) у себи могу садржати и загонетке, народне бајке, вербалне дуеле, различите врсте духовитог и креативног израза. Ашугско музичко и поетско стваралаштво припада музичкој култури усмене традиције. Азербејџански ашуги прате себе на сазу, али понекад свирају и уз пратњу дувачког инструмента који се назива балабан (*balaban*)<sup>6</sup> или дафа. Три жице саза азербејџанских ашуга су најчешће подешене у квартно-квинтном односу.



Слика број 3. Саз уз пратњу балабана

Професионални ашуги су подељени у две категорије: ашуги извођачи и ашуги песници. Ашуги извођачи, као професионални приповедачи, не баве се поезијом. Због својих индивидуалних способности и суптилног разумевања специфичности завичајног фолклора, они праве различите врсте варијација и промена у својим *дастанима* (*dastan*),<sup>7</sup> посебно у својим прозаичним облицима. Ашуги песници, напротив, поред приповедања баве се и поезијом, а у Азербејџану се такви ашуги називају *устад* (*ustad*) – што означава почасну титулу на

<sup>5</sup> Катрен је строфа од четири стиха (четворостих), једна од најкоришћенијих строфа у поезији.

<sup>6</sup> Слика број 3.

<sup>7</sup> *Dastan* на персијском језику значи „прича“; то је епско стваралаштво у фолклору или књижевности Блиског и Средњег истока и Југоисточне Азије.

Средњем истоку, а на азербејџанском језику се преводи још и као „врхунски стручњак”. Устади су имали своје школе у којима су се ученици подучавали основама ашугског стваралаштва. Репертоар ашуга није био ограничен само на *дастане*, већ је врло разноврстан у жанровима и конкретним темама, нарочито оним друштвено-социјалним. Ашуги поседују умеће приповедања бајки, љубавно-лирских песама, песама–хвалоспева, песама са моралном тематиком и сатиричних песама. Најчешћи облик је лирска песма *гошма* (*qoşma*), која се састоји од четири стиха од којих сваки садржи једанаест слогова (аналогно једанаестерцу у српској епској поезији).

Уметност ашуга се састоји од лако препознатљивих мелодија које су појединачно и заједно познате као *ашиг хаваси* (*aşiq havası*), а мелодијски опсег је најчешће у интервалу кварте (знатно мањи у односу на мугам). Репертоар једног извођача најчешће садржи око тридесет типова различитих мелодија, а укупно их има око стотину. На свечаностима које се одржавају напољу, ашуги могу наступати и у ансамблима у чији састав улазе инструменти као што су зурна (*zurna*),<sup>8</sup> инструмент сличан зурли, нагара (*nağara*),<sup>9</sup> који припада групи ударачких инструмената, и балабан. На четвртом заседању Комитета за заштиту нематеријалне баштине Унеска у Абу Дабију (УАЕ) 2009. године, одлучено је да се азербејџанска ашугска уметност укључи у Репрезентативну листу нематеријалне културне баштине Унеска.



Слика број 3. Зурна



Слика број 4. Нагара

---

<sup>8</sup> Слика број 3.

<sup>9</sup> Слика број 4.



## 2. СОНАТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР КАРЕ КАРАЈЕВА

### 2. 1. Професионални развој и стваралаштво композитора

#### Каре Карајева

Кара Карајев (1918–1982) један је од највећих совјетско-азербејданских композитора, добитник високих државних награда СССР-а и Азербејдана, професор и ректор Конзерваторијума у Бакуу. Студирао је клавир у периоду 1930–1935. године и композицију од 1935. године на Државном конзерваторијуму у Бакуу, а затим је наставио студије композиције 1938. године на Московском државном конзерваторијуму. Наставу и усавршавање композиције је прекинуо Други светски рат, те се у том периоду Карајев враћа у родни Баку и постаје уметнички директор Азербејданске државне филхармоније. Студије на Московском конзерваторијуму је наставио по завршетку рата, те је 1946. године дипломирао у класи Дмитрија Дмитријевича Шостаковича (*Дми́триј Дми́триевич Шостако́вич*). Стваралачки опус Карајева обухвата готово све жанрове музичке уметности – аутор је три опере, три балета, три симфоније, инструменталне, камерне и музике за позориште и филм. Ово последње је једно од важнијих подручја стваралаштва Карајева, којем се он посвећује од 1950. године. У Азербејдану је жанр филмске музике настао и успешно се развио највећим делом захваљујући доприносу Карајева. Инспирацију за своје стваралаштво је проналазио у стварности која га је окруживала, великим историјским и друштвеним темама попут Великог домовинског рата (Прва симфонија), победе над фашизмом (Друга симфонија), човековим размишљањима о времену и себи (Трећа симфонија), идеји о пријатељству совјетских народа у борби за ослобођење домовине – опера *Ветен (Veten)* и слично. Такође су га привлачиле теме из живота различитих народа света, те је дубоко ушао у структуру и дух фолклорне музике Турске, Бугарске, Шпаније, Вијетнама, Албаније, Африке и арапског истока. Карајев вешто имплементира обележја азербејданске фолклорне уметности, заступљене у стваралаштву певача ашуга и ханенда, у звучни образац својих композиција. Уметнички и естетски принципи Карајева, као композитора и педагога, одиграли су огромну и важну улогу у обликовању савремене школе композитора Азербејдана, која има само

неколико генерација, али је богата креативним појединцима. Његово стваралаштво органски спаја традицију фолклорне и достигнућа класичне музике уопште, у нови и посебан квалитет. Карајев попут „лабораторијског научника” експериментише и спаја различите уметничке стилове у један нови и јединствени музички израз, који својим думетима и квалитетом помера границе изражајних могућности азербeјданске музике.

## **2. 2. Соната за виолину и клавир – анализа стила и креирање интерпретације**

*Соната за виолину и клавир у де молу или Епитаф соната* (како је поједини музиколози називају) – у спомен Владимиру Михајловичу Козлову (*памяти Владимира Михайловича Козлова*), настала је 1960. године. Владимир Козлов је био композиторов наставник из детињства, пијаниста и врстан корепетитор, чија је смрт дубоко погодила композитора и подстакла га да напише ово експресивно дело које одликују музичке епизоде снажног драмског набоја у смени са лирским и пасторалним. *Сонату* карактеришу класични закони компоновања у изградњи цикличне форме и њених појединачних делова, као и укључивање старијих предкласичних жанрова и форми (нпр. речитативне фантазије, пасторале, пасакаље). Наведене особености композитор преиспитује, обликује и надограђује средствима савременог музичког језика, стварајући дело изразите иновативности и оригиналности у националној музичкој уметности. Специфичност ове сонате представља чињеница да сваки њен став, поред јасно израженог облика и карактера, има и очигледан историјски модел и узор који постаје предмет стилизације. Карајев одабира само оне необарокне и неокласичне елементе, технике и принципе који се најприродније уклапају у његов систем уметничког размишљања, а све стављајући у службу савременог музичког израза и садржаја. Композитор ревидира структуру класичне сонате мењајући наслеђену традицију, што у резултату даје циклус у коме су класични контрасти између ставова ублажени, али су зато контрасти унутар појединих ставова велики и нагли – нарочито у другом ставу. Тако је, уместо традиционалног распореда ставова брз-лаган-скерцо-брз, први став *moderato*, други *andante*, трећи поново *moderato* и четврти *andante*. Ова четири става, контрастна превасходно по свом садржају и стилу на

који реферишу, обједињена су у један драматски ток, у коме напетост постепено расте и у последњем ставу достиже врхунац трагичног израза. Кохерентност структуре и драматског тока је свакако један од разлога што је ова соната од првог слушања добро прихваћена од стране публике. У сваком ставу се карактеристике необарока појављују у јединственом и иновативном виду: у првом ставу кроз ритам и енергију покрета који подсећају на разиграност, лакоћу и виртуозност италијанских мајстора 17. и 18. века; у другом ставу као импровизација соло инструмената у речитативима, са карактеристичним непрекидним током мелодијско-ритмичких понављања која подсећају на мугаме; у трећем ставу кроз елегичну сицилијанску пасторалу, а у четвртном кроз строги остинато који гравитира ка пасакаљи.

Први став – *Moderato* – компонован је по узору на класичан сонатни облик, тј. сонатни *allegro*, са тоналним средиштем *in d*, без предзнака. Читав став карактерише експресивност са драмским и, на супрот њима, лирским сегментима, са јасним контрастом између прве и друге теме, затим јасним контурама одсека – експозиције, развојног дела и репризе која је по својим класичним узорима враћена у основни тоналитет. У репризи је уочљиво звучно обједињавање обе деонице и пажљиво сабијање тематског материјала из експозиције које доприноси све већем драмском набоју како се приближавамо крају става. Индикативна је пропорционалност одсека става, при чему су мање формалне целине углавном правилне структуре од четири, осам или шеснаест тактова. Ово је једини релативно брз став циклуса који тече „у једном даху”, заснован на контрасту брзог токатног покрета главне теме и „марширајуће” друге теме. Главни мелодијски материјал прве теме износи деоница виолине, а одмах до ње по значају тематског материјала је контрапунктска деоница у десној руци клавира коју карактерише токатна фактура – својеврсни *perpetuum mobile*, који почива на фиксном „оргуљском“ педалном тону *d* у левој руци. Ипак, за разлику од класичног *perpetuum mobile*-а који карактерише инерција и периодичност, овај је у такту 5/4 и карактерише га „слобода мелодијског развоја, природност успона и падова који дају теми импровизацијски карактер и карактер страствене нарације”.<sup>10</sup> Мелодијска

---

<sup>10</sup> Тохид Кулиев, “Азербайджанская камерно-инструментальная и концертная музыка для смычковых инструментов”, у *Избранные статьи о сонате для скрипки и фортепиано Кара Караева*, Баку, Zərdabi-Nəşr (2018), 14.

контура прве теме, која подсећа и на излагања старе трио сонате са педалним тоном, конципирана је тако да се ни у једном такту не понавља иста ритмичка структура. Веома су интересантне честе промене метра током читавог става, при чему се већ у првој теми петнаест пута мења метричка ознака. Током првог става се смењују разни четвртински (7/4, 6/4, 5/4, 4/4, 3/4, 2/4), али и осмински (5/8 и 3/8) тактови. Честе промене метра дефинитивно упућују на уплив фолклорних елемената и приказују композиторов иновативан приступ традиционалном облику. Иако се композитор одмиче од експлицитних облика народне музике, елементи мугама се јасно наслућују. Полазећи од партитурног броја 1, тема се постепено шири, драматизира, фактура постаје засићенија, а неуморни, непрестани покрет ствара утисак бунтовности, који је поткрепљен честим изменама метра. Првој теми се супротставља „грациозна” друга тема у е молу (партитурни број 3), у којој се недвосмислено препознаје карактер игре (Франгулова га повезује са старом француском гавотом<sup>11</sup>), али се у њој осећа и снажан утицај Прокофјева, његовог мелодизма, ритмике и хармонског тока.<sup>12</sup> Сам одабир односа тоналитета прве и друге теме је веома интересантан, тонови *d* и *e* су узети као прва два слова енглеске речи *death* (смрт).<sup>13</sup> Истовремено, та два тона, која имају улогу музичког симбола или шифре за реч *смрт*, понављају се више пута током *Сонате* (прва два тона прве теме су такође *d* и *e*) и представљају један од обједињујућих фактора читавог циклуса. Другу тему карактерише нагло увођење новог ритмичког модела, у коме се ствара својеврсна карактерна полифонија двеју деоница – мелодија у виолинској деоници, коју карактерише архаична елеганција, одвија се на подлози помало гротескног маршевског покрета у клавиру. Форма теме је класичан период (са два уводна такта у соло клавиру) и правилне је структуре (8 + 8 тактова). Перманентно клизање из дурске у молску терцу, које се јавља у басу у другој теми, карактерише и свечану каденцу *in es* на прелазу на број 4, којом се заокружује експозиција. Истовремено, њом започиње централни

---

<sup>11</sup> Екатерина Степановна Франгулова, “Соната для скрипки и фортепиано Кара Караева”, у *Избранные статьи о сонате для скрипки и фортепиано Кара Караева*, Баку, Zərdabi-Nəşr, 2018, 28.

<sup>12</sup> Интересантно је да друга тема веома подсећа на став *Монтеки и Капулетти* (*Монтеки и Капулетти*) из балета *Ромео и Јулија* (*Ромео и Джульетта*) Прокофјева, а чак су и у истом тоналитету – е молу.

<sup>13</sup> Више видети у Екатерина Степановна Франгулова, “Соната для скрипки и фортепиано Кара Караева”, у *Избранные статьи о сонате для скрипки и фортепиано Кара Караева*, Баку, Zərdabi-Nəşr, 2018.

одсек првог става – развојни део (партитурни број 4), који представља нову фазу драмског развоја. У развојном делу, по узору на класични сонатни облик, композитор разрађује и варира мотиве прве и друге теме, а последњих девет тактова пред репризу су на доминантном педалном тону *a*, којима се припрема реприза са тоналним средиштем *in d*. Реприза (партитурни број 6) представља драмску кулминацију читавог става. Обе теме су приказане у снажнијем и моћнијем облику, обogaћене ритмички и динамички, са бројним променама у самој фактури и сложенијим хармонским језиком. Прва тема се приказује у скраћеној варијанти и главну мелодију овога пута доноси басова деоница у клавиру. Друга тема (партитурни број 8) такође се приказује значајно драматуршки оснажена и карактерно измењена, у *ff* динамици, и чини се као да „деоница виолине, попут смрти, маршира и *тријумфује*”.<sup>14</sup> Реприза и кода не ублажавају атмосферу сукоба који је драматуршки вешто вођен од првог такта, већ напротив, бунтовни израз остаје снажан до краја става. Оваква драматургија читавог става указује на приметан утицај Шостаковича и његов начин изградње сонатног алегра.

Изучавајући и слушајући извођења ове сонате од стране различитих извођача, увидела сам велике разлике у схватању *Moderato* ознаке за темпо. Наиме, иако није дата директна метрономска ознака од стране композитора, сматрам да овај „умерени” темпо никако не сме да прерасте у класични и виртуозни *Allegro*, јер одабир темпа директно утиче на мелодијско слушање и звучање обе деонице. Горња граница темпа у виолинској деоници се може одредити у односу на то у ком темпу је *spiccato* потез изводљив. Материјал у клавиру не би требало да звучи као „гужва” изузетно виртуозних шеснаестина, већ максимални темпо става треба да се креће у оквиру границе у којој пијаниста може своју деоницу да слуша као мелодију и испевава је у себи. Овакав „умерен” одабир темпа такође ће позитивно утицати и на деоницу виолине у којој виолиниста не треба да се осећа или звучи „ужурбано”, већ „удобно”.

Размишљајући о својој интерпретацији и слушајући туђе, дошла сам до још једног увида везаног за ознаку у клавирској деоници на самом почетку ове сонате – *legato con ped*. Токатна фактура клавирске деонице у првој теми става може

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, 30.

навести извођаче на то да занемаре композиторове ознаке за *legato* са педалом. Оне су, међутим, веома важне смернице за карактер прве теме, јер она добија потпуно други, изразито лирски и меланхолични карактер када се свира *legato* са педалом. Педал, са друге стране, мора бити пажљиво коришћен и дозиран, како целокупна звучна слика не би постала превише замућена и како би се одржао баланс у заједничком звуку ансамбла. На самом почетку става, артикулацијске разлике између виолине и клавира су веће, док се у партитурном броју 1 (од другог такта) смањују. То је последица промене у фактури виолине, која се, пошто је изложила основни мелодијски материјал, придружује шеснаестинском покрету обе деонице клавира, тако да настаје троструко шеснаестинско ткање, у коме су све деонице равноправне. Извођачи би требало да теже максималном међусобном звучном приближавању, како би све резултовало заједничком и избалансираном звучном бојом ансамбла. У партитурном броју 1 долази до промене у нијанси израза, па потези на виолини могу да буду мало оштрији, док саобразно томе клавир може да испрати ову врсту звука мањом употребом педала, уз инсистирање на јасној артикулацији. Оваква промена у звуку клавирске деонице ипак не подразумева укидање ознаке за *legato*. Постоји још једно важно место на коме би извођачи требало звучно да се прилагоде један другом: у партитурном броју 6, односно у репризи, где удружени шеснаестински остинато клавира и виолине треба да буде избалансиран. У првом плану треба да се чује прва тема у басовој деоници клавира, друга по важности је контрапунктска мелодија у деоници виолине, којој треба оставити довољно простора да се чује јасно у сваком тренутку, док шеснаестински низ у десној руци клавира треба подредити двома приоритетним мелодијским линијама. У репризи композитор није поновио ознаку са почетка клавирске деонице – *legato con ped*, из чега се може закључити да пијаниста у овом делу не треба да свира шеснаестине сасвим повезано, већ да у артикулацијском смислу треба да се приближи *spiccato* звуку виолине.

Карактер прве теме је на почетку става изразито лирски и меланхоличан, а касније у току става се мења, тако да музика поприма бунтован израз. Уколико извођачи себи допусте да започну став пребрзо, он може да зазвучи полетно, ведро и весело, што би у датом контексту био промашај у погледу

карактеризације. За разлику од прве теме где је пијаниста имао контрапунктски материјал у деоници десне руке, у другој теми материјал који је поверен клавиру има изразити карактер пратње. У првој реченици је задата динамика *mp*, а у другој, која има исписану *mf* динамику само у виолинској деоници, композитор је додао звучност и клавиру подебљавши октавама басову линију. Насупрот клавирској пратњи у стилу марша, деоница виолине треба да звучи грациозно и да одражава елеганцију плесног покрета чему одлучно доприноси строго поштовање ознака за артикулацију. Виолиниста посебно треба да води рачуна о ознаци *leggero*, нарочито при извођењу честих акцената и портата у теми, који, ако нису добро одмерени и осмишљени, могу музици донети другачију, неадекватну изражајну нијансу. Важно је обратити пажњу и на метро-ритмичко фразирање у овом делу, односно на поклапања и разилажења наглашених и ненаглашених тактових делова у обе деонице. У читавој другој теми у клавиру су наглашени тактови делови на првој и трећој доби, док виолинска деоница садржи бројне синкопе, па су нагласци често на другој доби.

У развојном делу је потребно у извођењу превазићи фрагментарност фактуре и објединити га у веће мисаоно-извођачке целине, како музички ток не би био нарушен. Реприза доноси експлозију емоција, веома је драмски напета и у *ff* динамици. Извођачи морају исту тему донети на потпуно другачији начин, како би се креирала нова звучна слика, чији се садржај може разумети као очај и гнев због неумољивости судбине. Сурови тријумф судбине ће се тек остварити у другој теми, која као да на самом крају приказује своје „право“, застрашујуће и непоколебљиво лице.

Други став *Recitativo* и *Andante* је знатно слободнији у погледу форме и музичког тока у односу на први. У овом ставу можемо уочити четири различита тематска материјала: А-речитатив, В-тему *Andante*, С-материјал који се јавља у *Poco più mosso* и D-тему у *Più mosso*, па би његов облик условно могао да гласи АВА1В2СДВ3С1. Одсеци А и А1 припадају соло-виолини, па соло-клавиру, у одсецима В, В2 и D виолина и клавир „размењују“ тематски материјал, док је у С одсеку клавир носилац главног материјала. Став започиње упечатљивим соллом у деоници виолине у коме Карајев у стилу мугамске импровизације осликава стања

попут „узбуђености, узнемирености и душевног бола”.<sup>15</sup> Јасно је да је композитор овде хтео да опонаша говорне интонације и оне су преведене у музику карактеристичним мелодијским кретањем навише у малим и прекомерним секундама, хроматским силазним мелодијским низовима, слободном метриком и учесталим коронама које имају ефекат „кочења”.<sup>16</sup> Емотивна стања попут „бола, туге, плача и покајања”<sup>17</sup> из речитатива се напуштају у наредном „просветљеном”<sup>18</sup> *Andante* одсеку. Овај одсек асоцира на лирске теме Карајева, попут теме *Адаћа* из балета *Седм лепотица (Yeddi gözəl baleti)* или друге теме из Симфонијске поеме *Лејла и Мејнун (Leyli və Məcnun)*. Тема *Andante* одсека је свечана и *espressivo* у деоници виолине, подржана коралном пратњом у клавиру. Од своје друге појаве (у партитурном броју 2), у којој главну мелодију доноси десна рука у клавиру, а контрапунктску мелодију деоница виолине, тема је одвојена речитативом импровизацијског карактера у клавиру. Наредни одсек, који се може тумачити још и као средњи део другог става (*Più mosso 4/4*), карактерише „медитативна експресија, тонална обојеност *in d*, као и мелодијски изражајна хармонска пратња (елиптичне, таласасте секвенце на залеђеној доминанти Де дура)”.<sup>19</sup> Друга реченица је тембровска и фактурна варијација изложене теме која, премештањем у деоницу клавира, добија „реалистичнију боју”, што постепено доводи и до кулминације става – репризе (30. такт у *Più mosso*). Тема из *Andante* одсека, која је у својој првој појави била у Це дуру, у репризи се јавља у Де дуру, што опет упућује на секундну корелацију тоналитета (као у првом ставу). У односу на своје две претходне појаве, она се овде разликује још и у погледу динамике (из *p* прелази у *f*), карактера (поприма победоносни призив), аугментације нотних вредности и додатом унутрашњем гласу клавира у првих осам тактова. Значајно је приметити да темпо В3 материјала заправо не звучи много спорије у односу на В делове у *Andante* одсецима. Наиме, како је између две појаве овог материјала дошло до

<sup>15</sup> Тохид Кулиев, “Азербайджанская камерно-инструментальная и концертная музыка для смычковых инструментов”, у *Избранные статьи о сонате для скрипки и фортепиано Кара Караева*, Баку, Zərdabi-Nəşr (2018), 15.

<sup>16</sup> Екатерина Степановна Франгулова, “Соната для скрипки и фортепиано Кара Караева”, у *Избранные статьи о сонате для скрипки и фортепиано Кара Караева*, Баку, Zərdabi-Nəşr, (2018), 30.

<sup>17</sup> Тохид Кулиев, “Азербайджанская камерно-инструментальная и концертная музыка для смычковых инструментов”, у *Избранные статьи о сонате для скрипки и фортепиано Кара Караева*, Баку, Zərdabi-Nəşr (2018), 15.

<sup>18</sup> Екатерина Степановна Франгулова, “Соната для скрипки и фортепиано Кара Караева”, у *Избранные статьи о сонате для скрипки и фортепиано Кара Караева*, Баку, Zərdabi-Nəşr, (2018), 30.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 14.



убрзавања темпа у два корака (кроз *Poco più mosso* и *Più mosso*), а на овом месту нема никакве ознаке за промену темпа, због аугментационог поступка се ефекат успорења губи и ствара се утисак приближно истог или сличног темпа као и у *Andante* одсеку. По акордском слогу, овај одсек буди асоцијацију на оркестарски звук, а композитор бира да, кроз дугачки декрешендо после ове кулминације, став заврши у *ppp* динамици. У тоналном смислу је занимљив крај става, који се доима као варљива каденца у е молу, и као да оставља помешан утисак – утисак спокоја, али и тежње ка даљем развоју циклуса.

Речитатив на самом почетку другог става поставља високе захтеве пред виолинисту који се пре свега односе на технику свирања двозвука и трозвука (која је такође била коришћена и у другој теми првог става). Иако је овај одсек извођачки врло захтеван, виолиниста треба да звучи као да свира суверено и са слободом, те да са великим жаром изведе свој монолог, користећи све расположиве динамичке и техничке могућности како би дочарао дух фолклорног и импровизацијског израза мугамске традиције. Извођачи, виолиниста и пијаниста, не треба сувише строго да схвате записане ритмичке вредности у речитативним одсецима. Наиме, у оба одсека је изостављена ознака за метар, што директно упућује на мугамску вокалну импровизацију, која никада нема прецизно исписан ритам, као ни метричку ознаку. У виолинском речитативу, короне треба схватити као границе између фраза, те према њима организовати драмски развој и фразирање. Занимљиво је да се после прве и треће короне налази и запета. Уобичајено је да она значи цезуру, застој, али овде изгледа да су оне употребљене буквално као интерпункцијски знаци – као да речитатив почиње двома реченицама (фразама) које имају запету на средини. Занимљиво је и што обе фразе почињу и завршавају исто, али у другој после запете опадајући низ креће од за кварту више интонације, па је због тога проширена. Овакав поступак је типичан за фолклорну декламацију и вокалну традицију. Последично се на овом месту у другој фрази намеће и употреба за нијансу више динамике.

У два *Andante* одсека, раздвојена речитативом у клавирској деоници, важно је у извођењу истаћи главну мелодију, коју први пут доноси деоница виолине, а други пут деоница клавира. Наиме, извођачи треба да воде рачуна о звучним плановима, тако да контрапункт никада не преузме примат над главном

темом. Поред тога, извођачи треба да буду свесни својих „глумачко”- интерпретативних улога у ова два контрастна одсека који се смењују. *Recitativo* и *Andante* имплицирају широк спектар осећања, од болног и страственог, до неке врсте спокоја, топлине и блаженства. Посматрано у целини, може се рећи да контрасти међу одсецима другог става нису само карактерни, већ и стилски, те овај став делује помало и као колаж. *Recitativo* реферише директно на фолклор, а *Andante* на позни романтизам у духу Шостаковича, док *Più mosso* подсећа на Прокофјева. Нагли резони, без прелаза између одсека, генерално су карактеристични за совјетске композиторе из раније епохе, а могу се повезати са сличним поступцима у филмској уметности, са којом је, као што је већ речено, Карајев имао доста додира у свом стваралаштву.

У наредним одсецима веома је битно погодити праву атмосферу. *Poco più mosso* одсек, чији музички материјал у тематском смислу представља спону између *Recitativo* и *Andante* одсека, има фрагментарну структуру (2 + 2 + 2 + 8) и тензија у њему нараста до 7. такта, а затим долази до „сурвавања“ – силазног покрета у *accelerando* и *diminuendo*, с тим што се у последња два такта кроз *molto ritenuto* и додатни *diminuendo* припрема атмосфера наредног одсека. Медитативна експресија и хармонска статичност одсека *Più mosso* захтева од извођача израз мира и спокоја, као и пажљив одабир звучних нијанси. У том циљу, треба употребити леви педал на свим местима где се појављује *pp* ознака за динамику. Нагло, током само једног такта, композитор захтева велики *crescendo*, који доводи до победоносне и свечане репризе теме из *Andante* одсека (В3).

Трећи став *Sonate* носи назив *Пасторала*, у умереном је темпу (*Moderato*) и у ге молу, који је у субдоминантном односу са основним тоналитетом *Sonate*. Блага, лирска тема у ритму старинског плеса сичилијане, прожета је елеганцијом, нежношћу и грациозношћу. Истовремено, евидентна је сродност овог става са облицима фолклорног азербејџанског плеса, односно са метричким (такт 6/8) и ритмичким карактеристикама *ренга*, који је инструментални део мугама као музичког жанра. Мелизматично кретање мелодијске линије виолине током читавог става може асоцирати на звукове народних дувачких инструмената – фруле и рога, што извођачима поставља одређене интерпретативне задатке у дочаравању боја истих инструмената. Мелодијско кретање у обе деонице асоцира на галантни

стил, али и споменути фолклорни жанр. Једноставност израза става одговара класичној једноставности форме, која по облику има схему *a-b-c-b* са скраћеном репризом, при чему одсек *c* садржи тренутак интензивног варијационог развоја. Како каже И. В. Абезгауз (*Изабелла Владимировна Абезгауз*), природу теме (*b* одсек, партитурни број 1) карактеришу тзв. „љуљајући ритам сичилијане у секвенцама које иду наниже“ и „септимски ломови на фону низа секунди“.<sup>20</sup> Овај став се може сматрати лирским центром читавог циклуса чија атмосфера оставља посебно дубок уметнички утисак, асоцирајући на „бол која тишти због ненадокнадивости губитка, а која је ублажена топлим успоменама“.<sup>21</sup> Иако је овај став покретљивији у односу на претходни, он у себи ипак садржи елемент „успоренја“ који указује на одређену садржајну позадину за чије дочаравање су одабрана и специфична музичко-изражајна средства. *Пасторала* је повезана са елегичним лирским ремек-делима Карајева, као што су *Успаванка* из балета *Путевима грома* (*İldırımli yollarla*) и *Алдонса* (*Aldonsa*) из симфонијских гравура *Дон Кихот* (*Don Kixot simfonik gravuralarından*). Посматрано у контексту сонатног циклуса, *Пасторала* има две функције – она је лирски центар, али и мост, односно прелаз од импровизацијске природе речитатива (другог става) ка остинатној строгости финала. Важну улогу у овом „мосту“ игра моноритмичност и постојаност карактеристичне ритмичке фигуре – сичилијане. Франгулова примећује да је овај „ритмички остинато препун неистражених и скривених могућности великог драматуршког набоја које се још увек не откривају унутар граница интермедијарне *Пасторале*, како би се сачувале и у потпуности приказале у финалној *Фантазији*“.<sup>22</sup>

У интерпретативном смислу, избор одговарајућег темпа је осетљиво питање као и у првом ставу. Главни путоказ у одређивању темпа *Пасторале* би требало да буде идеја о грациозном плесном пулсу и карактеру овог става. Током читавог става клавир и виолина воде музички дијалог наизменично доносећи тематске материјале. Интерпретатори би требало да воде рачуна да не долази до

---

<sup>20</sup> Изабела Абезгауз (Изабелла Абезгауз), “Кара Караев” (Кара Карајев), *Советская музыка*, 1963. бр. 4.

<sup>21</sup> Екатерина Степановна Франгулова, “Соната для скрипки и фортепиано Кара Караева”, у *Избранные статьи о сонате для скрипки и фортепиано Кара Караева*, Баку, Zərdabi-Nəşr, (2018), 32.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 30.

прекида (застоја, кочења) у музичком току, већ да се он природно надовезује и наставља при преласку главног тематског материјала из једне деонице у другу.

Композитор је желео посебну тембровску нијансу за садржај који *Пасторала* носи, те је током читавог става назначена употреба сордине у виолини. У вези са тонским обликовањем, за извођаче је значајно познавање карактеристичних тонских боја националних инструмената попут фруле и рога, пошто се у светлу очигледне синтезе фолклорног и традиционалног у овом делу може претпоставити да је композитор имао њих као звучни узор у овом ставу. С обзиром на то да виолина цео став изводи са сордином, а звучно би требало да се угледа на тонску боју фруле, оправдано је ради укупне музичке слике да пијаниста користи леви педал током читавог става. Употреба левог педала уједно обезбеђује тонску боју која звучно асоцира на барокни инструмент клавикорд, а с обзиром на то да *Сонату* карактеришу необарокни постулати, таква асоцијација се савршено уклапа у целокупну музичко-стилску слику. Водећа мелодијска линија у клавирској деоници такође треба звучно да асоцира на фрулу (у партитурном броју 1 прва четири такта и у партитурном броју 3 од седмог до десетог такта), поједини двозвуци у басу могу бити схваћени као алузија на боју рога (у партитурном броју 2, првих седам тактова; у партитурном броју 3, од трећег до шестог такта; и у партитурном броју 4, последња три такта), док за преостали музички материјал треба пронаћи инспирацију у звуку и боји клавикорда.

Тема финала конципирана је превођењем слова из имена Владимир у ноте, и то на следећи начин: В = *b*, ла = *a*, д = *d*, ми = *e*, р = *d*. Историја музике познаје више примера музичких дела која су заснована на темама насталим на овај „рационални” начин, попут, на пример, *Карневала (Carnaval)* и *Абег-варијација (Abegg-Variationen)* Роберта Шумана (*Robert Schumann*), *Фантазије и фуге на тему „Bach” (Fantasie und Fuge über das thema B-A-C-H)* Франца Листа (*Liszt Ferenc*) и слично. Последњи став ове сонате се заснива на слободном варијационом развоју четворотактне теме „Владимир” која поприма важност и улогу остината, те можемо рећи да се овде манифестује изразита тенденција ка монотематизму. Карајев на основу теме „Владимир” ствара фантазију блиску варијационом облику пасакаље, чије се појединачне фазе/варијације стапају у ток нарастајуће напетости, при чему се може претпоставити да се у избору облика

пасакаље осећа утицај Шостаковича.<sup>23</sup> Спор темпо, дуге нотне вредности и једноличан ритам повезују тему овог става са мотивом (из) средњовековног грегоријанског корала *Dies irae*, што се тематски уклапа у садржајни контекст целе *Sonate*. Пажњу интерпретатора и слушаоца привлачи и низ мелодијских линија испреплетених у сложен полифони слог, те свежина и транспарентност хармонског језика са изненађујуће логичним вођењем гласова, као и сажетост у изражавању најдубљих мисли. Захваљујући мајсторству композитора у слободном варирању, сваки наступ остинато теме се разликује један од другог по карактеру и звучном окриљу у коме се јавља. Наиме, са сваком новом појавом теме звучна слика је богатија захваљујући променама карактеристичних ритмичких модела и полифоном наслојавању гласова. У метро-ритмичком смислу посебно је интересантан део од 42. до 53. такта (*risoluto*), који је претежно заснован на асиметричном двотактном моделу ( $3/4 + 4/4$ ), у оквиру кога се јавља двоструко пунктиран ритмички образац који се понавља и који представља још једну асоцијацију на барок. Читав став је у оквирима *in d* тоналитета (претежно де мол), али са појавом краткотрајних, пролазних модулација у друге тоналитете (нпр. тактови број 31 и 32) и специфичних сазвучја (нпр. прекомерни трозвук у *risoluto* одсеку *d-fis-b*). Извесној оштрини у звуку става доприноси и честа једновремена појава сниженог и разрешеног истог тона у различитим гласовима (нпр. тактови број 38, 41, 51, 52, 53, 57, 59, 60, 61 итд.). Последњи тактови става доносе тему „Владимир” у новом, „просветљеном” виду, у спором темпу (*Largo*) и *p* динамици, најављујући последњи опроштај од драге особе.

У интерпретативном смислу извођачи би требало да на макроплану сагледају развојни пут и амплитуду израза главне теме. Тема „Владимир” се развија из *pp* динамике, досеже *ff* кулминацију у двозвучима и трозвучима у обе деонице, а затим се поново враћа и замире у *pp*. У погледу драматургије, успешна реализација става захтева од извођача да издрже један значајан ментални напор, готово маратон. Под тим подразумевам да свака појава теме реферише на специфичан емотивни набој који се од варијације до варијације мења некад на суптилан, а некад на експлицитан начин. Уколико се добро осмисли карактерна

---

<sup>23</sup> Облик пасакаље код Шостаковича налазимо на пример у *Осмој симфонији* 4. став, или у *Виолинском концерту број 1*, 3. став. Веома подсећа на Шостаковича и ритмички мотив који се уводи у такту број 27.

нијанса сваке појаве теме и њена улога у драматургији финала, овај став ће остварити своју улогу садржајне кулминације циклуса, у којој трагичност достиже свој врхунац. Веома је важно да сваки наступ теме буде истакнут у први звучни план, како би слушаоци могли да разумеју и прате ток нарастајуће напетости. Темпо става (од такта број 42) не сме да се убрза зато што се ритмички модел променио, јер се виолинска деоница усложњава појавом пасажа и акорада. Чини се да је напор који изазива извођење овако развијене виолинске деонице важан изражајни елемент става и треба га показати, јер је то претпоследњи степенник пред кулминацију у такту 7/4 (број 59).

У последњем *Largo* одсеку важно је нагло напустити претходно достигнути израз и карактер у кулминацији става, те у смиреном, драмском и филозофском изразу завршити последње тактове *Сонате*. Овај нагли рез после кулминације је нарочито упечатљив поступак у драматуршком смислу, јер претходни *risoluto* одсек, у коме се реферише на осећања љутње и бунта, бива напуштен одсечно, као да је композитор зауставио сам себе у борби са судбином, направио паузу и наставио са изношењем главне теме „Владимир” последњи пут, што доприноси заокружености форме читавог става. *Largo* одсек доноси главну тему у крупним нотним вредностима, *piano* динамици и то два пута – први пут у горњем гласу деонице десне руке, а од трећег такта у стрету, у средњем гласу басове деонице, при чему је врло јасно изражена референца на осећај резигнације. *Соната* се завршава сада већ добро познатим секундним покретом *d-e-d*, преносећи тиме снажну последњу поруку.

### 3. СОНАТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР АЗЕРА РЗАЈЕВА

#### 3. 1. Професионални развој и стваралаштво композитора

##### Азера Рзајева

Азер Рзајев (1930–2015) рођен је у Бакуу у породици оперског редитеља Хусејна Рзајева (*Hüseyn Rzayev*) и чувене ханенде (певачице мугама у Азербејџану) Хагигат Рзајеве (*Hagigat Rzayeva*). Основно образовање из виолине је стекао у једанаестогодишњој средњој музичкој школи Државног конзерваторијума Азербејџана „Узеир Хацибејов” у класи професора Семјона Бретаницког (*Семён Леонтьевич Бретаницкий*), а истовремено је похађао часове *Дечје креативности*<sup>24</sup> из композиције код професора Бориса Зејдмана (*Борис Зейдман*). На Азербејџанском државном конзерваторијуму је и дипломирао 1953. године у класи професора Зејдмана – композицију, а у класи професора Александра Амитона (*Александр Наумович Амитон*) – виолину. Током живота Рзајев је био члан Савеза композитора Азербејџана (од 1954. године), члан Одбора Савеза композитора Азербејџана (од 1957. године), професор на Катедри за камерну музику на Државном конзерваторијуму у Азербејџану (од 1957. године), уметнички директор Државне филхармоније „Муслим Магомајев” (*Müslüm Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət filarmoniyası*) (од 1965. године) и директор Азербејџанског државног академског позоришта за оперу и балет (1972–1987. године). Носилац је титуле Народни уметник Азербејџанске Републике, добитник Ордена славе, као и награде Хумај. Прво дело које је скренуло пажњу јавности на Рзајева као композитора јесте његов *Концерт за виолину и симфонијски оркестар број 1*, за који је награђен звањем лауреата Међународног такмичења композитора у Варшави 1955. године. Рзајев је стварао у најразличитијим жанровима, пре свега инструменталне музике, али и вокалне; тако се у његовом опусу налазе три концерта за виолину и симфонијски оркестар, шест поема међу којима су најпознатије *Заљубљени у живот* (*Həyat vürğünü*), *Насими* (*Nəsimi*) и *У знак сећања на мог оца* (*Atanın xatirəsinə*), симфонија *Баку-90* (*Bakı-90 simfoniyası*), *Фадаи-Ватан* за виолину и оркестар (*Fədai-Vətən*), *Поема-концерт* за виолончело

---

<sup>24</sup> Допунски часови или нека врста мајсторског курса за талентоване ученике. (Прим. аут.)

и симфонијски оркестар (*Поета-konsert*), *Меланхолија* (*Düşüncə*) и *Игра* (*Qaytağı*) за тар и симфонијски оркестар, *Концерт за клавир и симфонијски оркестар*, оперета *Путовање Хаџи Карима на Месеџ* (*Haclı Kərimin aya səyahəti operetası*), бројна камерно-инструментална дела и музика за позориште. Такође је аутор и *Клавирског трија* (1950), *Гудачког квартета* (1955), као и *Сонате за виолину и клавир* (1963) чија интерпретација је предмет истраживања у овом поглављу.

Азер Рзајев је представник оне генерације композитора који су у музичку уметност ушли у другој половини 20. века. Главне карактерике стваралаштва Рзајева се огледају у креативном и јединственом приступу фолклорној музици, чија је начела вешто уклопио са традицијом класицизма и одређеним изражајним средствима која су карактеристична за (њему) савремено музичко стваралаштво. Прецизније, Рзајев је вешто комбиновао карактеристике и особености народног плеса и мугама, који су главни извори инспирације за његово стваралаштво, са савременим музичким језиком. Он је композитор који није желео да измишља нове жанрове и крене путем превазилажења форме, већ да у оквиру класичних облика, без кршења традиционалних закона, испуни композицију новим садржајима, звучношћу и музичким сликама. Његова музика је звучно садржајна и јединствена, његов специфични стил могао би се описати још и као „сфера фолклорне музике која се органски преплиће са општим стилским особинама савремене музике, при чему се не нарушавају класичне форме, већ их композитор *обнавља изнутра*”.<sup>25</sup> Вредност музике Азера Рзајева се огледа у чињеници да је он био један од аутора који су кључно допринели томе да се азербејџанска инструментална музика придружи модерној музици ван граница своје републике. Композитор је у свом стваралачком опусу написао највише значајних композиција за виолину, а с обзиром на то да је био одличан виолиниста, не чуди што је веома добро познавао и разумео природу инструмента, његове могућности и звучне карактеристике, које је приказао у својој *Сонати за виолину и клавир*. Употреба карактеристичног хармонског језика и модулација, те примена инструменталног

---

<sup>25</sup> Наргиз Аљарова (Наргиз Алијарова), “Соната Азер Рзаева для скрипки и фортепиано – Новые тенденции в традиционных формах” (Соната Азера Рзајева за виолину и клавир – Нове тенденције у традиционалним формама), *Известия по Архитектуре и Искусству* (*Вести о архитектури и уметности*), 1999, бр. 1, стр. 5.



жанра народне музике и имитирање народних инструмената, чине да ова соната природно постаје „лабораторија за формирање нових стилова”.<sup>26</sup>

### **3. 2. Соната за виолину и клавир – анализа стила и креирање интерпретације**

Историја стварања *Сонате за виолину и клавир у е молу* датира још из 1961. године, када је Рзајев написао комад *Скерцо (Scherzo)* за виолину и клавир, који је касније имплементирао у *Сонату* као трећи став. Иако композитор формално остаје у оквирима класичне сонатне троставачне структуре, он ипак уноси значајну новину променом садржаја „изнутра”, а која је заснована на принципима развоја народне азербејџанске музике и законитостима мугамског жанра. Карактеристична црта *Сонате* је увођење специфичних жанровских алузија на мугам, плес, песму, скерцо и марш, али најчешће веома слободно, у трансформисаном облику и карактеру. Друга важна карактеристика *Сонате*, по мишљењу Гуљаре Везирове, јесте њена сличност са концертном формом која се огледа у дијалозима виолине и клавира, који подсећају на дијалог солисте и оркестра у концертима, некој врсти „импровизованих каденци”, изражајном тематизму, фактури, динамичкој структури, у начину извођења, али и у тежњи ка обједињењу циклуса кроз специфичне композиционе поступке попут – понављања, варијантности, реминисценција, итд.<sup>27</sup>

У исто време, *Сонати* су својствене и изражајне карактеристике камерног жанра, о којима ће више бити речи у вези са сваким појединачним ставом. Циклус је завршен 1963. године, а штампан 1964. године, и по свом уметничком значају је једно од најважнијих дела не само у стваралаштву Рзајева већ и у азербејџанској камерно-инструменталној музици уопште. Са сигурношћу се може рећи да је ова соната заузела важно место на репертоарима многих музичара у Азербејџану, али и ван граница земље. Ово дело привлачи слушаоце својом ведрином, брзим мењањем карактерно контрастних одсека и епизода, у веома оригиналаном споју класичног стила са фолклорном традицијом. Азер Рзајев је имао истакнуту улогу у развоју националне инструменталне музике, али је његово стваралаштво донело

<sup>26</sup> Gülarə Vəzirova, “Azər Rzayev” y *Azərbaycan musiqi tarixi Dördüncü cild* (Bakı, Elm, 2019), 246.

<sup>27</sup> Више видети у Gülarə Vəzirova, “Azər Rzayev” y *Azərbaycan musiqi tarixi Dördüncü cild* (Bakı, Elm, 2019), 242.

новине и у самој интерпретативној сфери, обогативши националну школу извођења неким новим принципима, начинима и техникама свирања. При интерпретацији овог дела пред извођаче су постављени специфични задаци и изазови, који од њих захтевају посебан и, за оне образоване искључиво у класичном жанру, необичан приступ.

Први став *Sonate – Allegretto*, написан је у класичном сонатном облику и е мол тоналитету. *Соната* започиње уводом од дванаест тактова у коме клавир сам износи материјал упечатљив пре свега у погледу ритма и акцентуације, који води порекло из националног плеса, а који ће постати основни образац пратње у првој теми става и нека врста „језгра на које се *каче* све остале мелодијске линије”.<sup>28</sup> Тај карактеристичан ритмички образац се „као мост пребацује у финале *Сонате*”<sup>29</sup> (у последњих пет тактова трећег става), чиме се обједињује циклус. Остинатни карактер пратње и акцентовање наводе Гуљару Везирову да у садржају прве теме препозна „снагу воље“. Прву тему (партитурни број 1) карактеришу фразе у трајању од шест тактова. Главна мелодија је у деоници виолине и карактеришу је чести покрети прекомерне секунде и појава повишеног четвртог ступња,<sup>30</sup> а образац пратње у клавирској деоници груписан је у два тротакта. Овакав хармонски мол са повишеним четвртим ступњем чини мелодијску и хармонску основу најважнијих тематских елемената става – на пример, у првој теми (партитурни бројеви 1, 2, 5, 6, 7, 8), у другој теми (партитурни бројеви 12, 13, 14, 15, 18, 19) и у развојном делу (партитурни бројеви 27, 29). Композитор преузима поступак из фолклорне традиције у којој се плесна музика претвара у песму и обрнуто, па се тако у првом ставу плесни ритам прве теме надопуњује карактером песме у деоници виолине и на тај начин представља праву слику „стварности и живота”.<sup>31</sup> Једна од главних карактеристика првог става је метро-ритмичка разноврсност, при чему композитор вешто комбинује парне и непарне четвртинске и осминске тактове, остварујући на тај начин смену најразличитијих музичких слика и

---

<sup>28</sup> Севил Мустафајева (Севил Мустафаева), *Азер Рзаев* (Азер Рзајев) (Баку, Ширваннешр, 1999), 70.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Код нас је варијанта мола са повишеним четвртим ступњем позната још и као тзв. цигански мол. Лествица под овим именом не постоји у азербејданској терминологији, па се поменуте карактеристике мелодије могу објаснити у светлу мугамских модуса са којима кокетира.

<sup>31</sup> Севил Мустафајева (Севил Мустафаева), *Азер Рзаев* (Азер Рзајев) (Баку, Ширваннешр, 1999), 70.

карактера. Излагање прве теме наликује поступку из форме концерта, где тему најпре доносе два инструмента заједно (виолина мелодију, а клавир пратњу), а затим клавир сам преузима комплетну фактуру теме (партитурни број 5), што подсећа на оркестарски *tutti*. У *Сонати* се уочава честа употреба плагалних односа, која је карактеристична за фолклорну музику Азербејџана, а у овом ставу она се очитује у односу прве и друге теме (партитурни број 12). У другој теми, која је у а молу и која алудира на мугам *чаргах*,<sup>32</sup> може се препознати спој карактеристика неколико жанрова: „лирске песме са цртама импровизације, мелизама који су типични за мугаме, основе корала и романсе”,<sup>33</sup> али и алузије на тзв. женски национални плес.<sup>34</sup> Другу тему чине четири одсека, односно четири фазе музичког развоја. Први одсек друге теме (партитурни број 12) карактеришу поновљене осмотактне фразе, једноставна мелодија у деоници виолине са мелизмима карактеристичним за фолклорну музику који садрже интервал прекомерне секунде. Пратња у клавирској деоници је статична и коралног типа, у благо пулсирајућем ритму и такту 5/8, при чему је до партитурног броја 14 на последњој осмини такта увек пауза, која уноси извесну дозу узбуђења карактеристичног за *чаргах*. Карактер теме до партитурног броја 16 је (наизглед) миран, а од партитурног броја 14–16 све се још додатно утишава и примирује (*pp* и *calando*). Други одсек друге теме или нова фаза развоја наступа у партитурном броју 16. Мења се карактер музичке слике на више нивоа и то у погледу: динамике – која из *pp* прелази у *forte*; главне мелодије – она нема више смирени карактер у стилу мугамске импровизације, већ је карактерише атмосфера узнемирености и набоја у обе деонице, које су у почетку у дијалогу, а од 9. такта наступају у мелодијском двогласу; тоналног плана – из е мола се прелази у фис мол; метрике – од партитурног броја 17 се често смењују тактови 5/8 и 6/8. Трећи одсек друге теме (партитурни број 18) такође доноси промене на више нивоа у погледу: темпа – који је спорији, уз ознаку *meno mosso*; тоналитета – из фис мола се прелази у бе мол; метра – тактови више нису осмински већ четвртински (4/4);

---

<sup>32</sup> Модус који се користи за описивање страсти и узбуђења.

<sup>33</sup> Севил Мустафајева (Севил Мустафасва), *Азер Рзаев* (Азер Рзајев) (Баку, Ширванешр, 1999), 71.

<sup>34</sup> За тзв. женски плес су карактеристични мирни и спори покрети руку и врата са акцентом на поглед и очи, дакле без брзих и наглих покрета који су били онемогућени традиционалним ношњама у виду дугачких хаљина; насупрот томе, за тзв. мушке игре су карактеристични изразито брзи ритмови и мелодије, са акцентом на веома хитре и сложене покрете ногу.

распореда тематског материјала – главну мелодију опет износи виолина, док клавир има изразиту улогу пратње; динамике – из *f* прелази у *mp* и *mf*, а тек у последња три такта виолина достиже *f*. Веома сликовито и звучно садржајано звучи четврти одсек друге теме у деоници клавира (партитурни број 19) која доноси мелодију и пратњу, алудирајући на национални инструмент канун, док деоница виолине суделује у звучној слици са својом контрапунктском мелодијом. Прва и друга тема су по садржају и карактеру поларно удаљене, а занимљиво је да се покретачка снага и у развојном делу (партитурни број 20) такође базира на принципу контраста, али тај контраст није заснован на материјалима прве и друге теме, већ готово у потпуности на новом музичком материјалу.

Развојни део је испуњен различитим новим тематским фрагментима и њиховим „варијацијама”,<sup>35</sup> где композитор класичну форму испуњава новим сликама, садржајем и може се рећи правим звучним богатством у погледу инструменталних боја на које се алудира, као и мелодијских и плесних асоцијација. Развојни део започиње одсеком који асоцира на пијанистичку каденцу у концертима,<sup>36</sup> са новим упечатљивим ритмичким обрасцем и акцентуацијом. У звучном смислу у овом одсеку се алудира на националне ударачке инструменте који треба да послуже као узор пијанисти (партитурни бројеви 20, 21 и 22), а када се у броју 22 укључи деоница виолине, њена линија подсећа на карактер ашугских мелодија. Наредни фрагменти (партитурни бројеви 23 и 24) скерцозног су карактера и подсећају на карактеристичан дијалог виртуозних деоница тара и кеманче у мугамском жанру. У народној музици, уобичајено је у оваквим дијалозима да мелодијску деоницу прво износи тар (у овом случају клавир), а кеманча увек наступа друга, понављајући или варирајући деоницу тара, чији је звук композитор недвосмислено имао у виду у вези са обликовањем деонице виолине, која се по звуку приближава овом националном инструменту.<sup>37</sup> Веома је звучно интересантан наредни фрагмент токатоног карактера (партитурни број 25) у ком деоница виолине *pizzicato* начином извођења двозвука алудира на звук

---

<sup>35</sup> Севил Мустафајева (Севил Мустафаева), *Азер Рзаев* (Азер Рзајев) (Баку, Ширванешр, 1999), 74.

<sup>36</sup> Рецимо, на клавирску каденцу у *Концерту на арапске теме* Фикрета Амирова.

<sup>37</sup> Нарочито је карактеристично за „дијалог” ова два инструмента да кеманча започиње своју деоницу у некој врсти имитације, два такта касније од тара. У конкретном случају препознајем неку врсту модификоване верзије наведеног.

народног инструмента који се зове саз, а деоница клавира би, по мишљењу Мустафајева, требало да опонаша инструменте тар, балабан и кавал.<sup>38</sup> У овом одсеку је занимљиво и то што су клавир и виолина заменили улоге, па сад виолина преузима пратећи остинатни образац који је клавир имао у партитурном броју 22, а клавир доноси нови мелодијски материјал. Гротескни карактер се појављује од партитурног броја 26, а од партитурног броја 28 виолина треба поново да опонаша звук кеманче,<sup>39</sup> док се партитурни број 29 може описати као „лаган, живахан и грациозан скерцо”.<sup>40</sup>

Од партитурног броја 30 почиње припрема за репризу појавом материјала пратње прве теме. После овако богатог и разноврсног развојног дела наступа скраћена реприза која је чврсто интегрисана са кодом. Реприза (партитурни број 32) значајно је краћа од експозиције и интересантно је што у њој главни мелодијски материјал обе теме доноси искључиво деоница клавира. Обе теме су у основном тоналитету, што подвлачи композиторову склоност ка уважавању класичних формалних канона. Кода (партитурни број 37) реминисценцира материјал из развојног дела, тзв. клавирску каденцу и алузију на карактеристични звук кеманче у деоници виолине, као у развојном делу.

Посебност приступа интерпретацији ове сонате представља императив упознавања са звуком националних инструмената на које се алудира и које сам споменула у претходном делу рада, а затим и са конкретним наведеним облицима мугамског жанра, ашугске музике, ренга итд. Све асоцијације наведене у претходном пасусу које се односе на фолклорну музику у погледу ритма, мелодије и звучних боја требало би да послуже као звучни узорци у идејним решењима интерпретатора. Извођачи имају задатак да представе право звучно богатство националног ансамбла и да се труде да опонашају специфичности и боје сваког инструмента, како би интерпретација била што јаркија и упечатљивија.

Структура ритма која потиче из народне музике је специфична и мора јој се приступити са посебном пажњом, јер је главни носилац изражајности ове музике. То нарочито важи за извођаче који немају пуно искуства ван класичног

---

<sup>38</sup> Севил Мустафајева (Севил Мустафаева), *Азер Рзаев* (Азер Рзајев) (Баку, Ширваннешр, 1999), 74.

<sup>39</sup> Овакво узастопно понављање два тона је нарочито особено за кеманчу.

<sup>40</sup> Севил Мустафајева (Севил Мустафаева), *Азер Рзаев* (Азер Рзајев) (Баку, Ширваннешр, 1999), 74.

жанра. У деоници клавира је од првих тактова акцентуација детаљно убележена, чиме је композитор дао јасне смернице за правилно обликовање у духу фолклорне музике. Већ од првих тактова *Сонате* можемо идентификовати ренг у играчком ритму клавирске деонице и теснифе у певном карактеру мелодије у виолинској деоници. Нарочито оштри акценти треба да буду на другој доби у трећем такту и последњој осмини у шестом такту (који још асоцирају и на неку врсту узвика), јер се на тај начин алудира на народне ударачке инструменте и доприноси стилској веродостојности целокупне звучне слике.

Промена фактуре у другој теми (партитурни број 19), где акорди бивају замењени пратњом у арпеђима, од пијанисте захтева посебно тонско умеће. На овом месту, звучни узор за деоницу клавира је канун, инструмент који звуком и изгледом подсећа на харфу, те би пијаниста требало да тежи звуку који је близак оном када се окидају жице харфе.

Одређене потешкоће у извођењу могу представљати делови са сложенијим метром попут 11/8, када стабилност пулса може постати изазов (партитурни број 22, од шестог такта) због полиметрије. Ритам у деоници клавира је груписан као 2 + 3 + 3 + 3, а у виолини 2 + 2 + 2 + 2 + 3, дакле, нагласци се поклапају само на првој, другој и последњој групи у такту. Између, свако треба да задржи стабилан пулс, али да води рачуна о свом ритмичком груписању. Ипак, како после сваког полиметричног следи један такт одмора и метричког „помирења”, извођачи не би требало да „падно у искушење” да се разиђу зато што сукоб полиметричних слојева траје кратко. Артикулација је нарочито важна у виртуозним деловима, као што је, на пример, партитурни број 24, где пијаниста треба да инсистира на јасном и разговетном извођењу, са аутономијом сваког прста, затим у партитурном броју 25, где је композитор чак написао штрихове за виолину и стакато ознаке у клавирској деоници, као и у партитурном броју 29, где је врло детаљно уписана артикулација у виолинској деоници, а све са идејом да се дочара карактер народне музике и звук народних инструмената. У партитурном броју 26 извођачи би требало да буду свесни дијалога између материјала пијанистичке деонице и његове имитације у виолини, који асоцира на дијалог између тара и кеманче, а својим повременим дисонантним двозвучима додатно подсећа на звучну слику изведбе на националним инструментима. За извођаче је веома важно да,

прелазећи из једног у други контрастни одсек, одрже јединство целине и да пажљиво распореде енергију имајући у виду комплетну драматургију става.

Други став *Сонате (Andante)* по облику је најприближнији сложеној троделној песми (АВА<sub>1</sub>), са скраћеном репризом. Плагалност се у другом ставу појављује на макроплану, али у оквирима одсека и на микроплану, а цео став у себи сједињује елементе различитог жанровског порекла. Мустафајева у њему препознаје „црте песме, романсе, романтичног прелудирања и свирања на националним инструментима”.<sup>41</sup> Основни тоналитет става је А дур, који стоји у плагалном односу са тоналитетом првог става (е мол). У А одсеку препознајем пет сегмената развоја једне музичке мисли. Одсек започиње четворотактним уводом у клавирској деоници, који мотивски наговештава основни материјал става. Први сегмент А одсека чине партитурни бројеви 1 и 2, у коме инструменти заједно износе тему – виолина износи главни мелодијски материјал, а клавир пратњу. Следећи сегмент у развоју овог одсека представљају партитурни бројеви 3, 4 и 5. Наступ главне музичке мисли јавља се у клавирској деоници у партитурном броју 3. Композитор је овде применио различите технике варирања (ритмичког и мелодијског), додавши и обиље мелизама, те се овај музички материјал може дојмити као потпуно нов. Ипак, морам се сложити са мишљењем Севил Мустафајеве да је ово ипак нека врста „варијације” основне теме, а музички материјал који долази у наредним партитурним бројевима сматрам очигледним аргументима за такво тумачење. Наиме, композитор је варирао основну музичку мисао у стилу мугамске импровизације, задржавши карактеристичан мелодијски покрет главе теме ( $e - f - e - g - f$ ), који се понавља, и то у истим пунктираним ритмичким структурама (осмина или четвртина са тачком) у наредним партитурним бројевима (на пример, партитурни број 3 тактови број 2, 4, 6 у клавирској деоници; у такту пред партитурни број 6, такође у клавиру итд.). Партитурни број 3 је у бе молу, те гради фригијски однос са основним тоналитетом става. Партитурни број 4 је у де молу, а главни мелодијски материјал прелази у деоницу виолине, при чему се истовремено одржава и континуитет плагалних односа (у односу на основни тоналитет става). Главна музичка мисао А одсека има лирски карактер од почетка става до партитурног броја 6, када поприма битно другачији

---

<sup>41</sup> Севил Мустафајева (Севил Мустафаева), *Азер Рзаев* (Азер Рзајев) (Баку, Ширваннешр, 1999), 76.

израз. Трећи сегмент А одсека (партитурни број 6) карактерише узнемирени, драмски карактер, при чему виолина не износи више једногласно своју мелодијску линију, већ је презентује у двозвучима. Сваку наредну варијанту главне музичке мисли или „варијације“<sup>42</sup> током А одсека (партитурни бројеви 7 и 8, односно четврти и пети сегмент у мотивском развоју А одсека) карактерише богат мотивски развој и варијантност. У овим сегментима виолинска деоница излаже материјал у октавама, двозвучима и трозвучима, док фактура у клавиру такође постаје све гушћа, са посебно интересантним мотивом у секстолама тридесет двојки, чиме се ефектно гради тензија до врхунца става – одсека В. Средишњи одсек В као да и сам има увод (партитурни број 10), у коме се драмски припрема „прави“ почетак В дела (партитурни број 11), тако да би схема одсека В могла да се схвати као облик песме у огледалу: увод–abcc1b2–кода. Експресивни, драмски средњи део преузима улогу „централне идеје става“<sup>43</sup>, а таква кулминација лаганог другог става је карактеристична за многа дела Рзајева. Централни део става (три такта пред партитурни број 10) започиње карактеристичним ритмом у деоници клавира, у метру 5/8, над којим од партитурног броја 10 деоница виолине износи своју мелодију. Цео В одсек је изграђен на некој врсти дијалога два инструмента, а у тоналном погледу на смени два тоналитета – еф мола и де мола. Деоница виолине је груписана у две реченице од по пет тактова, које имају за основу тон *g* од кога креће развој мелодијске линије у тремолу (алудирајући на национални инструмент кеманчу), прво до тона *des*, а затим у другој реченици до *fes*, након чега се опет враћа у почетни тон *ge* (који овде има функцију попут мугамске *maje*). У партитурном броју 11 фактура пратње у клавиру се мења из акордске у узнемирену, узбуркану шеснаестинску фигурацију у метру 4/4 (која звучно алудира на инструмент канун), са дугом педалном хармонијом на другом ступњу еф мола. У партитурном броју 11 започиње дугачак дијалог два инструмента: они се најпре имитирају као у огледалу, доносећи наизменично мотив са карактеристичним интервалом прекомерне секунде, затим наступа део са плесним ритмом (од такта пред партитурни број 13), где је дијалог антифонски. Део од броја 13 до 17 је посебно интересантан због честих промена

---

<sup>42</sup> Севиль Мустафајева (Севиль Мустафаева), *Азер Рзаев* (Азер Рзајев) (Баку, Ширваннешр, 1999), 77.

<sup>43</sup> Gülarə Vəzirova, “Azər Rzayev” у *Azərbaycan musiqi tarixi Dördüncü cild* (Bakı, Elm, 2019), 244.



метра (6/8, 7/8, 4/4, 6/4 итд.) и асиметричне дужине суседних тактова (у бројевима 13 и 16), због промене тоналитета (у де мол, дакле опет појава плагалности), као и због начина излагања музичког материјала по деоницама у коме се читава утицај фолклорног стваралаштва. У партитурним бројевима 14 и 15 се наставља са алузијом на бравуре народних инструмената тара и кеманче, променама метра у оквиру четвртинских тактова 4/4 и 6/4, променом тоналног центра, а звучна текстура је нарочито интересантна у 7. такту у партитурном броју 14, где долази до полиметричног наслојавања две деонице. Реприза А1 (партитурни број 18) припремљена је педалном хармонијом на тоници де мола у клавиру, док музички материјал у виолинској деоници као да реминисценцира, али истовремено и припрема основни тематски материјал (секундни покрети) става у де молу са повишеним четвртим ступњем. Слично као у првом ставу, реприза је презентована у скраћеном облику, тачније, изнета је само прва реченица, без мотивског варирања, у свом једноставном лирском и сетном изразу. Став је уоквирен поновном појавом материјала из увода у последњих 6 тактова. По оцени Гуљаре Везирове овај став по дубини осећања, експресивности и певљивости припада најбољим лирским страницама музике Рзајева, пуним драме и филозофског промишљања.<sup>44</sup>

Питање избора темпа једно је од кључних за интерпретацију овог става. Практични смисао ознаке *Andante* може се одредити прилично прецизно ако узмемо у обзир чињеницу да је композитор написао конкретну метрономску ознаку за део *più mosso*. Пијаниста, који одређује темпо јер сам започиње став, треба да осмисли онај темпо који ће свакако бити спорији од *più mosso* одсека, али који ипак звучи „корачајуће унапред” и обезбеђује „проточност” од почетка до краја одсека А. У складу са уоченом структуром става, за извођаче је веома важно да мисаоно обједине дугачке фразе, у чему је одабир темпа од кључне важности. Битно је уочити да се промена темпа у ставу не поклапа са почетком В одсека, који иначе започиње променом тоналитета и метра – *più mosso* наступа тек од броја 11.

На крају прве реченице у делу А (партитурни број 2) јавља се имитација: клавиру понавља завршетак музичке мисли у виолини. У репризи (партитурни број

---

<sup>44</sup> Gülarə Vəzirova, “Azər Rzayev” y *Azərbaycan musiqi tarixi Dördüncü cild* (Bakı, Elm, 2019).

19) понавља се слична ситуација, с тим што су улоге замењене. На оба наведена места извођачи би требало да имају у виду овакав распоред материјала по деоницама приликом креирања звучних планова. За пијанисте је посебно важно да динамичку ознаку *ff* у партитурном броју 8 разумеју у светлу укупног звука ансамбла. Наиме, овај *ff* треба схватити као *quasi ff* јер је водећа мелодијска линија у деоници виолине, и то у двозвучима (који су звучно мање продорни од једногласне мелодије на гудачким инструментима), те постоји опасност од „покривања” виолине и рушења основних начела звучног баланса ансамбла.

Док А одсек карактеришу дугачке, лирске, распеване фразе и карактер песме, у В одсеку се постепено прелази на карактер и ритам игре, као и на бравуре националних инструмената попут тара и кеманче. Потребно је да извођачи партитурни број 14 свирају нарочито артикулисано; сваки тон у обе деонице мора бити јасно „изговорен”, са уважавањем уписаних акцената, виолинског *spiccato* и клавирског *non legato*, да би се дочарала карактеристична звучна слика ансамбла народних инструмената на које композитор алудира. Када се у партитурном броју 15 улоге замене, сваки инструмент има узор за оно што треба да свира у ономе како је његов претходник одсвирао. Важно је и разрадити план временске организације у партитурном броју 17 пред скраћену репризу (партитурни број 18). Овај *Più mosso* одсек треба да започне у још бржем темпу у односу на *Più mosso* у партитурном броју 11, па је ритенутом који започиње 7 тактова испред броја 18 потребно поступно смирити и успорити темпо до почетног *Andante*.

Као што је већ речено, трећи став *Sonate* је написан пре прва два, 1961. године, под називом *Скерцо* за виолину и клавир. Настао је под утицајем великих савременика као што су: Шостакович, Карајев и Прокофјев, а Рзајев је за овај комад био и награђен дипломом првог степена на Државном такмичењу композитора СССР-а, одржаном 1962. године. Дакле, *Скерцо* је накнадно модификован и имплементиран у *Сонату* као финални став у облику ронда и карактерише га честа употреба звучно „оштрих”, дисонантних хармонија у сложеним метроритмичким „оквирима“, чиме се ствара ефекат веома контрастних музичких слика. Држећи се принципа да не разбија класичне форме, већ их обнавља изнутра, композитор за овај став одабира петоделну форму ронда са три теме (АВaСА) и кодом. Одсеци А и а (партитурни бројеви 1, 11 и 17) у себи садрже

комбинацију плесног покрета, скерца и скривеног марша, док се у одсецима В (партитурни број 8) и С (партитурни број 12) смењује контрастна тематика која асоцира на различите садржаје и узоре – ашугску песму, игру, скерцозну тематику и гротеску, све са мугамском основом у мелодијама. Музички језик финалног става приказује различите карактере и слике, а фрагменти у којима се захтева посебан начин свирања виолине, који асоцира на народне инструменте, дају његовој музици посебан колорит и оригиналност.

Као и први, и овај став започиње уводом у клавирској деоници у трајању од пет тактова који би требало да подсећа на оркестарски *tutti*, те би такав звук пијанисти могао послужити као узор при креирању интерпретације. Од првих тактова један од главних задатака извођача јесте „строго утегнут” ритам при извођењу, који мора бити прецизан, са строго испоштованом акцентуацијом и артикулацијом, јер то умногоме доприноси општем карактеру става. Као што се може очекивати с обзиром на то да је трећи став модификовани скерцо, општа атмосфера А одсека је веселог и шаљивог карактера, а садржај који извођачи треба да покушају да дочарају јесте слика народног празника, веселја или народне игре. Основна тема ронда, односно А одсек, има троделни *aba* облик, у коме је *a* седмотактна реченица у којој мелодију у њене прве две појаве (у партитурним бројевима 1 и 5) износи виолина, уз ритмички карактеристичан остинатни образац пратње у деоници клавира, који се провлачи кроз читав одсек. Део *b* обухвата партитурне бројеве од 2 до 4. Елементи хумора се могу уочити у партитурном броју 2, кроз карактеристичне предударе у виолинској деоници и *staccato* тонове у левој руци клавирске деонице, као и кроз метричко „ишчашење“ из 4/4 у 7/8; затим, у партитурном броју 3 (тактови број 2, 3 и 4) кроз поступно супротно кретање и „разилажење” обе деонице од тона *gis*; а у партитурном броју 4, кроз употребу трилера у виолинској деоници. Након виолине, клавир сам доноси део *a* (партитурни број 6) и то опет попут оркестарског изношења теме, као да се композитор поиграва са музичким обликом, претварајући га у „прелазни облик” између камерне сонате и концертне форме. При следећем наступу материјала из одсека А, појављује се само прва реченица *a* (партитурни број 11), док се у партитурном броју 17 тема износи опет у целисти.

На почетку одсека В мелодија је поверена клавиру и конципирана је тако да алудира на мугамски модус. Пијаниста треба да изводи ову мелодију распевано и агогички слободно, како би створио утисак своје личне мугамске импровизације на неку идеалну тему, иако заправо само поштује нотни запис. Ова квази-импровизација клавира дешава се на фону ритмички чврсто организованог скерцозног остината виолине, у коме је важно прецизно и оштро свирати стакато тонове. У партитурном броју 10 улоге инструмената се замењују. Када се звучно сумирају обе деонице, коначна музичка слика треба да алудира на спој песме и игре о коме је већ било речи као о карактеристичном композиционом поступку Рзајева.

Посебно је интересантан наредни одсек С, који такође садржи алузије на мугам-модусе, а по облику је прелазни облик песме *aalba2*. У делу *a* се као звучни узор за извођење силазног низа разложених кварта у десној руци клавира (партитурни број 12) може узети инструмент канун. У делу *a1* композитор посеже за нарочитим тонским ефектима, односно тражи тембровску нијансу виолине са полусордином (партитурни број 13). Према упутству композитора сордина се ставља између жица *g* и *d*, што за резултат има звучну алузију на „назални звук зурне”.<sup>45</sup> За то време пијаниста свира остинатну пратњу у ритму плеса 7/8, која подсећа на звук народних удараљки, а опонашању њиховог пригушеног звука може допринети употреба левог педала, која уједно парира употреби сордине на виолини. Застоји са короном на последњем тону после глисанда у клавирској деоници су изразито драмски поступци и могуће је да имају за циљ „ефекат патоса”. Неопходно је да короне буду довољно дугачке и одслушане како би се створио утисак „завршетка” једног и почетка новог исказа. Занимљива је и појава *accelerando* на овим местима, односно привремена суспензија иначе чврстог пулса, као да је цео двотакт са глисандом некакав мини-епилог. Промена у току одсека С дешава се са наступом дела *b* (партитурни број 14), који подсећа на оркестарски *tutti* поверен деоници клавира, који треба извести *subito forte*, у контрастном расположењу и карактеру у односу на цео одсек, са јасним ослонцима на прву добу у такту.

Коду (која започиње два такта пре броја 20) карактерише веома богат звучни колорит – виолина почиње своју деоницу аликвотним тоновима, што

---

<sup>45</sup> Севил Мустафајева (Севил Мустафаева), *Азер Рзаев* (Азер Рзајев) (Баку, Ширваннешр, 1999), 80.

асоцира на високе тонове својствене кеманчи, а звучна алузија на исти инструмент се наставља и даље (број 22) када виолина свира карактеристично наизменично понављање два тона. Посебан тонски ефекат се ствара када виолиниста мења позицију при свакој поновној појави истог мотива, алудирајући на инструмент кеманчу. Понављање звучне алузије на кеманчу из развојног дела првог става, још један је од поступака који доприноси јединству и целовитости циклуса. И у коди клавирска деоница има пре свега улогу ритмичке потпоре и ослонца, те се пијаниста може угледати на националне ударачке инструменте. Последњи тактови *Сонате* поново доносе тематски материјал из првих тактова првог става, чиме се „уоквирује” читава музичка слика.

## 4. СОНАТА-ПОЕМА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР

### АЈДИНА АЗИМОВА

#### 4. 1. Професионални развој и стваралаштво композитора

##### Ајдина Азимова

Ајдин Азимов (1946–) рођен је у Бакуу, у породици инжењера и лекара. Таленат за компоновање је показивао још од раних дана, те је већ у школском периоду написао поеме *Шахназ* (*Şahnaz poeması*), *Мајчина успаванка* (*Ana laylası*), *Лезгиханги* (*Ləzgihəngi*), као и неколико комада за клавир. Његов јединствени стил компоновања, у комбинацији са елементима карактеристичним за фолклорну музику, био је очигледан већ од почетка стваралаштва. Завршио је теоретски одсек 1964. године у Средњој специјализованој музичкој школи „Асаф Зејнали“ (*Asaf Zeynalli adına orta musiqi məktəbi*). У току средњошколског образовања компоновао је *Сонатину in G*, *Варијације in A*, *Сонату №1 in C*, *Гудачки квартет in D*, *Две романсе* (*İki romans*) и друго. Студирао је композицију од 1964. до 1972. године на Азербејџанском државном конзерваторијуму „Узеир Хаџибегов“ у класи професора и композитора Каре Карајева. Карајев је изузетно ценио, подржавао и помно пратио рад свог студента Азимова. Током студија, Азимов је написао серију прелудијума *Чворови* (*İlmələr*) за клавир (1964), *Сонату за клавир in es „Ајдин Керем“* (1965), која је посвећена ашугу Ајдину Керемлију (*Aydın Kəməli*), затим *Гудачки квартет in d №2* (1966), *Сонату-поему за виолину и клавир in a* (1968), *Свечану увертуру* (*Təntənəli uvertürə*) за симфонијски оркестар (1969), *Битиг in d №1* (*Bitiq in d №1*) (1972) за велики гудачки оркестар и др.

Ајдин Азимов је члан Уније композитора Азербејџана од 1976. године. Од 1968. до 1996. године је радио у Државном комитету за телевизију и радио Азербејџана, као млађи, па затим виши уредник, шеф одељења у Генералном одељењу радио-дифузне музике и као директор уметничких колектива Азербејџанске телевизије и радија. Крајем 1996. године композитор је позван на Државни конзерваторијум Универзитета Мерсин Републике Турске (*Türkiyə Respublikası Mersin Universitesi Devlet Konservatuarı*), где је основао одсек за композицију и радио до 2005. године. Делујући паралелно као достојни репрезент азербејџанске

музичке културе, Азимов је остварио успешну педагошку каријеру; током девет година је неколико дипломаца из његове класе ушло у свет композиције, а неки су наставили студије на познатим европским музичким академијама (у Лондону, Берлину, Штутгарту итд.). Од 2006. године Азимов ради на одсеку за композицију Бакинске музичке академије „Узеир Хаџибејов” (*Bakı Musiqi Akademiyası Üzeyir Hacıbəyov adına*), прво у звању доцента, затим као ванредни професор, а од 2014. године као редовни професор.

Азимов је један од истакнутих представника савремене азербејџанске композиторске школе, чија дела привлаче пажњу извођача, али и публике. Оригинални стил Азимова није могао да не привуче пажњу музиколога, те је извештај број композиторских дела укључен у научна истраживања, а резултати истих су приказани у различитим дисертацијама и научним чланцима. Важно је споменути допринос доктора филозофије и историје уметности, професорке Фарах Алијеве (*Farah Aliyeva*) у проучавању Азимовљевог стваралаштва. Она је у својој књизи *Потрага за стиловима у азербејџанској музици (Azərbaycan musiqisində üslub axtarırları)* и у уџбенику *Нови путеви развоја азербејџанске музике у другој половини XX века (XX əsrin II yarısında Azərbaycan musiqisinin yeni inkişaf yolları)* истражила *Четири прелиуда* за клавир, *Сонату-поему* за виолину и клавир и симфонију *Битиг* за гудачки оркестар.

Азимов у свом стваралаштву вешто комбинује основне принципе школе Узеира Хаџибејова са савременим музичким токовима. Очување националног идентитета је изузетно важан фактор у делима савремених композитора, те се у Азимовљевом стваралаштву прожима коришћење архаичних симбола, тенденција савремене музике, као и усклађивање нових техника писања са националним музичким размишљањем. Његов музички језик је изведен из старих церемонијалних музичких традиција азербејџанског народа, потиче из дубоких слојева азербејџанске ашугске музике и уметности мугама, те чини основу његових дела која су заснована на хомофоним, полифоним и хетерофоним методама компоновања. Упркос чињеници да су Азимовљева дела написана у 20. веку, како Ашурбејова процицљиво уочава, она „одзвањају музичким размишљањем које алудира на праисторију и камено доба”,<sup>46</sup> али звуче и изузетно модерно.

---

<sup>46</sup> Ülker Aşurbəyova, “Aydın Əzizov”, у *Azərbaycan musiqi tarixi, 5-ci cild* (Bakı, Elm, 2020), 55.

Савремене тенденције и национална музичка традиција су играле подједнако важну улогу у педагошком развоју Азимова. Композитор, уз очување карактеристика европске музичке традиције, подучава своје студенте „практичним аспектима коришћења специфичних когнитивних модела националне музике”.<sup>47</sup> Подстицао је своје студенте да пронађу свој индивидуални пут, што је било једно од главних обележја припадности композиторској школи Каре Карајева. За Азимова се може рећи да је он композитор–истраживач, јер је успео да пронађе начин за прецизнију нотацију од оне која се дотад користила за бележење бисера азербeјџанске народне уметности – мугама и ашугске музике. Свој начин за нотацију инструменталног (*шур*) мугама објаснио је у раду *Стилови извођења шур мугама и њихово бележење (Şur tuğa-minin ifa təzələri və onların nota alınması)*, који је презентовао у оквиру Међународног симпозијума Мугам 2009. године. Као следбеник школе Узеира Хацибејова, увек се у својим научним и новинским чланцима бавио актуелним проблемима азербeјџанске музике, истичући карактеристике укоренење у њеним дубоким слојевима, у које је био у стању да проникне и да их протумачи са великом пажњом и прецизношћу. Композиторова склоност ка бављењу овим питањима резултовала је драгоценим предавањима која је износио на бројним међународним и националним конференцијама.

Велики део Азимовљевог богатог и иновативног стваралаштва обухвата музику за позоришне представе; сарађивао је са многим режисерима и написао бројне занимљиве бисере позоришне музике. Међу редитељима са којима је сарађивао су и народни уметници СССР-а, као што су Мехди Мамадов (*Mehdi Məmmədov*), Хусејнага Атакишијев (*Hüseynağa Atakişiyev*), Мовсум Мурсалов (*Mövsum Mürsəlov*), Цахангир Новрузов (*Cahangir Novruzov*), Хасан Аблуц (*Həsən Əbluc*), Ејваз Гулијев (*Eyvaz Quliyev*), Рахман Ализаде (*Rəhman Əliyadə*) и други. Сарадња са Хусејнагом Атакишиевим, од 1944. године директором и оснивачем Државног драмског позоришта *Шеки (Şəki Dövlət Dram Teatri)*, била је изузетно плодносна и успешна. Као резултат сарадње овог уметничког тандема настали су мјузикли *Супруг моје супруге (Arvadımın əri)*, *Живот човека (Bir insan ömrü)*, *Гране са којих лете птице (Quşu uçan budaqlar)*, *На дну живота (На дне)*, бајка *Малик Мамад (Məlik Məmməd)* итд. У категорији „Најбоља музика“ на Међународном

---

<sup>47</sup> *Ibid.*



позоришном фестивалу бугарске драме у СССР-у 1976. године, за изведбу драме Р. Стојанова *Мајстору (Ustalar)* додељена му је награда од стране Министарства културе Бугарске; године 1979. добио је награду Министарства културе Источне Немачке за мјузикл *Каријера Артура VI (Arturo VI'nin karyerası)* на Међународном позоришном фестивалу немачке драме (*Международный фестиваль немецкой драматургии*) у СССР-у. Азимов је сарађивао и са другим позориштима у држави и писао је музику за дела различитих драмских аутора, за укупно преко четрдесет представа. Композиторски опус Азимова укључује и филмску музику, и то за документарни филм *Боје Азербејџана (Azərbaycan rəngləri, 1977)*, анимирани филм *Ветар (Külək)* (1992), *Дан убиства (Qətl günü)* (1987), *Нада (Ümid)* (1991), *Лаж (Yalan)* (2006) и друге.

Од посебног значаја за азербејџански народ и државу јесте рад Азимова на обнови државне химне Републике Азербејџан. Композитор је 1989. године преуредио и оркестрирао постојећу музику химне коју је 1918. године написао Узеир Хацибејов, а која није извођена од 1920. године. Азимов је направио аранжмане химне за симфонијски оркестар, за хор, као и за велики дувачки оркестар.

Композиторске активности Азимова после деведесетих година прошлог века могу се оценити као нова стваралачка етапа. Обрађујући се различитим жанровима, композитор је у сваком свом делу показивао снажан ослонац у националној музичкој мисли. Примере за то представљају: два комада за обоу и вибрафон (1990), композиција за симфонијски оркестар *Елегија (Ağılar)* (1991), два *Божанска хора (İlahi xor)* за *a capella* извођење на речи Јунуса Емреа (*Yunis Emre*) (1992), *Шест мехтер маршева (6 Mehtər marşı)*<sup>48</sup> за симфонијски оркестар (1999), Збирка песама *Саз и реч песника (Ozanların sazı, sözü)*, *Битиџ №2 (Bitiğ №2)* (2007), *Плава марамица (Bir mendil mavilik)* по тексту Назим Хикмата (*Nazim Hikmet*), поема за баритон и оргуље *Мисли (Düşünün)* по тексту Хусеина Јавида (*Hüseyn Cavid*) (1996), *Тужна игра и Алаторан (Həzin oyun və Alatoran)* за флауту (2014), *Црна земља (Qaranın yurdu)* (2017) и други.

Азимов је током своје каријере често компоновао у камерно-инструменталном жанру и управо у тим делима долази до пуног изражаја његов оригинални стил у коме можемо уочити: национално-архаичне елементе, упечатљиве

---

<sup>48</sup> Мехтери су музичари у османској војсци, а њихова музика је још позната и под именом јаничарска.

метроритмичке организације, јединствено национално-семантичко мишљење засновано на архетиповима и устаљеним формама ашугске музике и уметности мугама. Наведене особености су најочигледније у композиторовој *Сонати-поеми за виолину и клавир* из 1968. године, која ће бити предмет истраживања у овом поглављу.

#### 4. 2. *Соната-поема* – анализа стила и креирање интерпретације

*Соната-поема in a* за виолину и клавир дело је у коме композитор вешто комбинује класичну форму и савремени стил писања са елементима азербејџанске националне музике. У овом једноставачном делу су сублимирани контрасти на које смо навикли у вишеставачном сонатном циклусу – нагле промене темпа и смена музичког садржаја (драмских, епских и лирских одсека који алудирају на садржај поеме). Композитор користи различите технике компоновања попут хомофоније, полифоније, хетерофоније, али и алузије на додекафонију. Сваки одсек у *Сонати-поеми* (прва тема, друга тема, развојни део, реприза и на крају кода) представља музичку слику за себе. С обзиром на то да је Азимов био инспирисан древним облицима традиционалне азербејџанске уметности, одабир да у облик сонате инфилтрира садржај карактеристичан за поеме<sup>49</sup> делује заиста оригинално и веома интересантно, за извођаче, али и слушаоце.

Експозиција *Сонате* има тонални центар *in a* и заснована је на две изразито контрастне теме по карактеру, темпу, садржају и фактури. Прва тема, у темпу *Allegro con vigoro*, изграђена је од два упечатљива и контрастна мотивска материјала, која повезује то што гравитирају ка тону *a*, чија функција овде подсећа на функцију основног тона мугама – *маје*. Истовремено, по мишљењу Фарах Алијеве, тон *a* се у свом вертикалном и хоризонталном развоју доживљава као „квазитоника“.<sup>50</sup> Први елемент теме, који у унисоном звучању износе клавир и виолина у прва четири такта, драмско-епског је карактера и може се рећи да оставља утисак „пролога“. Други елемент прве теме наступа од такта број 7, и чини га непрекидан шеснаестински низ у клавиру, писан у хетерофоном стилу, у

---

<sup>49</sup> Поема је дело епског, лирског и драмског карактера у стиховима, које још од антике заузима важно место у уметности.

<sup>50</sup> Фарах Алијева (Fərah Əlijeva), *Azərbaycan musiqisində üslub axtarışları (Пошрага за стиловима у азербејџанској музици)*, Ваки, Elm və həyat, 1996, 72.

коме се деонице две руке углавном крећу паралелно у интервалу велике секунде. Њему је придодата линија у средњем гласу клавира која се такође креће у малом интервалском распону (велика секунда  $g-a$ ), а свему томе се у виолинској деоници супротстављају ретки акцентовани двозвуци и трозвуци, који такође садрже секундне интервале (тј. ноне). Од 15. такта овим акцентима у виолини придружује се и „сигнал” у басовој деоници. Све ово заједно у назначеној *forte* динамици резултује једном врло оштром и напетом звучном сликом. Композитор користи разне начине да даље поступно подигне тензију, па тако од краја такта број 16, деонице десне и леве руке свирају у крајњим регистрима инструмента, док се од такта број 23 лева рука приближава десној све до размака секунде, припремајући на тај начин појаву првог елемента теме у виолини, односно контрапунктски спој два основна материјала прве теме (од такта 26). Од такта број 26, виолина износи први елемент прве теме уз неумољиви и упорни шеснаестински низ у клавиру, док од такта број 31 два инструмента замењују улоге које су имали у делу од 7. до 20. такта, те виолина преузима шеснаестински покрет из клавира, а клавир се супротставља *secco* акцентованим акордима, док алузије на додекафонију постају очигледне. Прва тема и мост ка другој теми доводе до кулминације одсека (41–43. т.) на коју се надовезује кратак мост (до 47. такта), у коме напетост и тензија бивају прилично нагло срезани (прекинути), како би се увела контрастна, сетна и архаична друга тема.

Главни изазов за извођаче у вези са првом темом представља начин на који ће распоредити своју енергију и спровести композиторово упутство *atāsin, hārarātlā*, што у преводу значи *ватрено, одлучно* током првих 46 тактова (2 минута и 30 секунди). Неопходна је пажљива расподела енергије, промишљеност у вези са врстом и јачином звука који ће се користити, како не би дошло до попуштања тензије и динамике, односно пада енергије пре кулминације. С обзиром на то да је цела прва тема у *f* или *ff*, динамика није основно средство креирања драматуршког тока, већ су то пре свега ритам, акцентуација и артикулација. Од кључне важности за обе деонице је да извођачи спроведу уписане ознаке за акцентуацију и артикулацију, јер оне умногоме творе карактер и откривају смисао партитуре. Последично, акцентовани тонови су путокази како да се динамички „осенчи” партитура која је готово цела у најјачим динамичким нијансама. Појединачни

тонови, интервали или акорди који су акцентовани морају бити без изузетка наглашени и истакнути, док остатак фактуре, иако у *f* динамици, треба интерпретирати са извесном резервисаношћу (поготово од такта број 7). То је нарочито важно како се композиторова ознака за „ватрено” не би претворила у неку врсту „замке” и онемогућила извођачима да изведу прву тему до краја са снагом и енергијом, јер су и сами „упали у ватру”. У прва четири такта прве теме где деонице свирају унисоно, императив је пронаћи звучни баланс два инструмента како би се у резултату добила заједничка тонска боја ансамбла; виолина се овде креће у свом најдубљем регистру, па пијанисти морају бити опрезни да је звучно не угрозе. Ово „јединство” врло брзо бива напуштено и замењено оштрим интервалима и акордима у виолинској деоници, као и неумољивим *perpetuum mobile*-ом<sup>51</sup> у клавирској деоници, који треба изводити *quasi non legato*. Када виолинска деоница преузме шеснаестински покрет од такта број 31, артикулацијски је потребно да користи *detaché* потез, како би се обезбедила саобразна артикулација са *quasi non legato* шеснаестинама у клавиру.

Друга тема (такт број 48) у темпу *Lento*, односно *uzunca, hazine*, што у преводу значи *развучено, тужно*, доноси потпуно нову и другачију музичку слику. Тему карактерише сведеност у избору и употреби изражајних средстава, снажан архаични и национални призвук, алузије на полифони стил, чиме се последично ствара необична звучна слика. Друга тема има сличности са мугагом *segjah*, који је типичан за љубавну тематику у ашугској музици, у чијем садржају се недвосмислено чита трагични карактер, односно карактер тужбалице. Тонална структура теме је са средиштем *in as* уз присуство модалности. Тема започиње тротактним уводом, у коме се у клавирској деоници уводе два елемента теме: тон *as* (у средњем, а затим у горњем гласу од такта број 61) који се понавља током читаве друге теме и има улогу педалног тона (а истовремено и основног тона или *маје*) и почетни октавни „корак” басове деонице *ges-as*. Друга тема је по форми период од две реченице (прва почиње у 51, а друга у 61. такту), у којима, над педалним тоном *as* и поновљеном десетотактном структуром у басу, најпре виолина, а затим клавир износе главну мелодијску линију. У такту број 73, тон *as*

---

<sup>51</sup> Може се приметити сличност са првим ставом *Сонате* Азимовљевог професора Карајева, у коме такође постоји нешто налик на *perpetuum mobile*.

бива енхармонски презначен у тон *gis*, чиме је у партитури на симболичан начин подвучен завршетак друге теме и почетак развојног дела.

Карактерно упутство на почетку друге теме – *uzunsa, hazin – развучено, тужно*, добија свој дубљи смисао ако се има у виду да читав одсек има обресе мугама *segjah*, који се још назива и „модус љубави”, и служи као основ већине лирских песама. На интернету су доступна бројна аутентична извођења мугама *segjah*, која заинтересованим интерпретаторима могу бити драгоцен путоказ за формирање сопствене интерпретације. Секундно-силазни глисандо покрет у деоници виолине је својствен кеманчи, народном инструменту (кеманча често у наступима са таром производи овакву врсту „тужног љубавног јаука”), па тако виолиниста има конкретан звучни узор који би требало да опонаша. Артикулационе ознаке за портато у левој руци, битне су смернице за пијанисту при организовању микрофразирања у оквиру датог музичког материјала. Портато у овом случају има функцију суптилне акцентуације и представља тачке (тонове) ослонаца, тј. благог нагласка „до” и „од” којих се фраза креће. Ознаке за портато у другој реченици периода нису уписане, и не треба их самоиницијативно ни додавати, већ баш као што је написано у партитури – све треба свирати у *pp* динамици, али са још суптилнијим микрофразирањем у односу на прву реченицу. Неопходно је да оба извођача пажљиво разраде план микрофразирања и малих „циљева” према којима ће се кретати и усмеравати музички ток. У сопственој интерпретацији, као врхунац прве реченице периода смо доживели тонове у такту број 57 (виолина тон *des*, а клавир портатом подвучени тон *ges*), место на коме је уједно највећи интонативни вертикални размак између деоница; у другој реченици периода, кулминативни такт је број 67 (где клавир кулминира тоном *des* у средњем гласу и тоном *ges* у басу, а виолина глисандом *ces-des*). Изразито је уочљив екстремни контраст извођачких средстава на које композитор рачуна у првој и другој теми. Док су за прву тему карактеристични оштри акценти, дисонанце и сва сила динамике, у другој је „врхунац“ портато обележен тон у *piano* динамици, који се приликом извођења издваја за нијансу појачаном динамиком и усмереним вођењем мелодијског низа од *es* до *des* (55–57. такт у виолинској деоници, као и 65–67. такт у средњем гласу клавирске деонице).

Занимљиво је да деоница виолине у овом одсеку није у целини прецизно ритмички записана (за разлику од клавирске). То се може разумети у светлу мугамске традиције која подразумева импровизацију. Тако се у извођењима *Сонате-поеме* реномираних музичара азербејџанског порекла, који имају развијен сензибилитет за импровизацију у националном стилу, може чути слободан третман ритма у виолинској деоници. У другој реченици периода (од такта број 61), водећа мелодијска линија прелази из виолинске у клавирску деоницу, при чему би пијаниста ипак требало да се придржава уписаног ритма, јер је композитор овога пута ритмички врло прецизно уписао све ознаке у партитуру. Та иста мелодијска линија у клавиру је уједно и путоказ како би приближно требало да буде изведена и у виолинској деоници, све док виолиниста „не осети“ како време протиче у клавиру и док се не охрабри да импровизује. Последња три такта друге теме својом фактуром „спонтано“ уводе извођаче и слушаоце у нешто мирнији темпо развојног дела који следи.

Развојни део, који носи упутство *tranquillo* уз метрономску ознаку за нешто спорији темпо (М. М. = 65), тонално је неодређен<sup>52</sup> и његов почетак је јасно раздвојен цезуром од друге теме. Овај одсек у себи садржи све претходно употребљене елементе из експозиције, али обрађене и у новом руху. Развојни део се може поделити у две етапе, од којих прва (75–109. такт) започиње фугатом који је углавном заснован на мотивима из прве теме, а друга (109–123. такт), звучно оснажена, доводи до репризе и кулминације читавог дела. Триолски покрет у клавирској деоници као да је непрекидно у сукобу са виолином. Већ у тактовима број 110 и 111, изразити сигнали у виолинској деоници наликују некој врсти звучне „узбуне“, а од такта 116 тај сукоб кулминира у ритмичком (у току 7 тактова су супротстављени ритмички слојеви непрекидног триолског покрета у клавиру и шеснаестинског низа у деоници виолине) и динамичком смислу (обе деонице су исписане у *ff* динамици). Иако је овде драмски развој практично достигао тачку усијања, правом кулминацијом читавог дела ипак сматрам репризни одсек.

Динамика у развојном делу поступно и континуирано расте паралелно са згушњавањем фактуре, од *p* до *ff*, при чему сваки нови сегмент одсека „заузима“

---

<sup>52</sup> Фарах Алијева (Fərah Əlijeva), *Azərbaycan musiqisində üslub axtarırları (Пошрага за стиловима у азербејџанској музици)* (Bakı, Elm və həyat, 1996), 100.

следећи динамички ниво. Извођачи би требало пажљиво и штедљиво да граде динамику одсека, имајући у виду веће целине у његовој „архитектури”. Композитор је минуциозно разрадио план нарастања звука и интензитета израза у развојном делу, користећи поред основних динамичких ознака и неколико специфичних упутстава за нијансирање динамике и израза. Тако развојни део започиње у *p* динамици, са додатном ознаком *posatamente* у виолинској деоници, што у преводу значи *тихо* и *стабилно*. Дакле, обе деонице су на *piano* динамичком нивоу, с тим што је виолина додатно утишана напоменом *posatamente*, и звучи као одјек клавирске деонице, коју иначе имитира до 81. такта, када се улоге накратко замењују. Почетак следеће фазе обележава *mp* динамичка нијанса и њу доноси клавир соло. Овде је структура и даље трогласна као и у претходном сегменту, а када се виолина „врати” у партитуру, четворогласни слог је означен *mf* динамиком, док му се нешто касније додаје и *crescendo* и *espressivo*. Наредни динамички ниво – *f* динамика започиње у такту број 101, појавом материјала прве теме у клавиру (заправо од последње добе такта број 100 у деоници десне руке). У наредним тактовима *forte* бива „ојачан” са *impetuoso* и *con impazienza* (што у преводу значи *нагло* и *са нестрпљењем*), али је и даље *forte* све до кулминације (такт број 116), када прелази у *ff*. После кулминације следи велики крешендо (од такта број 117) до *fff* у репризи. Треба уочити суптилну разлику у значењу ова два упутства – *impetuoso* и *con impazienza*: упутство *нагло* за виолину се перципира више као налог за промену динамичке нијансе, а ознака *са нестрпљењем* у клавиру – агогичке. Последично би требало да спој оваква два донекле слична, али ипак различита израза, допринесе специфичној музичкој слици и дочаравању емотивног стања на које се циља. Као у другој теми, сматрам да су ознаке за портато и акценте и у развојном делу путокази који одређују микрофразирање. Нарочито бих подвукла важност ослонца на *portato* тонове и октаве у деоници леве руке у клавирској деоници, који представљају потпору и обезбеђују утисак стамености музичке структуре у овом одсеку. У делу од такта број 94 до такта 100 три пута се понавља готово идентична фраза (у првој појави од осам тонова, а у другој и трећој скраћена на шест тонова, са мањим ритмичким изменама), при чему је почетни секундни мотив преузет из друге теме. Затим, у такту број 100, извођачи би требало да буду свесни имитације између две деонице, налик оној са

почетка развојног дела. Исти мотив се понавља даље у левој руци (107–108. такт), мало ритмички измењен, а затим и секвентно поновљен. Деоницу леве руке посебно треба истаћи од 109. до 114. такта, јер она овде доноси водећу мелодијску линију, док десна рука представља само пратњу, а виолина износи само појединачне мотиве и „сигнале”. Коначно, у делу од такта број 116 па све до репризе, у деоници виолине се успоставља остинатни покрет, а мотиву у десној руци пијанисте се при понављању мења завршни интервал, и ова померања заједно са сличним (хетерофонским) у левој руци чине материјал првог реда, који доводи до репризе.

У репризи – *a tempo* (такт број 123), долази до повратка тоналитета *in a*. У овом одсеку се три најважнија тематска елемента представљена у експозицији појављују истовремено у контрапунктском споју и нешто модификованом облику: у деоници леве руке се излаже материјал првог елемента прве теме, у аугментацији и од тона *c*, у облику акорада, тј. на педалном двозвуку *a-f*, затим се у десној руци клавирске деонице појављује шеснаестински низ, односно други елемент прве теме, док за то време виолинска деоница изводи трећи важан елемент из експозиције, а то је секундни покрет наниже у глисанду, главни мотив из друге теме става. Контрапункт, као и проширена појавност сваког од елемената, може се сматрати „манifestацијом полифоног размишљања композитора”<sup>53</sup> која утиче на квалитет, садржајност и динамичност дела. Угледајући се на класичне узор, композитор излаже другу тему у репризи без икаквих промена у односу на експозицију, осим што је измењен тонски центар, који је у експозицији био *in as*, а сада је *in des*. Друга тема се завршава у истом маниру као и у експозицији, с тим што је на крају композитор додао и малу коду (такт број 188). Мала кода је изграђена редуковањем другог елемента прве теме, са виолинским *sul ponticello* начином извођења и централним тоном *des* у клавирској деоници.

Наступ репризе представља кулминаторну тачку читавог дела, у којој атмосфера достиже усијање – враћамо се у почетни темпо (М. М. = 75), који на неки начин претходно бива природно припремљен кроз последње тактове развојног дела, а затим се у најјачој динамици (*fff*) истовремено износе контрапунктски спојена сва три кључна тематска елемента из експозиције. Пијаниста би

---

<sup>53</sup> Ülker Aşurbəyova, “Aydın Əzimov”, у *Azərbaycan musiqi tarixi, 5ci cild* (Bakı, Elm, 2020), 72.



посебно требало да нагласи горње акордске тонове у деоници леве руке, подвучене ознакама за портато и акценте, а који представљају први део прве теме у аугментацији. У том циљу боље је „ломити” акорде на 2 + 1 тон, него их свирати арпеђиране, јер би арпеђирани акорди допринели ублаженом изразу, што свакако не одговара ономе на шта указује *fff* динамика ојачана акцентима и портатима. Тихи „љубавни јауци” у виолинској деоници из друге теме се претварају у болне крике у октавама и достижу најснажнији динамички ниво у репризи.

Реприза друге теме, осим промене тоналног средишта из *in as* у *in des*, доноси промену препорученог темпа (у експозицији је четвртина = 50, а у репризи = 60), али и промену динамичког плана. У експозицији друге теме све се одвијало у оквиру *p* динамике, док се у репризи инсистира на *pp* динамици у оба инструмента. За виолинисту је композитор припремио додатна упутства која налажу употребу сордине, *pp* динамику, али уз коментар *enfataente*, у преводу *наглашено*. Дакле, може се закључити да композитор овде прижељкује још виши интензитет израза, а у нижој динамици у односу на експозицију.

На самом крају репризе се налази мала кода, у којој се од 193. такта појављује ознака за свирање без сордине и на кобилици виолине. У клавиру се, из три сигнала, формира двозвук *a-des*, тако уједињујући тоналне центре репризног одсека, а на тој основи виолина још једном накратко „покреће” шеснаестински мотив другог дела прве теме. Динамички нивои од *mf* замиру до *ppp*, заједно са поступним распадом мотивског материјала, а затим композитор наставља даље, до потпуне тишине означене паузом са короном у последњем такту, која заокружује драматургију дела и коју је због тога веома битно одслушати до краја.

## 5. СОНАТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР ЕЛДАРА МАНСУРОВА

### 5. 1. Професионални развој и стваралаштво композитора

#### Елдара Мансурова

Елдар Мансуров (1952–) рођен је у Бакуу, а његов отац је био познати тариста Бахрам Мансуров (Bəhram Mansurov), који је поседовао готово енциклопедијско знање о мугама. Елдар Мансуров је од детињства слушао мугаме, народне песме и игре које је његов отац изводио на тару код куће, а истовремено је био окружен и другим музичарима од којих је слушао о историји и етимологији мугама. Информације које је прикупио током детињства су снажно утицале на његов музички развој и одиграле важну улогу у његовом формирању као композитора. Већ од детињства је почео да наступа на концертима као хармоникаш и клавијатуриста у разним рок групама. Елдар Мансуров је студирао клавир од 1968. до 1972. године на Музичком колеџу „Асаф Зејнали” (*Asaf Zeynalli adına Musiqi Texnikumunun*), који је данас Музички колеџ при Азербејџанском националном конзерваторијуму (*Azərbaycan Milli Konservatoriyası nəzdində Musiqi Kolleci*). На Азербејџанском државном конзерваторијуму „Узеир Хаџибејов” (садашња Бакинска музичка академија „Узеир Хаџибејов”) (*Üzeir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası*) студирао је од 1974. до 1979. године у класи професора Цовдета Хаџијева (*Cövdət Hacıyev*) на одсеку за композицију. Мансуров се од 1972. године бавио такође и педагошким радом, почев од рада у музичкој школи, па све до Бакинске музичке академије „Узеир Хаџибејов”. Поред композиције и педагогије, Мансуров се бавио и историјом и теоријом мугама, те је учествовао на научним конференцијама у организацији Студентског научног друштва. Његови научни радови (попут рада *Историја и порекло појма мугам*) изазвали су велику пажњу својим значајем и актуелношћу на међународним симпозијумима одржаним у Самарканду 1983. и 1987. године, а касније су објављени у ауторској књизи *Моје мугамске мисли*. Његови ставови о азербејџанским мугама више пута су објављивани у разним научним часописима у Француској, Немачкој и Русији. Мансуров је 2005. године добио титулу заслужног уметника Азербејџана, а затим и народног уметника Републике Азербејџан 2012. године за заслуге у развоју азербејџанске музичке културе.

Мансуров је аутор симфонијског мугама *Махур-Хинди* (*Mahur-Hindi*) (написаног поводом осамдесетогодишњице рођења његовог оца, таристе Бахрама Мансурова), пет симфонија, две симфонијске поеме, *Концерта за виолину и оркестар* (1978), *Симфонијских плесова* (*Simfonik rəqslər*) (2010), свите *Земља ватре* (*Odlar yurdu*) (2012), као и *Комада за естрадни симфонијски оркестар* (*Estrada-simfonik orkestri üçün pyeslər*). Под снажним утиском догађаја из Другог светског рата, компоновао је кантату *Бесмртност* (*Ölməzlik*) (1985), у којој је изразио своја осећања туге и бунта и коју је посветио жртвама рата. Мансуров је аутор пројеката *Бахрамнаме 1* (*Bəhramnamə 1*) и *Бахрамнаме 2* (*Bəhramnamə 2*), рок опере *Седм лепотица* (*Yeddi gözəl*) (2005), *Клеопатра* (*Kleopatra*) (1998) и једночиног рок балета *Олимп* (*Olimp*) (2004). Пажњу публике је привукао и својим камерним делом *Сагинаме* (*Saqinamə*), које је прво дело у светској историји оригинално написано за тар и гудачки квартет. За камерни оркестар је такође написао и дела *Пасторала* (*Pastoral*) (1984) и *Фреске* (*Freskalar*) (1991), при чему треба напоменути да је дело *Фреске* снимио Азербејџански државни камерни оркестар. Четврта симфонија *Контрасти* (*Təzadlar*) (1991), за камерни оркестар, програмско је дело у којем одјекују немири тадашњег времена, а њу је снимио оркестар *Нијази* под управом композитора и диригента Е. Рустамова. Композитор је написао и два гудачка квартета 1977. и 1986. године, као и *Сонату за виолину и клавир* (1985) о којој ћу посебно писати у овом поглављу.

Мансуров је препознатљив по бројним камерним, хорским делима, химнама, маршевима, као и музици за филмове, представе и цртане филмове. Име овог композитора се помиње у историји азербејџанске музике класичног жанра, али и заједно са композиторима који су стварали у жанру поп-музике. Поп-песме и композиције инструменталне музике које је компоновао повезане су са азербејџанском националном музиком и стекле су велику популарност и ван граница земље. Од 1981. године је члан Савеза композитора Азербејџана, а од 1999. године и Савеза кинематографа. Мансуров, као аутор бројних химни, написао је и *Олимпијску химну* (*Olimpiya himni*) (2002) поводом годишњице Националног олимпијског комитета Азербејџана. Химне које је компоновао, за вокалне и инструменталне саставе, биле су повезане са значајним догађајима у области спорта у Азербејџану.

### 5. 1. 1. Пројекти *Бахрамнаме 1* и *Бахрамнаме 2*

Елдар Мансуров је и аутор једног потпуно новог и оригиналног жанра – симфонијског фолк-рока, оваплоћеног кроз пројекте *Бахрамнаме 1* и *Бахрамнаме 2*. У овом жанру складно су уједињени симфонијски, рокерски, цезерски и мугамски музички елементи, а резултати су представљени у облику албума. Композитор је овај пројекат посветио успомени на свог оца, чувеног таристу Бахрама Мансурова, једног од најистакнутијих извођача свог времена, који је први представио азербејџанске мугаме свету. У периоду од 1971. до 1975. године, УНЕСКО је први пут снимео и објавио азербејџанске мугаме у јединственом и виртуозном извођењу Бахрама Мансурова, а ова чињеница је забележена у историји азербејџанске културе као велики и важан догађај тих година. Пројекти *Бахрамнаме 1* и *Бахрамнаме 2* имају огроман значај у историји азербејџанске музике.

У пројектима *Бахрамнаме 1* и *2* уједињена је источна и западна музичка традиција, а свака композиција изведена у *Бахрамнамама* се може сматрати комбинацијом народних азербејџанских и европских мотива, при чему је азербејџански мугам представљен на потпуно нов начин. Први пројекат *Бахрамнаме 1* компонован је за тар и рок бенд и изведен је 2005. године. *Бахрамнаме 2* наставак је пројекта *Бахрамнаме 1*, с тим што је композитор у овом новом пројекту направио иновације у звуку и форми. За разлику од првог пројекта, композитор је први пут користио велики симфонијски оркестар, поред тара и рок бенда. Као резултат тога, инструменти који припадају трима различитим групама створили су веома лепу и хармоничну звучну синтезу. Поред инструменталних, овај пројекат садржи и вокалне делове, па тако композитор у њему први пут користи хор *a capella*. Инструментални корпус је такође проширен иновацијама попут увођења нових националних дувачких инструмената као што су неј (*ney*), тутек (*tütək*) и балабан.

### 5. 2. *Соната за виолину и клавир* – анализа стила и креирање интерпретације

Истраживачки рад на *Сонати за виолину и клавир* Елдара Мансурова представљао је за мене посебан изазов. Упркос трагању за литературом, нисам успела да пронађем да је ово дело досад истраживано, што је последично утицало

и на сам ток мог даљег излагања, које ће бити мало другачије у односу на претходни део рада. У том смислу, решила сам да се обратим директно композитору и захваљујући великој љубазности господина Елдара Мансурова и директној комуникацији са њим у електронској форми, имала сам част и срећу да „из прве руке” дођем до одговора на више интерпретативних питања, која су искрсла у процесу рада на обликовању интерпретације његове *Сонате за виолину и клавир*. Информације добијене кроз интервју са композитором биће интерполиране у даљем тексту паралелно са сагледавањем и апострофирањем важних елемената форме, тоналних односа, интерпретативних упутстава и слично, а из чега ће последично произаћи моји закључци о обликовању интерпретације.

*Соната за виолину и клавир у а молу* компонована је 1985. године и може се рећи да је писана у класичној форми, али са извесним слободама. Наиме, Мансуров сматра да никада не треба компоновати по устаљеним схемама и правилима, већ по сопственом осећању за оно што је музички лепо и оправдано.<sup>54</sup> Тако се у првом ставу *Сонате*, који је иначе написан у класичној сонатној форми, слободе, односно одступања од класичне форме, огледају пре свега у вези са тоналним планом. Петотактни увод у *Сонату* (1–5. т.) нема јасно уочљив тонални центар, али већ од прве теме (партитурни број 1), јасан је тоналитет – а мол. Даљи однос тоналитета је веома интересантан, наиме друга тема је такође у а молу (партитурни број 6), реприза започиње првом темом у де молу (партитурни број 17), друга тема у репризи је у е молу (партитурни број 20), а прва тема се у основном тоналитету појављује на самом крају (партитурни број 21, четврти такт). Сумирајући наведено, однос тоналитета првог става гласи овако – I тема: а мол, II тема: а мол, Реприза: I тема: де мол, II тема: е мол, који на крају ипак модулира у а мол.

Као што сам већ написала, синтеза елемената различитих музичких праваца је једна од главних карактеристика композиционог стила овог композитора. Мансуров наводи да је читаво његово стваралаштво комбинација рок музике (јер је у младости често наступао на рок концертима), џеза и фолклорне музике Азербејџана, а када је стекао класично музичко образовање кренуо је да

---

<sup>54</sup> Извор: Имејл преписка са композитором Елдаром Мансуровим.

комбинује елементе сва четири правца.<sup>55</sup> У читавој *Сонати*, па тако и у њеном првом ставу, можемо уочити комбинацију три правца – класичне и фолклорне музике са примесама цеза, нарочито у клавирској деоници.<sup>56</sup> Занимљиво је да ме је сопствено музичко искуство пре разговора са композитором навело на то да у овом ставу препознам још и утицаје Стравинског (мотив у виолинској деоници, партитурни број 11, или у клавирској деоници, партитурни број 19), као и Равела (партитурни бројеви 10, 11, 12 и 19). Међутим, сам композитор је у преписци коју смо водили негирао овај утицај, усмеривши ме да споменута места треба тумачити искључиво у духу фолклорне азербџанске музике и имати на уму инструмент кеманчу за звучни узор у виолинској деоници.<sup>57</sup> У партитурним бројевима 10, 11 и 12 виолиниста би требало само да има свест о звуку кеманче, јер је композитор практично урадио највећи „део посла”. Наиме, партитура је тако исписана да се са секундним предударима и карактеристичним мелодијским квартним скоковима за кеманчу, аутоматски ствара ефекат свирања на овом националном инструменту, без посебног и додатног ангажовања интерпретатора. Даље, паралелна интервалска кретања у другој теми (партитурни бројеви 6, 12 и 20) у деоници клавира су ме асоцирала помало и на импресионистички стил, међутим Мансуров наводи да их ипак треба посматрати више као потпору у стилу цеза<sup>58</sup> мугамској мелодији у виолинској деоници.<sup>59</sup> Мелодија је за Мансурова изузетно важна и он отворено признаје да воли да пише само дела која имају јасно истакнуту мелодију.<sup>60</sup> Партитурни бројеви 9 и 10 нарочито су илустративни у погледу комбиновања елемената различитог музичког порекла: број 9, који може бити означен и као завршна група експозиционог одсека, дат је у слободном полифоном стилу, а за њим следи развојни део (партитурни број 10) у коме се читава комбинација примеса цеза, асоцијација на буги-вуги у басовој деоници и националних, фолклорних елемената у виолинској деоници. Честа промена метра у овом одсеку је карактеристична за фолклорни стил. Специфичности звучања

---

<sup>55</sup> Извор: Имејл преписка са композитором Елдаром Мансуровим.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Ипак, треба имати на уму да у погледу хармонског језика има пуно заједничког између цеза и импресионизма.

<sup>59</sup> Извор: Имејл преписка са композитором Елдаром Мансуровим.

<sup>60</sup> *Ibid.*

наведених музичких праваца би требало да послуже као звучни узорни интерпретаторима у креирању сопствене интерпретације.

Интересантан је однос темпа у првом ставу: увод, прва тема и развојни део су у темпу *Allegro* и ове одсеке претежно карактеришу осминске и шеснаестинске нотне вредности. Другу тему (партитурни број 6) карактеришу нешто дуже нотне вредности половине, четвртине, осмине, али и додатно успорење темпа које је у овом одсеку *Moderato*. Потребно је водити рачуна да се услед „дуплог успоравања” – продужавањем трајања нотних вредности и променом карактерног упутства – музички ток не заустави, већ да се обезбеди његова максимална „проточност” слушањем и испевавањем у себи. Карактерним упутствима за сваку тему доприносе и артикулационе ознаке: у првој теми акценти и стакато у виолинској деоници, *non legato* свирање у обе деонице, као и скромно коришћење педала у клавиру, на супрот другој *Moderato* теми у којој обе деонице све свирају *legato*, уз обилно коришћење педала у клавиру.

Динамичко нијансирање се може сматрати простором за интерпретативне слободе. Наиме, композитор је врло штедљиво писао динамичке ознаке не само током првог става него и целе *Sonate*, тако да је извођачима препуштена „последња реч”, у смислу да сами треба додатно да креирају детаљан динамички план. Слобода, али музички оправдана, можда је кључна мисао која ми се искристалисала у вези са интерпретацијом *Sonate* Мансурова. Нама, интерпретаторима, та чињеница омогућава извесну дозу растерећења, али подразумева и велику музичку одговорност у начину на који ћемо искористити сва расположива музичка средства.

Цез упливи се препознају на многим местима у клавирској деоници, у фрагментима у којима се износе карактеристични ритмички обрасци са осминским и четвртинским паузама (на пример, партитурни број 3 или од 4. такта у партитурном броју 22 па све до краја става). Утицаји цеза се најчешће јављају у комбинацији са фолклорним елементима (претежно секундни шеснаестински низови у десној руци – на пример, партитурни бројеви 4 и 5, праћени карактеристичним ритмичким обрасцем у левој руци), као и у другој теми када се само „клизи” по акордима над којима виолина или десна рука имају мелодију. Свест о

упливима цез музике усмерава интерпретацију у правцу употребе карактеристичног перкусивног тона клавира и „ноншалантног” израза.

Други став *Сонате* започње у *in d* тоналитету, а по форми се условно може тумачити као слободнији облик песме са шемом АВСА1.<sup>61</sup> Према запажању и искуству Мансурова, овај став је омиљен међу извођачима у Азербејџану, и они га често изводе и независно од остатка сонате (дакле као комад).<sup>62</sup> Азербејџански извођачи га изводе веома слободно и различито, у погледу ритма, динамике и агогике, јер инстинктивно препознају у њему асоцијације на мугамски стил и импровизацију. Овакве разлике у интерпретацији композитор подржава и подстиче, те је његов савет да се овај став или комад (зависи како га ко изводи) свира са максималном динамичком и ритмичком слободом, која наравно, кореспондира са мугамским стилем.<sup>63</sup> Партитура обилује „слободним просторима” за креирање индивидуалне интерпретације, а у даљем тексту ћу расветлити неке од недоумица које сам имала током припреме овог става.

Кроз читав став виолина и клавир наизменично износе основни тематски материјал. Од самог почетка става, па све до броја 1, у виолинској деоници није дата никаква динамичка ознака, док у клавирској деоници пише ознака за *piano*. С обзиром на композиторово упутство о слободном тумачењу динамике у ставу, може се разумети да је ознака у клавирској деоници само показатељ релативног односа двеју деоница у коме је мелодија поверена виолини у првом звучном плану. Због тога сматрам да се првих седам тактова, у којима виолина износи основни тематски материјал у трозвучима и четворозвучима, може изводити и у вишим динамичким нијансама (виолина у *forte* динамици, а клавир у *mf*), а од половине седмог такта, када се сличан материјал у виолини јавља у једногласном виду, динамика може бити *piano* за виолину, а *pp* за клавир. Прва два наступа основног тематског материјала су поверена деоници виолине, док трећи наступ излаже соло клавир (партитурни број 1), за који сматрам да треба да парира укупном звуку ансамбла у претходном делу, односно да буде у *mf* динамичком

---

<sup>61</sup> Мишљења сам да се овај став не може укалупити у стандардне формалне обрасце; критеријуми по којима сам расподелила овај став су тематске природе, али сам се водила и ознакама за промену темпа.

<sup>62</sup> Извор: Имејл преписка са композитором Елдаром Мансуровим.

<sup>63</sup> *Ibid.*



нивоу прва два такта, а затим у *f* динамици у 4. и 5. такту.<sup>64</sup> У партитурном броју 2, клавир наставља свој монолог који је у стилу мугамске импровизације, са скромним динамичким ознакама и за који се као звучна инспирација може препознати инструмент канун (посебно у делу од 5. такта надаље). И овде је динамика само рудиментарно означена, па је извођачу препуштено да динамичко нијансирање усклади са сопственим сензибилитетом. Интересантна је појава полифоније, која се на овом месту појављује први пут у ставу; наиме, у левој руци је изнет основни тематски материјал, док се у десној развија импровизација, која се у почетку креће углавном у амбитусу умањене кварте *d-ges*, а онда се постепено тај амбитус шири. Из наведеног закључујем да су гласови динамички равноправни, као и да све иде у *crescendo* према партитурном броју 3. Наставак изношења основног тематског материјала (партитурни број 3) поверен је деоници виолине. Прва реченица је сачињена од три такта у трозвучима и четворозвучима, а затим се прелази на двозвуке, који подсећају на партитурни број 2, јер је исти интервал у коме се креће мелодијска линија *d-ges*. У истом интервалу се наставља једногласни почетак партитурног броја 4, који по звуку треба да асоцира на мугамске импровизације на кеманчи. Композитор је сјајно алудирао на национални звук кеманче додајући педални тон *de* (партитурни број 4, такт број 4), који алудира на основни тон у мугамима. Шеснаестинске низове у горњем гласу виолинске деонице није нужно свирати ритмички прецизно и тачно, с обзиром на већ познато правило да мугаме карактерише одсуство метра. Наредни одсек В (партитурни бројеви 5 и 6) фрагментарне је структуре и изузев последња три такта у целисти га износи соло клавир. Овај (*pìu mosso*) одсек треба свирати у нешто бржем темпу у односу на претходни, са пажљивим микрофразирањем (нарочито у партитурном броју 5) које ће објединити музички ток и разбити евентуални утисак механичности који би могао бити последица употребе истог ритмичког обрасца. Композитор је овде дао и додатна упутства за агогичко нијансирање *accelerando* и *allargando*, па се може закључити да је тиме хтео да подстакне извођача да и овај одсек изводи у стилу импровизације и слободнијег односа према ритму и организацији времена. Одсек С (партитурни број 7) представља још један мугамско-импровизацијски сегмент, са новим музичким материјалом

---

<sup>64</sup> Напоменула бих да иако није убележено у партитури, у 5. такту партитурног броја 1 подразумева се снизивица на тону *es* у највишем гласу четворозвука у десној руци.

којим започиње клавирска деоница, а затим јој се придружује и виолина. Читав одсек карактерише треперећи бордунски тон *f*, који се секундно наслојава до четворозвука у клавиру, а затим прелази у виолину. Лежећи бордунски тон свакако има своје порекло у народној музици, али његово секундно наслојавање може да асоцира и на утицаје цез музике. У овом одсеку се нагомилава енергија која ће се ослободити са појавом главног тематског материјала у партитурном броју 9, што је кулминаторна тачка става. Овај репризни одсек (A1) доноси главни тематски материјал у потпуно новом руху и то у обе донице, са тоналним средиштем *in f*. Сетна и страствена тема са почетка става овде се јавља у назначеној *ff* динамици, са снажним драмским набојем, због чега дисонантима богате вертикале звуче опорно, оштро и дивље. Но, то достигнуто кулминативно стање не траје дуго, јер се већ од партитурног броја 10 тензија смањује до замирања (*morendo*) у последња три такта, када *pizzicato* у деоници виолине „откуцава” крај „импровизације”.

Трећи став је по облику сложена троделна песма АВА1, *in g*, а од партитурног броја 6 у *in c* тоналитету. Према упутству композитора, читав став треба да алудира на карактер народног веселја,<sup>65</sup> а инспирацију за главну мелодију је пронашао у фолклорној музици Азербејџана.<sup>66</sup> У складу са наведеним, приликом извођења главне теме (на виолини и на клавиру) звучну инспирацију треба потражити међу националним дувачким инструментима, попут зурне. Тема треба да звучи лако, полетно и весело, док акордска пратња на клавиру треба да пружи неку врсту ритмичког ослоњања и потпоре, а звучну инспирацију треба да потражи међу националним ударачким инструментима, попут нагаре. Ритам главне мелодије у виолини је махом заснован на истом моделу и његова једноставност недвосмислено указује на њено фолклорно порекло, док стално променљиви ритам клавира подсећа на уплив цеза, тако да одсек А представља фузију етно и цез елемената. Истовремено, може се рећи да се клавир на неки начин „качи” на виолину која има комплементарни ритам, тако да је у ствари ритмичка основа смештена у виолинску деоницу. Читав одсек А протиче готово „у једном даху”, а у музичком току долази до нагле промене наступом наредног контрастног одсека. Одсек В (партитурни број 6) уноси мноштво новина у партитуру, и то у погледу

<sup>65</sup> Иако ме овај став неодрживо подсећа на Шостаковичев виолински концерт, 2 став – *Скерцо*.

<sup>66</sup> Извор: Имејл преписка са композитором Елдаром Мансуровим.

карактера (карактер игре и народног весеља се мења у карактер мирније игре женског типа), темпа (мења се из *allegro* у *allegretto*) и метра (из 6/8 у 4/4). Оно што је заједничко за два одсека је осећај лакоће и „проточности” тока музичке мисли, те се за унутрашњу јединицу пулса у одсеку В може узети половина. И овде се, као и у другом ставу, за звучни узор при тонском обликовању клавирске деонице може узети инструмент канун, док је идеал звука који виолиниста треба да опонаша и даље неки од дувачких инструмената са светлом бојом, попут зурне. По завршетку овог контрастног одсека, поново се враћа карактер игре и весеља у партитурном броју 9, одакле почиње реприза А одсека. У одсеку А1 нема значајнијих измена у односу на прво излагање, осим што је краћи и у другом тоналитету (Це дуру) и што му се (од партитурног броја 13) придружује и кода, заснована на истом материјалу. У коди клавирску деоницу карактеришу октавни низови који доприносе грандиозном утиску и помпезном карактеру. Виолинска деоница (од такта број 5) последњи пут износи главну тему у високом регистру, након чега следи интересантан музички ефекат. Наиме, долази до краткотрајног иступања у метричком смислу – промена метра (са 6/8 на 2/4), након чега се композитор поново враћа у основни метар става (6/8), остављајући тиме снажан утисак самог краја који има ефекат или „укус” хумора и забаве.

## 6. ЗАКЉУЧАК

Жанр сонате се од стране многих перципира као симбол високе уметности, као инструментални жанр који захтева не само највиши ниво композиционог и интерпретативног умећа већ и софистицирану публику. Соната је по структури један од најсложенијих облика, те захтева велику пажњу композитора при избору музичких средстава, инструментално-звучне палете, као и висок степен домишљавости у организовању детаља у целину. Када је реч о делима великих композитора, жанр сонате од извођача изискује ангажовање свих извођачких ресурса – интелектуалних, техничких и емотивних, а посебност жанра камерне сонате за виолину и клавир представља то што сви они морају бити стављени у службу заједничког звука ансамбла и разумевања камерног партнера. За разлику од дела која су краће форме (попут комада, минијатура и слично), сонате од слушаоца захтевају већу концентрацију, пажњу и музичко разумевање. Камерно музицирање одражава духовно јединство уметника и пружа радост креативне комуникације између композитора, извођача и слушаоца.

У све четири разматране сонате у овом раду може се приметити водећа заједничка карактеристика, а то је синтеза класичне музике са фолклорним елементима. Сваки од четири композитора је ту синтезу остварио на особен начин и одабрао сопствену перспективу, аспект и правац, тако да можемо закључити да је азербејџанска музика друге половине 20. века оставила богато и интересантно наслеђе данашњим интерпретаторима које је недовољно познато у светским размерама, али веома занимљиво за уметничко истраживање. Значајна карактеристика разматраних соната је инкорпорирање фолклорних елемената попут мугамских модуса, националних ритмова плесова, жанрова усмене традиције, најчешће у вишезначној и трансформисаној форми.

*Сонату* Каре Карајева карактерише синтеза класичних принципа компоновања са необарокним, неокласичним и фолклорним азербејџанским стилем. Композитор је задржао класични сонатни облик, цикличност форме, али је унео новине у погледу распореда темпа и карактера сваког става понаособ. Извођачки императив представља спровођење драматуршке идеје читавог циклуса од почетка до краја. За избор адекватних интерпретативних решења неопходно је да се стилски и карактерно добро проучи сваки став. Тако у првом ставу треба

идентификовати елементе необарокног и неокласичног стила, али и утицај стваралаштва Прокофјева и Шостаковича при обликовању комплетне звучне слике. Посебну пажњу оба интерпретатора изискују питања адекватног одабира темпа и артикулације, који морају бити добро осмишљени у циљу прецизног заједничког профилисања израза и стила *Sonate*. У другом ставу треба препознати фолклорне утицаје, посебно слободу у изразу у *recitativo* одсецима, затим добро испланирати интерпретативне идеје и „алате” како би се убедљиво дочарали карактери јукстапонираних контрастних одсека *recitativo–andante–recitativo–andante*. Важна је и атмосфера у централном делу става (у одсеку *Più mosso*) у коме треба тежити ка постизању медитативног карактера у обе деонице. У трећем ставу се треба фокусирати на необарокне и фолклорне звучне узорке, као и на потрагу за адекватним звучним бојама националних инструмената – фруле и рога. Истовремено, пулсирајући ритам сичилијане који прожима став не сме бити нарушен, јер доприноси проточности и целовитости интерпретације. У четвртом ставу се такође треба фокусирати на очигледне необарокне стилске карактеристике, те конзистентно кроз цео став треба истицати у први звучни план главну тему „Владимир”, која је обједињујући елемент и промислити о њеној драмској амплитуди. Од средњег дела става се поново осећа утицај Прокофјева, те би и ова неокласична стилска одредница такође требало да послужи као својеврсна мапа у одабиру интерпретативних средстава и креирању звучне слике.

Азер Рзјаев је у потпуности задржао класичну сонатну форму, али је новине у сонатни жанр унео мењајући садржај изнутра, обогативши фактуру интересантним националним ритмовима и мелодијама. За обликовање интерпретације његове сонате неопходно је добро упознати дух националних мелодија и ритмова азербџанске фолклорне музике, као и звучне боје сваког од националних инструмената. Сва стечена запажања би требало имплементирати у интерпретацију, која треба да обилује асоцијацијама на фолклорно азербџанско музицирање, као и на тонске боје одређених инструмената наведених у раду. У првом ставу посебан фокус би требало ставити на значај ритма и акцената, који доприносе жељеном стилском изразу презентованом у духу фолклорне музике. Оба извођача би требало да поседују богату звучну палету, како би дочарали различите националне инструменте на које композитор алудира у ставу – кеманча,

канун итд. С обзиром на то да овај став карактерише смена различитих и често контрастних одсека, неопходно је да се пажљиво расподела енергија при интерпретацији, како би се спровела комплетна драматургија става. У другом ставу је кључан адекватан одабир темпа који треба да буде такав да обезбеди правилан ток распеваних лирских фраза. Уплив фолклорних елемената је нарочито изражен у средишњем делу става – В одсек, када треба карактерно и тонски дочарати дијалог кеманче и тара, односно виолине и клавира. Четврти став карактеришу различити одсеци и фрагменти који асоцирају на различите звучне узоре – ашугску песму, игру, скерцозну тематику и гротеску, са мугамском основом у мелодијама. Наведене алузије захтевају посебан начин и приступ оба интерпретатора у дочаравању звучних боја азербејџанских националних инструмената. Ритам и у овом ставу мора бити „строго утегнут”, са детаљно уваженим ознакама за артикулацију, посебно за акценте.

Оригиналан искорак у модернизам представља *Соната-поема* Ајдина Азимова, који није задржао класичну цикличну структуру, као остали разматрани композитори у овом раду, већ је прибегао синтези жанра сонате и поеме, створивши једноставачно дело сонатног облика, али препуно контраста унутар самих одсека. Садржај *Сонате-поеме* се може разумети пре као стање него као збивање. Интерпретација подразумева изналажење оних конкретних извођачких решења која дочаравају стања попут „ватреног, одлучног, растројеног и узнемиреног” у одсецима који доносе материјал прве теме, односно стања смирености, сете, омамљености, па чак и занесености у транс, у деловима са материјалом друге. Нека од ових стања на која садржај указује су чак заоштрена до екстрема, што се може тумачити као испољавање експресионистичких одлика у композиционом стилу и захтева од интерпретатора значајан интелектуални и емотивни ангажман.

Четврта *Соната*, композитора Елдара Мансурова, опет је у класичном цикличном облику, те и овај композитор уноси иновацију у жанр сонате путем промене садржаја изнутра, као и Рзајев. Међутим, кључни елемент који разликује његов стил од стилова остале тројице композитора јесте уплив цеза, као трећег музичког правца, поред класичне и фолклорне традиције. Важно је да се у структури *Сонате* препознају елементи сваког од наведених стилова и да се у

складу са тим примене одговарајући карактеристични извођачки поступци. У пијанистичкој деоници потребно је распознати упливе цеза и фолклорних ритмова приликом интерпретирања акордске пратње, те алузије на традиционалне ударачке инструменте при тонском обликовању. У виолинској деоници се највише треба позабавити агогичким импровизацијским карактеристикама које красе фолклорни стил. Битан фактор у креирању интерпретације представља и маштовитост интерпретатора у погледу динамичког нијансирања, које је врло скромно исписано у самој партитури.

Жанр сонате за виолину и клавир је релативно млад у азербејџанској музици, међутим азербејџански композитори су успели да за кратко време обогате своју музичку културу разноврсним, оригиналним и уметнички вредним примерима овог жанра. Азербејџанске сонате за виолину и клавир представљају занимљиво поље за истраживање у интерпретативном смислу, као и квалитетно и освежавајуће проширење репертоара за овај ансамбл. Чини се да је посвећеност извођача несумњива гаранција будућег успеха у овој области, која у садејству са позитивним реакцијама слушаоца обећава дуг музички живот овим делима.

## ЛИТЕРАТУРА

- Абасова, Елмира (Абасова, Эльмира). *Молодые композиторы Азербайджана* (Млади композитори Азербејдџана). Азернешр, 1961.
- Абасова, Елнара (Аббасова, Эльнара). “Новая фольклорная волна и мугамные традиции в фортепианных прелюдиях Айдына Азимова“ (Нови фолклорни талас и традиције мугама у прелидима за клавир Ајдина Азимова). *Harmony musigi-dunya*, бр. 19, 2020.
- Абезгауз, Изабела (Абезгауз Изабелла). “Кара Караев” (Кара Карајев). *Советская музыка*, 1963. бр. 4.
- Ализаде, Акшин (Ализаде, Акшин). *Человек великого мужества. Слово о Кара Караеве* (Човек велике храбрости. Реч о Кари Карајеву). Баку, Язычы, 1988.
- Ализаде, Арзуханум (Əlizadə, Arzuxanım) ред. и састављач. *Qara Qarayevin violino və fortepiano üçün sonatası barədə seçilmiş məqalələr* (Одабрани чланци о Сонати Каре Карајева за виолину и клавир). Ваки, Zərdabi-Nəşr, 2018.
- Ализаде, Фирангиз (Ализаде, Фирангиз). *Симфоническая музыка Азербайджана* (Симфонијска музика Азербејдџана). Баку, Ширваннешр, 1998.
- Ализаде, Фирангиз (Əlizadə, Firəngiz) ред. и састављач. *Qara Qarayev* (Кара Карајев). Ваки [s.n.], 1997.
- Алијева, Лала (Алиева, Лала). “Фортепианные циклы композиторов Азербайджана – вопросы эволюции жанра и стиля” (Клавирски циклуси композитора Азербејдџана – питања еволуције жанра и стила). Докторска дисертација, Музичка академија, Баку, 2004.
- Алијева, Фарах (Алиева, Фарах). *Стилевые поиски в азербайджанской музыке* (Потрага за стиловима у азербејдџанској музици). Баку, 1996.
- Алијарова Наргиз (Алиярова Наргиз). “Романтическая соната” (Романтична соната). *Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri. Elmi məqalələr toplusu №3*. (Проблеми истраживања националне музике Азербејдџана. Зборник научних радова бр. 3). Ваки, Elm, 1999.
- Амрахова, Ана (Амрахова, Анна). *Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки – на примере творчества Азербайджанских композиторов* (Когнитивни аспекти интерпретације савремене музике – на примеру азербејдџанских композитора). Баку, Элм, 2004.
- Арановски, Марк (Арановский, Марк). “Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке” (Структура музичког жанра и савремено стање у музици). *Музыкальный современник*, вып. 6. Москва, Советский композитор, 1987.
- Асафјев, Борис (Асафьев, Борис). “Пути развития советской музыки” (Путеви развоја совјетске музике). *Очерки советского музыкального творчества*, Ленинград–Москва, 1947.



- Багирова, Санубар (Багирова, Санубар). *Азербайджанский мугам. Статьи, исследования, доклады.* (Азербейџански мугам. Чланци, истраживања, извештаји). Баку, Элм, 2007.
- Бобровски, Виктор П. (Бобровский, Виктор П.). *Камерно-инструментальные ансамбли Д. Шостаковича* (Камерно-инструментални ансамбли Д. Шостаковича). Москва, Сов. композитор, 1961.
- Гулијева, Лејла (Quliyeva, Leyla). *Azər Rzayev* (Азер Рзајев). Ваки, Şərq-Qərb, 2014.
- Гулијев, Тохид (Кулиев, Тохид). “Азербайджанская камерно-инструментальная и концертная музыка для смычковых инструментов” (Азербейџанска камерно-инструментална и концертна музыка за гудачке инструменте). *Избранные статьи о сонате для скрипки и фортепиано Кара Караева* (Избрани текстови о Сонати за виолину и клавир Каре Карајева). Баку, Зардаби нешр, 1971.
- Гурејев, Савели (Гуреев, Савелий). “Инструментальное творчество Кара Караева. Эволюция и черты стиля” (Инструментално стваралаштво Каре Карајева. Еволуција и карактеристике стила). Научни рад, Ленинград, 1976.
- Дадашева, Минара (Дадашева, Минара). “Композиторы Азербайджана второй половины XX века” (Композитори Азербейџана у другој половини XX века). *Вестник КазНУ, серия Педагогические науки*, бр. 30, 2016.
- Дадашзаде, Зумруд (Дадашзаде, Зумруд). “Азербайджанская музыка на современном этапе: фрагменты, размышления – на примере инструментальных жанров” (Азербейџанска музыка у модерно време: фрагменти, рефлексije – на примеру инструменталног жанра). Материалы научно-практической конференции. Алмааты, 2012.
- Деспих, Дејан. *Хармонија са хармонском анализом.* Друго изд. Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2002.
- Земцовски, Изали (Земцовский, Изалий). “Переинтонирование как сущность творческого подхода к фольклору” (Аранжирање као суштина уметничког приступа фолклору). *Фольклор и композитор.* Л., Сов. композитор, 1978.
- Иса-заде, Акшин (Иса-заде, Акшин). *Инструментальное творчество композиторов Советского Азербайджана* (Инструментално стваралаштво композитора Совјетског Азербейџана). Баку, Изд-во Ак. Наук АзССР, 1962.
- Исмајилов, Мамедсалех (İsmayılov, Məmmədsaleh). *Azərbaycan xalq musiqisinin janrları* (Жанрови азербейџанске народне музике). Ваки, İşiq, 1984.
- Карагичева, Лјудмила (Карагичева, Лјудмила). *Кара Караев* (Кара Карајев). Баку, Азернешр, 1956.
- Карагичева, Лјудмила (Карагичева, Лјудмила) ред. и састављач. *Кара Караев – Статьи. Письма. Высказывания* (Кара Карајев – Чланци. Писма. Изреке). М., Советский композитор, 1978.
- Карагичева, Лјудмила (Карагичева, Лјудмила). “Широта тем, многообразие замыслов” (Ширина тема, разноликост идеја). *Советская музыка*, бр. 5, 1974, 23-28.

- Касимова Солмаз и Земфира Абдулајева (Касимова Солмаз и Земфира Абдуллаева). *Музыкальная литература Азербайджана 2 часть* (Историја музике Азербейџана, II део). Баку, Наука и образование, 1998.
- Мамедов, Таријел (Məmmədov, Təriyel). *Azərbaycan xalq professional musiqisi: aşıq sənəti* (Азербейџанска професионална народна музика: уметност ашуга). Bakı, Şur, 2002.
- Мазел, Лав (Мазель Лев). *Вопросы анализа музыки* (Питања музичке анализе). М.: Советский композитор, 1978.
- Мјатијева, Наталија Атајевна (Мятиева, Наталья Атаевна). “Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: вопросы теории и практики” (Интерпретација музике у другој половини XX века: питања теорије и праксе). Докторска дисертација, Москва, Магнитог. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2010.
- Мустафајева, Севиль (Mustafayeva, Sevil). *Azər Rzayev. Həyat və yaradıcılıq səhifələri*. (Азер Рзајев. Странице живота и стваралаштва). Bakı, Şirvan nəşr, 1999.
- Мустафајева, Севиль (Мустафаева Севиль). “Народно-национальные истоки черты музыкального языка инструментальных произведений А. Рзаева и вопросы их интерпретации” (Извори националних црта музичког језика инструменталних дела Азера Рзајева). Научни рад, Баку, 1997.
- Мухаринска, Лидија (Мухаринская, Лидия). “Соната для скрипки и фортепиано К. Караева” (Соната за виолину и клавир Каре Карајева). *Избранные статьи о сонате для скрипки и фортепиано Кара Караева*. (Избрани текстови о Сонати за виолину и клавир Каре Карајева). Баку, Зардабинешр, 2018.
- Перичић, Властимир. *Инструментални и вокално-инструментални контрапункт*. Београд, Универзитет уметности, 1987.
- Перичић Властимир и Душан Сковран. *Наука о музичким облицима*. Београд, Универзитет уметности у Београду, 1991.
- Перичић, Властимир. „О додекафонској техници.” *Звук* 53 (1962), 265-275.
- Радвилович, Александар (Радвилович, Александр). “Инструментарий новой музыки второй половины XX века на примере камерных жанров в творчестве зарубежных композиторов 1960-1980 г.” (Инструменти нове музике у другој половини XX века на примеру камерних жанрова у стваралаштву страних композитора 1960–1989. г.). Докторска дисертација, Санкт-Петербург, 2007.
- Рзајева, Лала Ханум Сеид Наги (Рзаева, Лала Ханум Сеид Наги кызы). “Современная фортепианная музыка Азербайджана – проблемы творчества и исполнительства” (Савремена клавирска музика Азербейџана – проблеми стваралаштва и извођаштва). Докторска дисертација, Ленинград, 1990.
- Садигзаде, Маја (Садыгзаде, Майя). *Исполнительская интерпретация фортепианной музыки Азербайджанских композиторов в аспекте современной техники письма 1975-2000* (Извођачка интерпретација клавирске музике композитора Азербейџана са аспекта савремене технике писања од 1975. до 2000. године). Баку, Мутарджим, 2011.

- Сафарова, Земфира (Səfərova, Zemfira) ред. и састављач. *Azərbaycan musiqi tarixi 1-ci cild* (Историја азербейџанске музике, I том). Bakı, Elm, 2012.
- Сафарова, Земфира (Səfərova, Zemfira) ред. и састављач. *Azərbaycan musiqi tarixi 2-ci cild* (Историја азербейџанске музике, II том). Bakı, Elm, 2017.
- Сафарова, Земфира (Səfərova, Zemfira) ред. и састављач. *Azərbaycan musiqi tarixi 3-ci cild* (Историја азербейџанске музике, III том). Bakı, Elm, 2018.
- Сафарова, Земфира (Səfərova, Zemfira) ред. и састављач. *Azərbaycan musiqi tarixi 4-ci cild* (Историја азербейџанске музике, IV том). Bakı, Elm, 2019.
- Сафарова, Земфира (Səfərova, Zemfira) ред. и састављач. *Azərbaycan musiqi tarixi 5-ci cild* (Историја азербейџанске музике, V том). Bakı, Elm, 2020.
- Сафарова, Земфира (Сафарова, Земфира). *Музыкальная наука Азербайджана – XIII-XX века* (Музичка наука у Азербейџану од XIII до XX века). Баку, Azerneshr, 2013.
- Сафарова, Земфира (Сафарова Земфира) ред. и састављач. *Кара Караев: научно-публицистическое наследие* (Кара Карајев: научно-публицистичко наслеђе). Баку, Элм, 1988.
- Сејидов, Тарлан (Сеидов, Тарлан). *Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки* (Развој жанрова азербейџанске клавирске музике). Баку, Шур, 1992.
- Сејидов, Тарлан (Сеидов, Тарлан). *Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество* (Азербейџанска клавирска култура XX века: педагогија, извођаштво и стваралаштво композитора). Баку, Шур, 2006.
- Солмаз, Касимова (Солмаз, Касимова). *Азер Рзаев* (Азер Рзајев). Баку, Ишыг, 1981.
- Способин, Игор (Способин, Игорь). *Музыкальная форма* (Музичка форма). М., Музыка, 1984.
- Тагизаде, Аида (Tağızadə, Aida) ред. и састављач. *XX əsr Azərbaycan musiqisi. Məqalələr toplusu 1-ci buraxılış* (Азербейџанска музика XX века. Зборник чланака. I део). Bakı, Elm və həyat, 1994.
- Тагизаде, Аида (Tağızadə, Aida) ред. и састављач. *XX əsr Azərbaycan musiqisi. Məqalələr toplusu 2-ci buraxılış* (Азербейџанска музика XX века. Зборник чланака, II део). Bakı, Elm və həyat, 1997.
- Тагизаде, Аида (Тагизаде, Аида) ред. и састављач. *Узеир Гаджибейли, Архивные материалы, эссе, очерки, статьи* (Узеир Хаџибейов – Архивски материјали, есеји, чланци). Баку, Шарг-Гарб, 2014.
- Хаџибейов, Узеир (Hacıbəyov, Üzeyir). *Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları* (Основе азербейџанске народне музике). Bakı, Azərbaycan Dövlət musiqi nəşriyyatı, 1962.
- Хаџибеков, Исмаил (Гаджибеков Исмаил). “Кара Караев – Статьи, письма, высказывания” (Кара Карајев – Чланци, писма, говори) – *Тропою Караева* (Путевима Карајева). Москва, Советский композитор, 1978.

- Холопов, Јури (Холопов, Юрий). “Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века” (Нове парадигме музичке естетике XX века). *Musiqi dūnyası*, бр. 3-4, 2003.
- Чигарева, Јевгенија (Чигарева, Евгения). “От авангарда к постмодерну: новая книга о музыке XX века” (Од авангарде ка постмодернизму: нова књига о музици XX века). *Музыкальная Академия*, 2013, бр. 1.
- Шенберг, Арнолд (Шенберг, Арнольд). *Стиль и мысль. Статьи и материалы* (Стил и мисао. Чланци и материјали). М.: Композитор, 2006.
- Шобајић, Драган. *Како се пише стручни рад*. Факултет музичке уметности, Београд, 2006.
- Шостакович, Дмитри (Шостакович, Дмитрий). “Отличная композиторская школа” (Одлична композиторска школа). *Дружба народов*, бр. 11, 1957.

## БИОГРАФИЈА

Мина Ристић (1991, Београд) завршила је основне и мастер академске студије клавира на Факултету музичке уметности у Београду у класи професорке Јокут Михаиловић. Специјалистичке студије из камерне музике је завршила у класи професорке Јасне Туцовић (ФМУ), у чијој класи је тренутно на завршној години докторских студија из камерне музике.

Добитник је бројних награда на домаћим и међународним такмичењима, као солиста и у камерним саставима, од којих се истичу прве награде и назив лауреата на Републичком такмичењу, Међународном такмичењу „Даворин Јенко“ и Стрингфестивалу. Као солиста је наступала са Симфонијским оркестром ФМУ изводећи *Концерт за два клавира и оркестар* Ф. Пуленка у Коларчевој задужбини (2015), као и са Симфонијским оркестром Народног позоришта у Београду изводећи *Концерт на арапске теме* Фикрета Амирова, под вођством диригента Ејуба Гулијева (2018). Редовно наступа на значајним манифестацијама Амбасаде Азербејџана на којима изводи и промовише композиције азербејџанских аутора. Одржала је концерт на БЕЛЕФ фестивалу (2018) под називом Вече немачких композитора, са виолинисткињом Исидором Драмићанин.

Од 2017. године редовно сарађује и наступа са оперским певачима из Народног позоришта у Београду на концертима широм земље. Током студија је била стипендиста Фонда за младе таленте Министарства омладине и спорта, стипендиста града Београда за талентоване средњошколце и студенте, као и Републичке фондације за развој научног и уметничког подмлатка. Запослена је у МШ „Даворин Јенко“ као клавирски сарадник на гудачком одсеку, професор клавира и камерне музике.

## **Прилог 1.**

### **ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ**

Потписана: Мина Ристић

Број индекса: 334

#### **ИЗЈАВЉУЈЕМ**

да је докторски уметнички пројекат, односно докторска дисертација под насловом: „СОНАТЕ ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР АЗЕРБЕЈЏАНСКИХ КОМПОЗИТОРА ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА – ПРОБЛЕМАТИКА СТИЛА И КРЕИРАЊЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ” 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/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

Мина Н. Ристић

У Београду,

априла 2021.

**Прилог 2. Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације.**

Име и презиме аутора: Мина Ристић

Број индекса: 334

Студијски програм: Извођачке уметности – Камерна музика

Наслов докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације:  
„СОНАТЕ ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР АЗЕРБЕЈЏАНСКИХ КОМПОЗИТОРА ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА – ПРОБЛЕМАТИКА СТИЛА И КРЕИРАЊЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ”

Ментор: др ум. ред. проф. Јасна Туцовић

ИЗЈАВЉУЈЕМ да је штампана верзија мог писаног дела докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације, истоветна електронској верзији коју сам предао/ла 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

Мина Н. Ристић

У Београду,

априла 2021.