

**Универзитет уметности у Београду**

**Факултет музичке уметности**

**Катедра за клавир**

Докторски уметнички пројекат

мр. Јелена Ђајић Левајац

**Проблеми интерпретације клавирске музике  
Василија Мокрањца**

ментор:

Лидија Станковић, редовни професор

Београд, август, 2018. године

## Садржај

<b>Увод</b> .....	3
<b>1. Василије Мокрањац</b> .....	5
1.1. Стваралачка личност и композиторска делатност Василија Мокрањаца.....	5
1.2. Савременици о Василију Мокрањцу.....	11
1.3. Педагошка делатност Василија Мокрањаца.....	13
<b>2. Проблеми интерпретације у клавирској музици Василија Мокрањаца</b> .....	15
2.1. Етиде.....	18
2.2. Сонатине.....	26
2.3. Фрагменти.....	33
2.4. Интима.....	37
2.5. Одједи.....	42
<b>Закључак</b> .....	52
<b>Литература</b> .....	54

## Увод

Идеја која ме је водила при одабиру теме докторског уметничког пројекта је првенствено лични афинитет према српској музици двадесетог века. Имала сам жељу да цео рад посветим делима једног изузетног аутора, чије је дело оставило траг у нашој културној баштини. Одабрала сам композитора Василија Мокрањаца и његову клавирску музику која представља уникатни резултат наше музичке културе. Пријемчивост ове музике како од извођача тако и од слушалаца, њена уметничка вредност, разноврсност и обимност су ме одмах освојили. До одабира теме и програма нисам одсвирала ни једно дело овог композитора и као извођач сам веома надахнуто приступила захтевном изазову.

Василије Мокрањац је композитор послератне генерације. Тражећи свој специфичан израз, у времену и околностима који су били одређени променом власти и политике, постао је један од најзначајнијих српских симфоничара. Због објективних историјских околности наша уметничка музика је за кратко време морала да прође пут развоја и трансформације, како би стигла актуелне токове европске музике. Можемо приметити да су одређене форме у дато време биле превазиђене у Европи, бивају у центру пажње тадашње уметничке Србије. Мокрањац је заокружио развој неких форми у којима се сукобљавају личне и судбинске теме, у којима драматика развоја приказује сукобе, патње и преживљања човека и друштва. Поред успешних оркестарских дела, Мокрањац се обраћа и клавиру као медију за који ствара, са којим почиње и завршава своје стваралаштво. Његова љубав према клавирском звуку ме је посебно освојила, и њу сам осетила у свакој његовој композицији. Ретки су композитори који успевају да сједине све квалитете овог инструмента, његову палету звучности од интимног личног до грандиозно оркестарског, виртуозност која није сама себи циљ, хармонску и полифону компоненту у којима можемо слушати дијалоге, монологе, боје свих гласова и инструмената. Мокрањац проналази софистициран композиторски пут и развија га током целог живота компонујући за овај инструмент.

За извођачки део доктората одабрала сам дела која се по облику и садржају разликују, како бих приказала умеће композитора али и заинтригирала слушачки аудиториј. Одабране композиције које можемо сматрати апсолутном музиком су *Етиде*, *Сонатина Це-дур*, *Сонатина а-мол* и *Прелудијум*, и програмске, три свите: *Фрагменти*, *Интиме* и *Одјеци*. Међусобно ова дела комуницирају, имају доста тога заједничког у поступцима композитора: хармонском слогу, врсти тоналитета или модалности коју композитор користи, али се разликују по форми и структури. Сонатине су "претече" симфонија, настале пре њих носе у себи сву драматику сонатног циклуса и монотематизма коме је Мокрањац стремио. Упаковане у мали облик (сонатине), оне нам откривају композиторов посвећен рад са мотивом, који понављањем и усложњавањем гради музичку мисао. *Етиде* нам отварају свет виртуозности, која није сама себи сврха, већ је изграђена на репетитивности, као начину моторичности и драматике. Ове композиције настале одмах после Мокрањчевих студија нам дочаравају начин и поступке које ће композитор и касније користити: модалност, квартно квинтни акорди, истарска лествица и начини обраћања фолклору. Програмске свите својим називима нас упућују на дескриптивне елементе, што је случај у *Одјецима* и *Интимима*, или опис осећаја, емотивног исечка у *Фрагментима*. Настале у зрелој стваралачкој фази последње две свите (*Одјеци* и *Интиме*) показују и развој форме, музички ток није прекинут од почетка до краја, ставови се не могу одвојено изводити. Оне доносе и нов музички садржај, неку нову лиричност Мокрањца.

Стилски пут који је прешао Мокрањац у композиторском раду види се у овим делима, од позног романтизма, преко еспресионизма до неоимпресионизма. Уколико слушајући нека дела настала у различитим периодима помислимо да нису творевина истог композитора, увидећемо да се варамо зато што сва његова дела носе печат специфичног односа према музици. Тај однос се огледа више у етици него у естетици.

У истраживачком раду бавићу се проблемима интерпретације ових дела. Аналитичким поступком разматрам која средства и на који начин је користио композитор, стилске, хармонске, структурне основе, што ми је само полазна тачка за откривање интерпретативних могућности које ова дела нуде. Интерпретација ствара звучну мисао који са собом носи комплексну проблематику: фразирање, полифонија, педализација, решавање техничких захтева, сложеност клавирске

фактуре и друго. Сама музика у садржају носи више од средстава којима је написана, те ћу се трудити да опишем карактере и емоције коју носи, и сходно томе посебан уметнички доживљај који сам у њој пронашла. Да бисмо упознали музику неког композитора морамо се сусрести и са њим, упознати се са временом у коме је живео, начином на који је писао, његовим животним и уметничким афинитетима. Све ово претставља сложен рад на интерпретацији дела, а на уметнички пут извођача доноси изванредно богатство, сасвим нове доживљаје и разнолико оплемењивање духа.

## **1. Василије Мокрањац**

Василије Мокрањац се родио у Београду 11.09.1923. године, био је композитор, професор композиције на Факултету музичке уметности у Београду, редовни члан САНУ. Он је један од највећих српских стваралаца у другој половини двадесетог века, пишући дела за оркестар, клавир, филмску и примењену музику. Добитник је значајних признања међу којима се истичу Награда Стеријиног позорја, Октобарска награда града Београда, Награда југословенске радиодифузије, као и Седмојулска награда за животно дело. Свој животни пут завршио је 27.05.1984.године, остављајући за собом супругу Олгу и ћерку Александру.

### **1.2. Стваралачка личност и композиторска делатност**

#### **Василија Мокрањаца**

Василије Мокрањац је добио велики дар од Бога, да свој богат унутрашњи свет преточи у ноте и музику, тиме је оплеменио нашу културу и оставио дубок и плодан траг за собом. Као и сваки уметник живео је у одређеном историјском периоду, окружењу, породици и све је то утицало на њега и његово дело. Пошто сам композитор већ дуго, тридесет и четири године није са нама, а дела која је оставио за собом спадају у најлепше стране српске музике двадесетог века, можемо закључити да је све што га је носило или заустављало у животу допринело да његова музика буде јединствена у свом садржају и звучној лепоти.

Потомак славног композитора Стевана Мокрањца, син Јована, првог српског професионалног челесте, оснивача Београдског гудачког квартета, концерт-мајстора Београдске филхармоније и оперског оркестра и сјајног педагога, и Јелене, родом Чехиње, такође виолончелисткиње која се образовала као и Јован у Минхену и Прагу. Његове тетке су такође биле музичког усмерења, оперске певачице које су се посветиле и педагогији. Несвакидашње за локалне услове, музичко окружење није утицало на малог Василија да покаже ”вундеркиндовске” способности, чак и инструмент који су свирали његови родитељи није постао ни касније центар његове пажње. „Ако би неком карактерном склопу овакав легат могао дати повода, неретко се чинило да Василију пре претставља терет или обавезу, да настави породичну музичку традицију”<sup>1</sup>, пише Надежда Мосусова у свом тексту. Ипак се определио за музичку професију, одабравши у клавир као основни инструмент, и после приватног убрзаног рада уписује Музичку академију у класи професора Емила Хајека. Током студија све више га је привлачило тонско стваралаштво те је уписао и дипломирао 1951. године композицију у класи професора Станојла Рајичића.

Политичке и животне околности током његових студија нису биле најповољније. Послератно време и промена власти донели су и нови правац у развоју културе. Нови систем вредности је покушао да поништи све што се дешавало у ранијем друштву и да по угледу на Совјетски Савез упути уметнике „како и шта“ да стварају. Наши предратни представници авангарде Станојло Рајичић, Љубица Марић, Драгутин Чолић, Милан Ристић, Михаил Логар морали су да промене правац стваралачког рада и да направе заокрет уназад, зато што је уметност по директиви морала да буде пријемчива слушаоцима и обојена фолклорним елементима.

Као студент Музичке академије и Василије Мокрањца упија задате традиционалне форме и технике, које утичу на формирање младог композитора, на срећу, позитивно. Мокрањца је овладао свим композиционим техникама и добио темељно знање. Открива и усмерава се још као млад на клавир и симфонијску музику који ће му бити у центру интересовања током целе каријере. Композиције које ствара за време студија су *Варијације за клавир*, *Соната за*

---

<sup>1</sup>Надежда Мосусова, „Стваралаштво В. Мокрањца између традиције и авангарде“, *Зборник са симпозијума поводом 20 година од композиторове смрти*, Београд, 2004, 17-27.

клавир, *Гудачки квартет* и *Драматична увертира* којом је завршио студије, откривају оформљену музичку личност великих стваралачких могућности.

Током пете деценије двадесетог века полако слаби утицај социјалистичког реализма и композитори се полако упознају са токовима авангардне музике у Европи. У том периоду се и европске земље опорављају од ратних страдања, па се развој нових композиторских пракси не одвија у већем обиму. Али се већ почетком шесте деценије у Немачкој отвара центар за савремену музику у Дармштату, дванаесттонска техника доступна је свима, а развија се експериментална музика. У Француској, са Месијановим (Olivier Messiaen) студентом Пјер Булезом (Pierre Boulez), уметничка музика проналази нове просторе креације. Разни савремени фестивали постају промотери ових нових праваца у музици.

У том периоду Мокрањац пише дела за клавир: *Етиде*, две *Сонатине*, *Фрагменте* и *Игре*, камерна дела: *Сонату за виолину и клавир*, *Стару песму за виолину и клавир*, као и примењену музику за радио драме и позоришне комаде. Већ у тим композицијама уочавамо правац уметничког развоја младог композитора, који је најбоље описан речима Марије Ковач: „Прихватајући чврст класичан облик као окосницу својих дела, а једноставно третиран фолклор без цитата као њихово исходиште, Мокрањац је показао спремност да поштује ауторитет и традицију, потискујући неке своје жеље. Са друге стране, показао је чудесну моћ да све што прихвати себи прилагоди, налазећи при том личну шифру, која се као тајна, крије у свим његовим делима.”<sup>2</sup> Ова дела се налазе на граници између позноромантичарског музичког језика и експресионистичког драмског тонуца. Хармоније су густе, честа је појава битоналности и политоналности, ритам је моторичан, са честим варирањем метра, мелодија је искидана, и то су неке од одлика које можемо чути у овим делима.

Током ових година Василије Мокрањац започиње и педагошку делатност на Музичкој академији, 1956. године на одсеку за композицију. Композитор је пре тога радио у музичким школама „Јосиф Маринковић“ и „Мокрањац“ у Београду. Педагошки рад обогатио је његову уметничку личност и оставио траг у нашој музичкој култури.

---

<sup>2</sup>Марија Ковач, „Клавир као музички алтер-его Василија Мокрањаца“, *Нови звук*, 3,1994, 34.

Музички живот у Југославији шездесетих година био је обележен веома посебним догађајем, одржавањем Загребачког музичког бијенала 1961. године. На првом Бијеналу гости и учесници су били и Витолд Лутославски (Witold Lutoslawski), Карлхајнц Штокхаузен (Karlheinz Stockhausen) и Пјер Шефер (Pierre Schaeffer), нека од најзначајнијих европских композиторских имена. Домаћа јавност и уметници имали су прилику да се упознају са најновијим тековинима стваралаштва у Европи. Изведена су дела горепоменутих аутора као и домаћих композитора Миховила Логара, Стјепана Шулека, Љубице Марић и др. Овај догађај као и следећа Бијенала која су одржана 1963. године, 1965. године, итд. показују да је Југославија у културном погледу отворила врата према свету. Негодовање власти према новим трендовима није постојало, осим у филмској уметности и књижевности. Смањују се и разлике унутар музичког стваралаштва, а строге поделе на "модернисте" и "умерене" су изгубиле на значају.

У овом историјском тренутку Василије Мокрањац компонује оркестарска дела: *Три симфоније*, *Дивертименто* и *Симфонијету*. Властимир Перичић пише за великог симфоничара: „Приступивши том најобимнијем и најозбиљнијем облику инструменталне музике тек као потпуно сазрео стваралац, Мокрањац схвата симфонију у бетовенском смислу - као тонску драму која је позвана да снажним гласом проговори о крупним, судбоносним, па и трагичним питањима.”<sup>3</sup> Симфониска музика је поље на коме је Мокрањац могао да исказе сав свој драматични унутарњи живот, немире, борбе, слутње. Његов индивидуални став и однос према уметности без јурења за новим композиционим поступцима, тамо долази до изражаја. Стилски се композитор окреће експресионизму, романтичарски елементи осећају се у емотивном тону и драматургији. Хармонија, мелодија, ритам и оркестрација носе изражајну, а не конструктивну улогу у Мокрањчевом стваралаштву. Клавир, као најомиљенији инструмент композитора, у овом је периоду заступљен као облигатни инструмент у свим оркестарским делима. Мокрањац је у овом периоду активан и као педагог у звању ванредног професора на Музичкој академији. Од 1962. године до 1965. године је био председник Удружења композитора Србије, а године 1968. изабран је за дописног члана Српске академије науке и уметности.

---

<sup>3</sup> Властимир Перичић, „Портрет уметника-Василије Мокрањац“, *Promusica*, 30/31, 1968, 4-5



Током треће фазе стваралаштва<sup>4</sup> Мокрањац пише дела за оркестар и клавир: *Четврту* и *Пету Симфонију*, *Лирску поему за оркестар*, *Поему за клавир и оркестар*, *Концертатну музику за клавир и оркестар*, свите за клавир: *Одјеци*, *Интиме* и *Пет прелудијума за клавир*. После више од једне деценије враћа се писању композиција за клавир, али обједињено са оркестарским композицијама, те су оденуте другим рухом, пре свега експресивним језиком који повлачи за собом и нове технике. Марија Ковач описује нова стања и осећања овим речима: „*Четврта симфонија*, прва међу делима Василија Мокрањца, открива нов поетски свет чији је целокупан садржај сплетен у просторе ствараоачеве интиме. Драматичност конкретних животних ситуација трансформисана је у латентну драматику апстрактног, у исповедну снагу уметника и филозофа који своје најтананије мисли претаче из трагичних дубина у просветљене хоризонте, тражећи излаз из круга својих опсесија-подсвесних опсесија читавог човечанства.”<sup>5</sup> Оно што прво примећујемо и у делима за клавир и у делима за оркестар је сажимање форме, и *Четврта* и *Пета* симфонија су једноставачне, као *Лирска поема*, клавирске свите су сачињене од више кратких ставова који граде непрекидни музички ток. Према мишљењу Иване Медић<sup>6</sup> Василије Мокрањац је, као и његов узор Александар Скрјабин (Alexander Scriabin), дошао до форме поеме и у клавирским и у оркестарским делима само различитим путем. У оркестарским делима је настала разградњом сонатног облика, а у клавирским делима спајањем кратких ставова у већу целину.

Поред нових формалних решења овај период доноси и ”мокрањчеву” лиричност, која показује специфични облик у споју медитативности, просветљености, никако сентименталности, зато што је његова лирика као и драматика производ филозофског и уметничког промишљања. Све ово нас уводи у један нови-стари свет Мокрањчеве музике. Напуштање тоналности, употреба пентатонике, модуса, повратак неоимпресионизму који се појављивао на почетку стваралачког пута, музика која се упутила према другим космичким сферама одликују ову стваралачку фазу већ зрелог композитора. У *Лирској поеми* се осећа

---

<sup>4</sup> Марија Ковач, „Симфонијска музика Василија Мокрањца“, Београд, Удружење композитора Србије, 1984.

<sup>5</sup> Марија Ковач, *Одабрана оркестарска дела Василија Мокрањца*, (текст уз ЦД), Београд, СОКОЈ, 1998, 5-6.

<sup>6</sup> Иване Медић, „Клавирска музика Василија Мокрањца“, Београд, СКЦ, 2004, 77.

фолклорно зрачење без цитата, али као да национални дух избија из дубине композиторове личности. *Концертантна музика за клавир и оркестар* нам доноси спој импресионистичке звучности клавира и експресионистичке тензије коју доноси оркестарска партија, и ставља у прави однос два "инструмента" којима је посветио своја дела. О клавирским композицијама пишем више у следећем поглављу у којем се бавим питањима интерпретације клавирске музике. *Пета симфонија* у чијем поднаслову стоји *quasi una poeta*, према ауторовим речима претставља: „Доживљај светлог и тамног у нама и око нас, покушај скока из реалног у астрално, повремено урлаће у тишини, свест да је човек, по речима песника, од космоса одвојен само својом кожом, можда је то идејни круг и основа драмског заплета моје Пете симфоније”.<sup>7</sup> О овом делу Енрико Јосиф, пријатељ и колега Василија Мокрањца је написао: „Пета симфонија Василија Мокрањца је његов најзначајнији продор у дубини тонског исказа. Напевну садржајност он црпе из густе хармонске супстанце језгра које садржи одслик једне дубоко доживљене космогонијске драме”.<sup>8</sup>

Стваралачки и сазнајни пут којим прошао Василије Мокрањац носи изразиту црту индивидуалног развоја. У двадесетом веку препуном нових изазова и композиторских пракси, у којој су се сукобљавали авгардни и модернистички утицаји, касније постмодернистички, у којем је музика често настајала конструкцијом различитих техника, он је пронашао специфичан, лични пут. Уметничка музика у Србији нема дуг развој, а често ни континуитет, неретко пратимо скокове у нове тенденције или „повратак на старо“ принудним политичким утицајима. Василије Мокрањац је имао таленат да остане доследан себи, да на свом уметничком путу употреби сва савремена стваралачка средства (дванаесттонски низ, модусе, квартне акорде, пентатонику, битоналност, политоналност, итд.), али да музика задржи његову личну и филозофску мисао. Јасенка Анђелковић је написала у свом раду о клавирској музици: „Много пута је до сада у историји музике потврђено да аутентичност и вредност уметничког дела не чини музички језик сам, његова изражајна средства већ оно што је њима исказано. Василије Мокрањац је један од композитора који својим стваралаштвом оправдава ово гледиште и даје повода да се дубље сагледају уметничке

---

<sup>7</sup> Марија Ковач, „Симфонијска музика...“, 91.

<sup>8</sup> Марија Ковач, „Симфонијска музика...“, 91.

карактеристике аутора умерено савременог проседеа”.<sup>9</sup> Ауторка је написала ове речи у раду који је настао годину дана након смрти композитора, па можемо осетити атмосферу да се за живота композитора можда замерало његовој умерености у ”савремености”. Тек када стваралац није са нама и када имамо овакву временску дистанцу можемо оценити његов рад и његову историјску, националну вредност, те видети савременост у датом тренутку.

Музика Василија Мокрањца је оставила и остављаће дубок траг у нашој културној баштини, и својим космополитским и општељудским садржајем савремена је и лепа и данас, као што је била прихваћена од широког аудиторијума за време живота композитора.

У даљем тексту бих хтела да приближим лик Мокрањца, речима његових савременика, колега и пријатеља, као и да дам мали приказ педагошког рада композитора.

## **1.2. Савременици о Василију Мокрањцу**

Човек је велика тајна - носи у себи светост и грешност, дубину и ширину, поноре и висине, а сви космоси се могу наћи управо у њему. Уколико објективност поставимо као критеријум, веома је захтевно писати о уметнику, ствараоцу и његовим делима, начину на који је креирао и успеху који је постигао. Зато сам одабрала неколико импресија интересантних Мокрањчевих савременика како бих кроз односе које је обликовао и сећања на њега приближила живље лик овог јединственог композитора.

„Наоко, његова је музика била сушта супротност човека који је стварао и којег смо знали по мирном говору, често претихом а никад повишеном гласу, уздржаним кретњама, привидно спокојном изразу. А у ствари, као и код сваког правога великог ствараоца, музика је била његова права реч, његов стварни глас, покрет, израз, његово истинско лице. То смо, наравно, и раније знали, али нам је тек сада постало потпуно и страхотно јасно. Сви они узлети и сурвавања, грчеви и крици, злосутни ритмови и мрачне боје његових симфонија говорили су о

---

<sup>9</sup>Јасенка Анђелковић, „Клавирска дела Василија Мокрањца“, семинарски рад, (рукопис), ментор проф.В. Перичић, Одсек за музикологију и етномузикологију ФМУу Београду, 1985/86.

трагичном виђењу света, које раздире човека загледаног у његова обзорја, данашња и сутрашња, дубоко замишљеног над последњим смислом ствари. Местимична, ретка одморишта у њима тек су предах за даљу мучну борбу, или за тренутак смирено, али невесело размишљање, или сетан осврт ка некој бившој светлости. Све чешће његова музика на крају ураћа у тишину, али то ретко звучи као нађени мир, већином -као предаја. И тамо где се, понекад, густе звучни облаци размакну и кроз њих пробије нека светлост, она као да више није од овога света...“<sup>10</sup>

Дејан Деспић

„Василије Мокрањац, мој нераздвојни друг почев од основне школе, гимназије, академије све до данас. Судбина је некако хтела да истим путевима идемо и да се тренутно, ненадано, готово необјашњиво растанемо. Василије Мокрањац био је дубок дух, широк у схватањима предивне толеранције, која мене увек некако потсећа на Гандија. Миран, готово је деловао бестелесно. Ћутао је, стварао је и сада можемо да кажемо дубоко је трпео.“<sup>11</sup>

Енрико Јосиф

„Међу музичким ствараоцима нашим Василије Мокрањац је био изразити тип мислиоца, додао бих: болног, преболног мислиоца. Тиме је обухваћено духовно паћеништво, макар се оно на махове исказивало изражајним моделима екстазе и егзалтације. Овај тихи и умни човек мислио је тоновима, комбинаторичким могућностима њихових односа, хоризонталних и симултаних. У релативној младој српској уметничкој музици, брижној и удаљеној од разбигриге (удри тугу на весеље), стваралаштво Василија Мокрањца права је драгоценост, скупocenост, изузетност.“<sup>12</sup>

Павле Стефановић

---

<sup>10</sup> Дејан Деспић, „Ин мемориам Василије Мокрањац (1923-1984)“, *Звук*, 3, 1984, 59-60.

<sup>11</sup> Душан Трбојевић, Енрико Јосиф, Светлан Максимовић, „Сећање на Василија Мокрањца“, *Pro musica*, 123, 1984, 28.

<sup>12</sup> Павле Стефановић, „Василије Мокрањац (1923-1984)“, *Трећи програм*, 60, 1984, 19.

„Само изговарање имена нашег професора увек покреће осећања, јер је он сам својом осећајношћу деловао на људе. Наша сећања носе ту људску топлину, којом је зрачио и даривао нам је несебично и неизмерно. Много више него слику његове ретке учтивости и ненаметљивости, јер своју појавност и друштвену функцију професор Мокрањац је носио као некакво одело.”<sup>13</sup>

Светлана Максимовић

Василије Мокрањац је био личност која је очигледно пленила људе око себе. Његово спољашње спокојство одсликавало је динамичан унутрашњи живот који је композитор водио. Тај духовни развој најбоље можемо доживети кроз његову музику.

### 1.3. Педагошка делатност Василија Мокрањаца

Педагогија је значајан простор у којем се уметник развија. Верујем да је развој најинтензивнији кроз индивидуалан рад са студентима, што је уобичајен предуслов напретка у музичкој уметности. Жива размена мишљења и идеја, као и различити енергетски, свесни и несвесни утицаји између ученика и учитеља (студента и професора) су веома снажни процеси, иако понекада споља неприметни. Василије Мокрањац је предавао на београдској Музичкој академији, на Одсеку за композицију, од 1956. године до смрти 1984. године. Прво је предавао теоријске предмете на свом и другим одсецима. Од 1961. године преузео је класу композиције у оформљавању, те се у том периоду његови студенти нису одликовали посебним композиторским талентом и најчешће су прекидали студије. Од 1969. године када је дипломирао први студент Растислав Камбасковић све до 1983. у његовој класи дипломирало је 13 студената: Властимир Трајковић, Саша Вајнштангл, Слободан Раицки, Зоран Димитријевић, Светлана Максимовић, Димче Николески, Мирослав Савић, Миодраг Лазаров, Слободан Дробњак, Милимир Драшковић, Владимир Тошић и Александар Вујић.

Према живом сећању и сведочењу<sup>14</sup> његовог студента часови композиције су били испуњени и надахнути. Професор Мокрањац је имао индивидуални приступ

---

<sup>13</sup> Душан Трбојевић, Енрико Јосиф, Светлана Максимовић, нав. дело

<sup>14</sup> Владимир Тошић, „Из педагошке радионице Василија Мокрањаца“, Зборник са симпозијума поводом 20 година од композиторове смрти, СОКОЈ-МИЦ, Београд, 2005, 155-169.

сваком студенту, никада није наметао одређен начин компоновања или мишљења већ је покушавао да у сваком пронађе особито богатство и то усмери у правом правцу. Прегледом списка студената који су дипломирали у његовој класи можемо видети колико је ту различитих поетика заступљено, пре свега стилских, техника компоновања и формама. „Међутим његова ширина се огледала управо у томе што је дубоко поштовао право на различитост и дозвољавао да се свако изрази онако како најбоље осећа, верујући сасвим искрено у право сваког од нас да буде свој.”<sup>15</sup> Настава у класи професора Мокрањаца је већим делом заснована на разговорима о партитури, музичкој матрици, али опште уметничким темама, и другим уметностима. Он је успевао да схвати и открије уметничку личност и да нађе начина да јој помогне да се развије. Због недостатка стручне литературе и за потребе својих студената, али и заједно са њима Мокрањац преводи стручну литературу: Месијанове (Messiaen) *Технике мог музичког језика*, Кшенековог (Krenek) *Дванаесттонског контрапункта*, Куницове (Kunitz) *Инструментације...* Књига Кшенека „Студије дванаесттонског система” је штампана у издању Универзитета уметности 1978. године. Свакако да је однос са студентима текао двосмерно, односно да су студенти са својим новим погледима, младалачким енергијама, острашћеним жељама за нечим новим приморали свог професора да уђе у њихов свет, да схвати и преради у себи све нове информације које можда сам не би истраживао. И на његовом уметничком и стваралачком путу ти млади и талентовани људи сигурно су оставили траг. „Василије Мокрањац такође је присутан и кроз музику својих бројних ученика, који великом стилском разноколишћу показују ширину, отвореност и значај његове педагошке делатности, драгоцене за нашу средину јер је отворила и неке нове, до тада непознате естетске просторе”.<sup>16</sup>

Василије Мокрањац нас је, својом појавом и изузетношћу као стваралац, задужио да негујемо сећање на њега, и на оно највредније, његова дела, да их изводимо, интерпретирамо, анализирамо или да им се дивимо уживајући.

---

<sup>15</sup> нав. дело, 162.

<sup>16</sup> нав. дело, 169.

## 2. Проблеми интерпретације у клавирској музици

### Василија Мокрањца

Појам интерпретације може се дефинисати на бројне начине. Један од њих јесте да је интерпретација звучни текст који стоји између композитора и слушаоца, а извођачу је дато право да их повеже. У питању је спој субјективног и објективног, нешто што дводимензионални текст претвара у физички звук са смислом и осећајем. Специфичност музичке уметности огледа се управо у интерпретацији, зато што за композитором остаје запис који је фиксиран, али интерпретатор који даје тумачење тог текста и преноси га до слушаоца има велику слободу. Интерпретацију чини спој објективног знања: одређени стил, епоха, инструмент, форма и субјективног става који зависи од техничке спремности, уметничке представе, емотивног и духовног потенцијала самог интерпретатора. „То потиче отуда што се музика не може схватити ни кроз реч, ни кроз слику, већ само кроз себе саму.”<sup>17</sup> Интерпретација је жива, непоновљива делатност – једно дело никада не звучи исто, чак и када га изводи иста особа у истим условима и са истом намером. Интерпретација се развија и мења током живота извођача и у различитим старосним периодима интерпретатор другачије доживљава исто дело.

Започињем ово потпоглавље општим проблемима интерпретације музике Василија Мокрањца, а у наставку следи анализа дела која сам извела са подцртаним проблемима са којима сам се сусрела.

Мокрањац је као пијаниста и композитор музичко школовање започео код професора Алексеја Бутакова, руског педагога клавира, а дипломирао је на Музичкој академији у класи реномираног професора Емила Хајека. Професор композиције Станојло Рајичић који је водио Мокрањца, веома добро је владао клавиром и истако се као аутор музике за овај инструмент. Уочљиво је да су ови педагози утицали на начин свирања, те и на стил компоновања младог Мокрањца. Узоре је додатно налазио у руским композиторима-пијанистима Александру Скрјабину (Alexander Scriabin), Сергеју Рахмањинову (Sergei Rachmaninov) и

---

<sup>17</sup> Вера Миланковић, „Солфеђо као епистемологија музике“, *Аспекти интерпретације* (реферати са научног скупа одржаног 1988), Удружење композитора Србије и Факултет музичке уметности, Београд, 1989, 83.

Сергеју Прокофјеву (Sergei Prokofiev). Иако су то веома различити утицаји, Мокрањац успева да их асимилује у сопствен, непоновљив и јединствен музички језик. Његове клавирске композиције су технички веома захтевне, виртуозног карактера, и веома спретно написане, тако да захтевају од пијанисте прилично развијен извођачки апарат и клавирску технику. Од честих проблема са којима се сусрећу извођачи Мокрањчеве музике су: токатне фигуре, репетиције, тремола, ротације, масивни акорди, велики скокови, брзи пасажии, захтевна фактура која није толико сложена но тешко је изводива у задатим темпима.

Мокрањац је као и Сергеј Рахмањинов био леворук, и свирајући његове композиције сам осетила често нелогична решења за нас којима је десна рука “главна“. Нешто што би по аутоматизму требало да одсвира десна рука написано је за леву, често она води деоницу мелодије и њене полифоне структуре су сложене и изражајне. Јасно је да је композитор вешто могао да одсвира све своје композиције, које су прилагођене његовим физичким предиспозицијама. Први пут сам била у додиру са таквим проблемом, вероватно због дуготрајног свирања његових дела, па сам и физички то потпуније осетила.

Техничкој и интерпретативној сложености доприноси и фактура композиција, у којој је честа појава скривене полифоније, те пажљиво треба понекад открити и издвојити одређену линију.

Мокрањчеву музику испуњавају играчки ритмови као и петоделне поделе унутар такта или метричке јединице. Играчки ритмови често имају умерену артикулацију у десној руци те се правилном извођењу ово успоставља као додатни задатак. Промене ритма у одређеним делима су честе, и понекада су цели ставови изграђени на промени ритма што доприноси разноврсности и изражајности, али и комплексности.

Поштовање динамике уписане у нотни текст један је од великих изазова за интерпретатора. Код Мокрањца се динамичке ознаке крећу од *pppp* до *ffff*, често са неадекватном фактуром (као на пример у *Одјецима*, *ffff* репетитивно на једном тону), пијаниста мора да поседује велику палету нијанси на клавиру да би могао да изведе динамичке ознаке које су везане за одређена осећања и осећаје (не треба заборавити да постоји кулминација туге или беса или радости у *ffff* динамици). Често се појављују опора сазвучја, која треба реско да звуче, али колико сам ја осетила код Мокрањца ништа не звучи бесно, опором, па и ти акорди или ритмови не звуче Прокофјевски већ све има умекшану боју. Немогуће је ударачки свирати Мокрањца, његова личност, мирног и тихог човека нам то не допушта.



Педализација је врло специфична у делима Мокрањца. Према записаном педалу из каснијих композиција, пре свега мислим на клавирске свите *Одјеке и Интиме*, педал понекада испуњава цео један став, да би пре свега отворио звучност и подвукао све аликвоте који се чују у звуку. Сув звук, пре свега хармонија, очигледно не иде уз његову музику и сензибилитет, те свуда где је могуће (зависно од хармоније, регистра клавира, богатства фактуре) препоручљиво је употребљавати педал. Професорка Лидија Станковић драгоцено ме је упутила на што обилнију употребу педала (понекада уво које је навикло на чист звук рефлексивно упути захтев за променом када она није потребна).

Волела бих да истакнем (како бих апеловала на колеге) да су сва издања у форми рукописа и претстављају огроман изазов за модерног извођача, пре свега у првобитном рашчитавању текста. Некада је тешко разликовати повисилицу и разрешилицу, богати акордски склопови дисонантни најчешће нису читко написани, неретко је нејасно да ли је повисилица и даље у функцији или не. Пошто се ради о музици двадесетог века, уз мноштво дисонантних хармонија, уво не може одмах да дешифрује да ли је одсвиран текст тачан или не. За рашчитавање рукописа је потребно много више времена, зато што смо навикнути да визуелно памтимо одштампане ноте које су уредне и прегледне. Све ово упућује на неопходност да се што пре омогући штампана верзија нота, која би олакшала пут извођачима у савлађивању текста. Надам се да ће наш млади композитор Станко Симић успети да оствари пројекат штампања компјутерски обрађених нота, зато што ће тиме Мокрањчева музика бити доступнија свима, а нарочито млађим колегама који тек треба да откривају наше национално богатство.

Откривање, савлађивање и интерпретирање музике Василија Мокрањца било је изазовно за мене. Са многим проблемима сам се први пут сусрела на свом уметничком путу. Нажалост као и у већини случајева наших аутора, мали је број Мокрањчевих дела компонованих за клавир снимљен и објављен на носачима звука, па сам звучну слику неких дела изграђивала у апсолутној извођачкој слободи или сам се тако осећала. Иако се на моје велико задовољство последњих година чешће изводе клавирска дела Василија Мокрањца (концерт пијанисте Владимира Глигорића на БЕЛЕФ-у 2017. године, концерт пијанисте Ратимира Мартиновића на БЕМУС-у 2016. године), концерти нажалост нису студијски забележени. 2015. године *Mascom* је издао диск са одређеним делима Василија Мокрањца: *Фрагменти, Етиде, Игре, Сонатина а-мол, Интиме* и *Одјеци*, која су

забележена на концерту 24. новембра 2014. године у галерији САНУ, а извођачи су били Катарина Радовановић Јеремић, Бојана Станковић, Станко Симић, Милош Вељковић, Владимир Глигорић и Никола Стојковић. Мокрањчев савременик Душан Трбојевић, коме су посвећени *Одјеци* и *Поема за клавир и оркестар*, снимио је *Сонатину Це-дур*, *Одјеке* и *Поему за клавир*, и оставио диван траг који нас наводи на пријатељски однос између аутора и пијанисте. На овим снимцима можемо чути како је Мокрањац желео да звуче његова дела<sup>18</sup>, као и да откријемо његов однос према извођачу. Пијанисткиња Зорица Димитријевић-Стошић снимила је *Интиме* и *Фрагменте* али су снимци слабијег квалитета те се не чују све динамичке нијансе и фразирање.

У протеклим деценијама успешне интерпретације појединих Мокрањчевих клавирских дела остварили су Дејан Стошић (*Интиме*), Дубравка Јовичић (*Одјеци*), Маја Рајковић (*Сонатина у Це дуру*), Рита Кинка (*Одјеци*), Дејан Синадиновић (*Одјеци*, *Етиде*) и други, али њихове интерпретације, са изузетком Кинкиног извођења *Одјека*, нису студијски снимљене нити објављене. Нажалост немамо снимљено ни једно извођење од стране самог композитора за кога знамо али можемо и осетити према његовим партитурама да је био веома спретан и добар пијаниста.

У наредном поглављу ћу се бавити анализом сваке композиције коју сам извела на извођачком делу пројекта и указаћу на све интерпретативне проблеме и решења које сам пронашла у свом уметничком раду.

## 2.1. Етиде

Прве четири концертне етиде за клавир настале су 1951.године и извео их је први пут сам аутор на концерту југословенске групе на Трећем међународном фестивалу студената музике у Минхену 30.августа, а следеће три које употпуњују ову збирку настале су следеће 1952.године.<sup>19</sup> Ово је прво дело које је настало после окончаних студија и показује све композиционе поступке које ће композитор

---

<sup>18</sup> према Душан Трбојевић, „Место ”Одјека” и ”Поеме за клавир и оркестар” у опусу Василија Мокрањца”, *Зборник са симпозијума поводом 20 година од композиторове смрти*, Београд, 2004, 101-105.

<sup>19</sup> према Властимир Перичић, *Музички ствараоци у Србији*, (Београд: Просвета, 1967), 325-336.

користити и усавршавати током свог стваралачког живота. Свака етида третира одређен технички проблем свирања на клавиру (репетиције, терцни и октавни покрети, разложени акорди, моторични покрети триола и др.), али свакој од њих је отиснут лични печат, њихов троделни облик веома је маштовито конципиран. Етиде су пре виртуозни комади него инструкционе вежбе, јер по садржају и звучности оне су веома оригинална дела.

*Етида бр. 1* је троделног облика са скраћеном репризом. „У фригијском модусу Ге-тоналитета, прозачним репетитивним прелудирањем Етида бр.1 наговештава појаву Кита Џерета (Keith Jarrett) који је био дете у време када је она довршена.”<sup>20</sup> У назнаци темпа стоји *Presto*, а у поднаслову у нотном тексту стоји *con indolenza*. Како помирити ове две речи или значења? Ја сматрам, да над брзим шеснестинским прелудирањем, тема у највишем гласу мора да звучи лењо, превасходно због статичности хармоније (првих десет тактова је на педалном тону тонике). Основни ритмички покрет у етиди су квинтоле, омиљен пулс који често срећемо у композицијама Мокрањца (користи га и као поделу такта 5/8 или 5/16), и који није везан само за фолклорни призивок, већ за покушај креирања осећаја нестабилности пулса у оквиру четвртине или такта.

Занимљиво је да је овде један од највећих извођачких проблема и музички, а то је одсвирати, истакнути, чути мелодију и све полифоне структуре, које се понекада само у фрагментима појављују и то у динамици која се креће од *p* до *mp*. На почетку технички проблем претставља и преклапање руку, лева рука је позиционо изнад десне руке, па се те репетиције тешко чују и изводе. У овој етиди се осећа да је композитор био леворук, јер је фактура сложена и руке се све време унисоно крећу. Кулминација се дешава у средњем делу у којем долази до промене тоналитета и динамике, све је форте динамици и непрестано крешендира. Променом композиторских поступака: фрагментарним понављањем мотива за разлику од дугих мелодијских мисли у првом делу, честим променама хармонија, фактурним променама-руке наизменично свирају, појавом акордских структура у левој руци композитор нас полако доводи до кулминације. Вештим коришћењем задржица састављених од мале секунде, у *fff*, климакс звучи напрегнуто са скоковима прекомерне кварте које не дају решење тој сумњи (пример бр.1).

---

<sup>20</sup> Марија Ковач, ” Клавиру као музички алтер его Василија Мокрањца”, *Нови звук бр.3*, 1994, 35.


Реприза нам доноси смирење које на крају у још једном таласу кулимације завршава дело. Уколико би се свирала без педала, ова етида би била сува и звучала би више токатно него прелудирајуће. По мом убеђењу цела треба да буде под педалом (иако је аутор означио педал само у последња три такта), уз пажљиво слушање и контролу.

Пример бр.1: *Етида бр.1*, такт бр. 74-79

*Етида бр. 2* се бави проблематиком репетиције октава у десној руци. Иако је назнака темпа умерена *Andante*, прилично је захтевна, зато што се дивна мелодија фолклорног призвука у десној руци у репетитивним триолама не може преспоро свирати. Општи звучни утисак титрајуће прозачне мелодије у десној руци над запитаном терцом у левој руци у покрету мале секунде, ствара мали драматични спој(пример бр.2). Полифона структура и скривени двоглас који се повремено појављују у левој руци доприносе богатству музичког ткива. У средњем делу у кулминацији, која је веома лепо и спретно написана, испуњеног и драматичног звука, са лежећим басевима и пуним акордима у левој руци, и дугом мелодијском линијом у десној, композитор нас полако враћа у прозачност основне теме. Овде можемо на прави начин доживети Мокрањчеву лиричност, дугу мелодијску линију која није прекинута нервозним фрагментарним иступима. Педал треба користити према промени хармоније како би се мелодија што више

извајала.

**II**  
**Andante**



Пример бр.2, *Етида бр.2*, такт бр.1-3

*Етида бр. 3.* је написана у терциним покретима (мада се појављују и октаве, секунде, квинте и кварте), у такту 3/4, играчког је карактера. Одавно је познато да су дупле терце озбиљан технички проблем за пијанисте, поготово у етидама у којима се та вештина обрађује током дужег периода, те долази до замора руке. У нотном тексту стоји ознака *staccato*, али се појављују повремено и две ноте везане луком које померају нормални пулс троделног такта и доприносе динамичности композиције (пример бр.3), често добијајући скерцозни карактер. Тонални центар првог и репризног одсека је in G. Средњи део in Es нам доноси промену у фактури, са појавом легато деоница у десној руци, позноромантичарским хармонијама у левој руци, чије акордске структуре постају статичне и губе играчки карактер. Специфични лествични склоп који је назван Скрјабиновим модусом, II Месијановим модусом или истарском лествицом<sup>21</sup> може се чути у овом делу, и даје му фолклорни призив. Видљиви су утицаји Шопена (Frederic Chopin) у фактури, али само звучање је оденуто другим рухом. „Композитор примењују разуђену позноромантичарску традицију у националном изразу тако двосмислено да се чини као да, седећи негде усред Европе, слуша далеки одјек српског кола.”

$d = 72$



Пример бр.3, *Етида бр.3*, такт бр.1-

<sup>21</sup> Према Ивана Медић, *Клавирска музика Василија Мокрањца* (Београд: СКЦ, 2004), 48

Технички проблем претстављају прилично широке акордске структуре у левој руци, које се морају разложено (зависи од величине руке) и хитро свирати, а требало би да звуче прозрочно свуда, осим у кулминацији. Педализација је сложена – у овој етиди се користи више ритмички педал, који нам помаже да подвучемо ритам игре, него колористички, који нам обично помаже у дочаравању звучног пејзажа. Када се изводи у интегралној верзији са свим осталим етидама, она има специфично значење зато што је обојена лакоћом и дозом хумора које остале не поседују. Њен играчки карактер ствара разноликост у целом циклусу и доприноси да карактери других етида још више дођу до изражаја.

*Етида бр. 4* је најчешће извођена етида, веома омиљена међу пијанистима. У овој етиди је присутан цитат мелодије „Мој се драги на пут спрема” коју је употребио и Стеван Мокрањац у Петој руковети (пример бр.4).



Пример бр.4, *Етида бр.4*, такт бр. 3-6

У свом импресионистичком звучању, са покретом триоле, која доноси мелодију у највишем гласу, у средњем гласу се запажа покрет мале секунде, који је често присутан у Мокрањчевом стваралаштву. Хармонија је позноромантичарска, у средњем делу долази до брзе смене акорада, који нас воде ка кулминацији. Она не носи драматичност, колико егзалтираност прелепим акордским бојама. У овој етиди нам је композитор приказао колико је вешт да са скромним мелодијским фундусом изгради пуно нијанси и боја, и искористи све могућности клавирског звука. Ова етида, иако захтевна због брзине и палете боја, спретно је написана и врло брзо се може савладати.

**Етида бр. 5** за разлику од своје предходнице дугачка је и потребно је време како би се запамтила (и руке и меморија извођача захтевају време у усвајању овог дела). Доминантан је осећај композиторева леворукости - лева рука носи покрет етиде тј. брзе фигурације понекада у великом распону, у темпу који је означен *Presto*, и потребна је физичка спремност шаке да би то извела. Етида је написана у цис молу, а десна рука носи мелодију која је у акордима. Осећа се скривена нервоза, у понављању мотива квартне структуре, и помереном пулсу јер се мелодијска линија налази на последњој шеснаестини у фигурацији.



Пример бр. 5, *Етида бр.5*, такт бр. 1-6

Динамика се креће у ознакама *p* и *mp*, све до кулминације. Сама кулминација нема драматични карактер зато што се налази у високим регистрима и фактура јој то не дозвољава, и веома кратко траје па се ствара осећај да је донета само назнака кулминације. Овај захтеван комад носи у свом карактеру осећај ишчекивања, као да се наслућује нека велика промена до које се не долази. Сам крај нам доноси још једну кулминацију која само појачава то стање где основни мотив –скок секвентира и његовим понављањем долази до звучне заокружености.

**Етида бр. 6** је карактером скоро токата, а назнаком темпа *Presto possibile*, одаје утисак неодсвирљивог дела. Симултано звучање празне квинте у обе руке даје утисак битоналности, а мелодијски материјал је сачињен од мале секунде која се налази се у деоници леве руке. Динамика се креће у ознакама *p* и *mp*, са честим акцентима који се појављују у мелодији.

**Presto possibile**



Пример бр.6, *Етида бр.6*, такт бр. 1-4

Кулминација је на самом крају у репризном скраћеном одсеку. За ово дело пијаниста мора да има строгу контролу над собом и својим извођачким апаратом, како би успео да је изведе на најдоследнији начин: најбржи темпо у коме ће се све чути, тихо да звучи као мрмљање, иако фактура природно вуче на појачавање израза због понављања и секвентног покрета мелодије. У тој брзини треба чути и све боје тоналитета кроз које се провлачи основни мотив. Педализацију треба обазриво користити, због токатне назнаке. Ипак, на појединим местима где имамо лигатуре у левој руци, педал помаже да басова линија “прозвучи“ на прави начин. Ова етида је као титрање или као предосећаји пред катастрофу која ће се десити, сва у ишчекивању, са повременим паничним иступима које можемо чути кроз акценте и нагла појачавања. И ова етида као и трећа доприноси разноликости звучања целог циклуса, и потцртава карактер своје претходнице и оне које долази после ње.

*Етида бр. 7* је последња етида која заокружује ову збирку, подсећајући нас на прву по покрету у квинтолама који су и овде присутни, али и по додатној метричкој асиметрији због промена такта који се углавном јављају као 2/4, 3/16, 5/16 у различитим комбинацијама. Све ове комбинације дају изузетно ритмичко богатство овој композицији. Покрет од силазне мале секунде је присутан и тек сада можемо видети са каквом маштовитошћу и на колико начина га Мокрањац користи. Ова етида је најдужа и даје смисао заокружености целог циклуса. Карактерише је у већем делу унисоно кретање руку, које се креће из басовог регистра на клавиру у динамици *pp*, као мрмљање, зато што је тешко постићи толико јасну артикулацију у том регистру. Фрагментарна мелодија, која је уткана у фигурацијама квинтоле, постепено се секвентно креће према горњим регистрима клавира. Сваки сегмент доноси и нову боју, због различитости тоналитета (одсеци се крећу скоковима умањене квинте и секунде) и динамике, и потсећају на таласе



који постепено постају све јачи. Права кулминација налази се у репризи која је написана у средњем регистру клавира.

Пример бр.6, *Етида бр.6*, такт бр.122-128

Ту се појављује и полифонија која фактуру чини још занимљивијом. Ова етида је пуна емоционалног набоја, тамне атмосфере из које се повремено помаљају мелодије у октавним покретима у десној руци, али које су прекинуте судбинским унисоно квинтолама. Емоције стално расту, а сва снага треба да се чува за врхунац. Поступност и уздржаност су основни проблеми са којима се сусрећемо на звучно осећајном нивоу у овом делу.

Свирање етида у интегралној верзији претстављало је за мене подвиг пун задовољства. Приликом интерпретације овог дела треба правилно распоредити или сачувати снагу, зато што су у питању изузетно виртуозна дела и веома је мало “простора” за физички и емотивни предах. Паузе између њих би требало да буду брзе припреме за нови технички и музички задатак. Ове композиције сликају младог и зрелог композитора - све поступке које ће Мокрањац развијати у будућем раду можемо приметити у њима: хармонску статичност, скривену полифонију, битоналност, молске тоналитете, клавирску фактуру која звучи као записана импровизација, вешто коришћење клавирских регистара и боја, владање клавирском техником (не заборавимо да је сам композитор изводио ова дела на концерту). *Етиде* Василија Мокрањца претстављају јединствено дело такве врсте у српској музичкој литератури.

## 2.2. Сонатине

*Сонатине а-мол* и *Це-дур* настале су 1953. и 1954. године, и претстављају нов истраживачки процес по питању форме, облика, стила и хармоније у стваралаштву Василија Мокрањца. Можемо да приметимо сажетост облика и концизност ставова који се приближавају циклусу минијатура и према мишљењу Иване Медић<sup>22</sup> сви облици које користи композитор еволуирају ка облику поеме. Примећујемо да су понеки ставови повезани и монотематизам, који ће бити један од основних темеља његових симфонија, служи изградњи ових композиција. Оне најављују, по фрагментарним темама, акордима квартно/секундно/септимног склопа, битоналности, метру који се мења, реским ритмовима, иако још увек у тоналном слогу, најзрелију фазу Мокрањчевог стваралаштва.

*Сонатина а-мол* је састављена из три става који су међусобно повезани (међу другим и трећим постоји мала цезура). Први став је написан у сонатној форми са скраћеном репризом, други став у троделном облику, а трећи став је токата.

Први став има ознаку темпа *Allegro, molto agitato*, и та узнемиреност је изграђена на мотиву прве теме. Овај мотив претставља мали фрагмент, исцепкан, састављен од покрета мале и велике секунде, који се понавља, варира и секвентира. Драматични тон овог излагања нас упућује на карактер који носи нешто судбинско у себи. Почиње у дубоком регистру клавира и постепено се пење ка вишим регистрима, због наглих прекида музичког тока стиче утисак да стално почињемо и не можемо да изградимо дужу музичку мисао. Други сегмент на којем је изграђена узнемиреност јесте богатство ритмичких фигура које се појављују: осмине, шеснаестине, триоле, квинтоле, секстоле итд. у полиритмији, као и честе промене метра (2/4, 3/4, 2/8, 3/8, 5/16). Технички проблеми са којима се сусреће пијаниста леже у синхронизацији – потребно је одржати јасноћу и градити узнемиреност у тихој динамици дубоког регистра, уз повремене нагле и јаке акорде.

---

<sup>22</sup> Ивана Медић, *Клавирска музика Василија Мокрањца* (Београд: СКЦ, 2004).

**Allegro, molto agitato**

Пример бр.7, Сонатина а-мол, I став, I тема, такт бр.1-5

Прелазни део или мост доноси мало дуже дахове, изграђене на покретима од мале секунде. Другу тему насупротив првој одликују распеваност, интимност, мир и вешто достизање врхунца, који је испуњен снажним емотивним набојем. Друга тема има трагичан карактер, који се развија из малог упитног покрета секунде. Занимљиво је да је она изграђена истим нотама као и прва тема, али се изводи у високом регистру клавира и *legato* артикулацијом.

Пример бр.8, Сонатина а-мол, I став, II тема, такт бр.36-41

Развојни део доноси рад са мотивима прве теме, који се у различитој динамици и различитим регистрима смењују, добијајући нове боје узнемирености, кроз фрагментарност. Стално се има утисак да се нешто досегло, али опет се сурвава у нове поноре и креће ка поновном расту. Расцепканост и узнемиреност воде до кулминације првог става, на крају развојног дела. Ова кулминација испуњена је великом емотивном палетом распеваног мотива друге теме. Реприза је скраћена и третира материјал прве теме који је изгубио на својој узнемирености. Добија се утисак да је сам себе исрцпео и да полако прелази у увод за други став.

Други став, *Adagio*, има филозофско-исповедачки карактер, његов мир нас одваја од помало пренапетог првог става пуног шума. Сачињен је од мелодије која је изграђена, као и првом ставу, од смене покрета мале и велике секунде. Мокрањак у овом ставу споро гради кулминацију великог емотивног волумена. Полифонија, која је изграђена од акордских структура и мелодије, богаство ритмичких фигура, лиричност која је обојена тамним бојама су утисци које оставља први део овога става.

The image shows a musical score for the first theme of the second movement, *Adagio*. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 115 and includes the instruction 'pp la melodia ben marc.' and 'attacca'. The second system starts at measure 4 and features a triplet in the bass line.

Пример бр.9, *Сонатина а-мол*, II став, I тема, такт бр.1-7

Средњи део другог става је веома занимљив због понављања ритмичке фигуре у левој руци која има играчки карактер и која својим моторичним понављањем изграђује врхунац чији звук је опорији, са призвуком сарказма (у односу на кулминацију првог дела). Овај део потсећа на музику Прокофјева, контрастира првом делу, доприносећи да музички садржај буде сложен и разноврстан.

Интересантно је приметити да је композитор овде ставио ознаку за мало спорије темпо, али због ситнијих ритмичких вредности овде се не стиче тај звучни утисак, већ обрнуто има се осећај да је ово бржи део. У трећем делу става поновљена је кулминација првог дела, која полако умирује и утишава музичко ткиво, и умекшава трагичност која се осетила на почетку.

Трећи став почиње уводом који је токатни сегмент из кога ће касније Мокрањац изградити један став свите *Фрагменти*, што је рани пример аутоцитатности како примећује Ивана Медић.<sup>23</sup> Токатни *Allegro* је изграђен од мотива који у себи садржи низове малих и великих секунди, ужурбан, богате фактуре, са полифонијом и у левој и десној руци, те је пијаниста несигуран коју линију да истакне.



Пример бр.10, *Сонатина а-мол*, III став, I тема, такт бр.17-19

Брз, са честим променама динамике, кулминацијом у самом завршетку става, он носи неку стихијску животну енергију и адреналинску испуњеност полета тог замајца брзине.

*Сонатина а-мол* носи садржајност сонате спаковане у мању форму и то претставља прави извођачки проблем. Због одсуства великих, широких мисли и поступности у њиховој градњи, пијаниста нема пуно простора за одмор. Све је испуњено енергијом, брзе су смене делова и ставова. Дивно је написана, са драматиком великих соната и поред тога што упућује на један нови пут којим је кренуо Мокрањац, надахњује нас да употребимо све своје капацитете како бисмо је што уверљивије интерпретирали.

*Сонатина Це-дур* је прва композиција Мокрањца која је написана у дуру. Са једне стране ово је само декларативно, зато што тек (и једино) у четвртм

<sup>23</sup> Ивана Медић, нав.дело, 54.

ставу јасно звучи Це-дур. Сачињена је од четири става, први и други став су спојени, први став има сонатни облик, други је изграђен од два мотива, трећи став је *скерцо*, четврти став је моторичан, троделне структуре. Иако има четири става, ова сонатина је краћа од претходне, а по материјалу од којег је сачињена још је експлицитнија и концизнија.

Први став, *Allegro risoluto*, ритмичан и моторичан, изграђен је честим променама метра ( 2/4, 3/4, 5/8, 3/8) и у карактеру одлучан. Тема која је сачињена од малог мотива квинтног и квартног скока, занимљиве ритмичке фигурације, понављањем и секвентним покретима према горњим регистрима клавира долази до, не тако снажне, кулминације.

The image displays a musical score for the first movement of a sonata in C major, titled "Allegro risoluto". The score is written for piano and consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a forte (*ff*) dynamic and a "lunga" (long) marking over a sustained chord. The second system starts at measure 5 with a piano (*p*) dynamic and continues with rhythmic patterns in both hands.

Пример бр.11, Сонатина Це дур, I став, I тема, такт бр.1-8

У овом ставу примећујемо да је мелодијска компонента потиснута у други план, те је друга тема супротстављена првој у динамици и статичности. Развојни део који нас води ка кулминацији је изграђен материјалом друге теме. Прекиди се осећају у драматичним акордским склоповима у форте звуку. Кулминација је бурна са битоналним акордима и педалним тоном који нас уводи у скраћену репризу (само се прва тема чује). Овај став је сав у покрету, драматичан у свом звучању али без судбинских питања и одговора. У њему се огледа одлучност у борби и прихватању, епског је садржаја по мом личном доживљају.

Други став, *Andante*, је кратак (свега 50 тактова), настао из два мотива који се паралелно крећу, усложњавају фактуру и граде велику кулминацију испуњену драматичним емоцијама. Први мотив је статичан и понавља се доследно до 26. такта, а онда усложњава структуру. Други мотив носи мелодијску линију која се развија додавањем нота и секвенцирањем. Оба мотива нису у сукобу већ се паралелно крећу ка врхунцу. Композитор је маестрално одмерио и временску и емоционалну компоненту, те извођач на тако малом простору може да изгради велики волумен звука и осећања. У овом ставу се поима та судбинска нота и замореност човека бременим исте.

Пример бр.11, *Сонатина Це дур*, II став, такт бр. 5-12

Трећи став, *Presto*, прави је сонатни скерцо са триом, који је сам аутор насловио. Као “брз“, препун је динамичких контраста, са занимљивом акцентуацијом и понеком променом метра. Мелодије и акорди су грађени на квартним и секундним звучанима, а честе су и појаве битоналне конструкције: „Оваква, ”експресионистичка” звучања уливена су у класичну форму.”<sup>24</sup> У средњем делу *Trio*, чију пратњу чине прелудирајући квартни акорди, мелодија има свој развој, и претставља прави одмор у односу на скерцо. Трећи став је прави емоционални одмор након драматичног другог става, испуњен је хумором, лакоћом и дечјом наивношћу.

<sup>24</sup> Ивана Медић, нав.дело, 56.



Пример бр.12, Сонатина Це дур, III став, такт бр. 1-5

Четврти став, *Allegro molto con brio*, са уводом сачињеним од акорада и моторичним покретом који доследно спроведен у читавом ставу, подсећа на Шопенов четврти став из бе-мол сонате. Технички је прилично тежак зато што се шестнаестинска фигурација доследно спроводи у десној и левој руци унисоно, што доводи до замора руке. Скривена мелодија, брза промена хармоније, нагли динамички прекиди, чине овај став посебно занимљивим и ефектним. Као и у првој сонатини овај последњи став носи живу и динамичну енергију, која је испуњена пре свега техничким захтевом виртуозне брзине.



Пример бр.13, Сонатина Це дур, IV став, такт бр. 7-10

Сонатина је у целости у минијатурним димензијама, али испуњена изванредним музичким садржајем који претставља бисер српске клавирске литературе. Технички и музички веома захтевна, требало би да претставља изазов за свакога пијанисту. Невероватно је колико се већ овде уочава да сонатно форма одговара Мокрањцу и наговештава великог симфоничара. Његова унутрашња драматичност и једна врста узнемирености, те начини решавања истих налазе идеалан простор манифестације и разрешења у овој наизглед једноставној форми.

Анализирана дела су примери апсолутне музике према насловима (*Етиде, Сонатине*), а у наредним редовима се посвећујем делим програмске музике, односно свитама и циклусима минијатура која су програмски насловљене.



### 2.3. Фрагменти

Свита *Фрагменти* настала је 1956. године. Састоји се од шест ставова који се разликују у темпу, фактури и карактеру. „Назив свита указује на низ ставова који према јасно утврђеној (премда кадкада у музичком ткиву скривеној) логици формирају кохерентно музичко здање.”<sup>25</sup> Ивана Медић у свом раду<sup>26</sup> открива да је Мокрањац у овом делу спознао још један свој уметнички лик, који је наклоњен импресионизму и цезу. Поред нових композиционих средстава Мокрањац и овде користи звучање битоналних хармонија, асиметричних ритмова, промењивости метра, статичности и репетитивности, изграђивање ставова из малих музичких мотива. Сви ставови су троделног облика и свуда је поновљени одсек скраћен као у Етидама, и у репризама Сонатина.

Први став, *Allegro*, је уводни прелудијум сачињен углавном од покрета квинтола (понекада се јављају и секстоле и септоле), које се у битоналном звучању спроводе у унисоном раду руку. Прво што се примећује у запису овога дела је одсуство ознаке такта и тоналитета. У нотама су записане запете између мотива које нам наглашавају да композитор жели да се чује та мелодијско-ритмичка компонента која изграђује цео став, и основа је њене моторичности.

Пример бр.14, свита *Фрагменти*, I став

<sup>25</sup> Аница Сабо, „Василије Мокрањац: начини реализације јединства циклуса”, *Зборник са симпозијума поводом 20 година од композиторове смрти*, Београд, 2004, 75-85.

<sup>26</sup> Ивана Медић, нав. дело, 58.

Импресионистичко звучање ове композиције се огледа у звучању иницијалног мотива на различитим висинама и регистрима клавира, што јој даје и музички ток и звучну занимљивост. У средњем делу је присутан и фолклорни звук, који је постигну коришћењем прекомерне секунде и скривеним гласовима који се повремено могу наслутити. Извођачки проблем са којима сам се сусрела скривен је у мотиву који треба извести више као боју него као испевану мелодијску линију. Приметила бих да прави одабир темпа прилично помаже у решавању овог проблема. Затим педал који се мора обилно користити, али како се динамика креће у оквирима од *pp* до *mp* (само на крају имамо ефектно појачање) тешко је одржати напрегнуту пажњу без појачавања. Наративни колористични ефекат овог става даје му карактер лепршавости и разиграности.

Други став, *Andante ma non troppo*, у троделном метру (3/8), написан је у три линијска система са елементима ритма игре. У средњем регистру, који изводи десна рука, налази се мелодија која је подвучена ознаком *marcato* и чине је покрети мале и велике секунде. Остала два гласа се крећу унисоно, са различитим мелодијама у средњем делу.

Пример бр.14, свита *Фрагменти*, II став, такт бр.1-4

У динамици која се креће од *pppp* до *mp*, овај став плени својом медитативношћу, лакоћом и лиричношћу. Начин коришћења педала и нијансирања звука у мелодији (најчешће је изводи палац десне руке) су извођачки проблеми са којима сам се сусрела. Запазила сам да у овом случају (као и у многим другим) дужина педала прилично зависи од инструмента и просторије у којој се дело се изводи.

Трећи став, *Presto, molto ritmico e articolato*, са елементима игре, цеза и шале, звучи као право освежење после прва два који су етеричног и статичног

расположења. Троделни метар (3/4) који звучи прилично померено због синкопа које се јављају на другој и трећој доби указује на утицај цеза. И овде се осећа “утицај леворуког Мокрањца“, све главне доби и водеће импулсе има лева рука. Уочавају се једноставне фактуре, средњи део има дуже мелодијске линије и интересантне акценте, а мала кода шаљивог карактера, делује освежавајуће и припрема нас за следећи став.



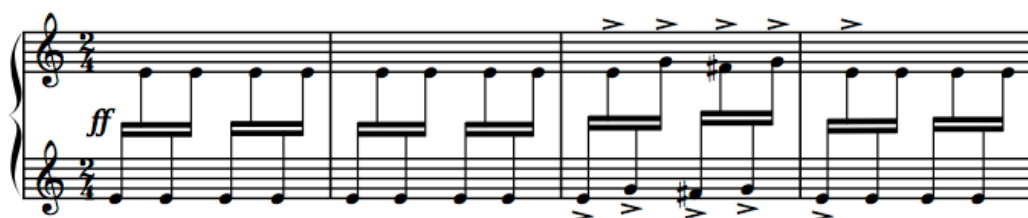
Пример бр.15, *свита Фрагменти*, III став, такт бр.1-3

Четврти став, *Lento, quasi cantato*, тужбалица је фолклорног призвука, кратка је но убедљива у драматичном емотивном успону великог распона. Мелодија састављена од малих и великих секунди, које се крећу у малом обиму, носи велику снагу. Тоналност еф-мола је присутна, али у најширем обиму, са честим звучањем битоналних акорада. Кулминација је у репризном одсеку, нагло се прекида и нестаје у најтишем звуку. По мом уметничком убеђењу, овај став носи више смисао молитве него тужбалице.



Пример бр.16, *свита Фрагменти*, IV став, такт бр.1-4

Пети став, *Prestissimo possibile*, је токатни. Његов наговештај су уочава у уводу трећег става *Сонатине у а-молу*.



Пример бр.17, свита *Фрагменти*, V став, такт бр.1-4



Пример бр.18, *Сонатина а-мол*, III став, увод, такт бр.5-8

Брз, ефектан, сачињен од мелодије која има фолклорни привук због лествице коју Мокрањац користи, а која је сачињена од малих и великих секунди. „Анализа мелодијског кретања у овом последњем ставу упозорава на сусрет са Скрјабиновим модусом, који ће касније у хексакордалном облику истарске лествице или целовитој организацији другог модуса Оливијеа Месијана, дати препознатљив печат Мокрањчевој (и не само његовој) музици.”<sup>27</sup> Музика је у овом ставу испуњена драматиком у најјачој динамици, а на репетицији је понекада само једног тона. Овај став нас уводи и припрема за последњи став који је најобимнији и најсложенији, и повезан је са овим. Бравурозност клавирског звука и брзина повремених пасажа чине основу рада на овој композицији.

Шести и последњи став који заокружује ову свиту, *Grave, Allegro robusto*, има свечани почетак, са мелодијском линијом сачињеном од акорада у левој руци која у том спором темпу и у динамици *ff*, има широку линију развитка. Десна рука се креће у секстолама у октавним покретима мале секунде, и то додатно обогаћује драматику овог дела.

<sup>27</sup> Марија Ковач, „Клавир као музички алтер-его Василија Мокрањца“, *Нови звук*, 3,1994, 37.



Пример бр.19, свита *Фрагменти*, VI став, такт бр.1-3

Средњи део, *Allegro robusto*, са темом гротескног карактера у басу, подсећа на музику Стравињског. Честа промена метра 3/8 и 2/8, варирања музичког материјала, измена деоница које носе тематски материјал и регистара на клавиру, дају велико богатство овом ставу. Репризно понављање *Grave* одсека је скраћено и на њега се надовезује *quasi cadenza*, као кода која даје коначну тачку. Последњи став носи тежину завршетка, сложенији је, испуњен помпезношћу и драматиком.

Ставови из свите *Фрагменти* могу се изводити и самостално. Сматрам да је утисак комплетнији и снажнији када се изводе интегрално. Необично је узбудљиво пратити раст и развој музичког тока, динамике и садржаја према завршним ставовима који доносе сложен музички материјал.

## 2.4. Интима

После *Кончертина за Клавир* који је написао 1958.године, Мокрањац наредних петнаест година није писао за овај инструмент. То не значи да га није користио, као облигатни инструмент у оркестарској деоници симфонија и делима примењене музике. Како Марија Ковач описује: „док је градио уметничку личност, усавршавао композициону технику, док је наступао као пијаниста, млади Мокрањац је сваку идеју поверавао клавиру, излажући тако не само стваралачки кредо него и сопствену интиму”.<sup>28</sup> Формирајући специфичан стил, Мокрањац почиње шездесетих година да се бави филозофским и опште људским темама компонујући симфоније. Као да је лично потиснуо општим. Према мишљењу

<sup>28</sup> Марија Ковач „Клавир као музички ....”, 39.

Иване Медих<sup>29</sup> и логично је да се после Четврте симфоније, која претставља својеврсан врхунац развоја композиционих средстава (сажимање ставова, примена додекафонске технике итд.) али и постаје платформа за развој нечега новог, Мокрањац враћа клавирској музици, себи и својој интимности.

Године 1973. Василије Мокрањац је написао две свите - *Интиме* посвећене пијанисткињи Зорици Стошић-Димитријевић, довршене септембра 1973. године и *Одјеке* посвећене Душану Трбојевићу и премијерно изведене на БЕМУС-у октобра исте године.

*Интиме* се састоје од осам ставова који су међусобно повезани у непрекидни музички ток. Ивана Медих<sup>30</sup> упућује да је форма свите, сажимањем ставова, постепено еволуирала у форму поеме. Звук клавира је потпуно другачији у односу на онај у претходним делима Мокрањаца, и ако се запажају елементи једноставности, прозрачности и статичности хармонија који су присутни и у *Етидама*. Стил се може одредити као неоимпресионистички. Све је подређено колориту клавирског звука. Нова лиричност, у нежним и светлим осећањима и палетама, није била присутна у претходним композиторским партитурама.

Први уводни став, *Largo*, лиричног расположења, једноставне фактуре, састављен од разложеног акорда де мола и а мола у секстолама и фигурацијама у десној руци, плени лежерношћу и опуштеношћу. У средишњем делу два пута се појављује цитат из композиције Јосипа Славенског „Вода звира”, као фолклорни призив и нови композициони поступак (цитат из дела другог аутора који нас упућује на фолклор или однос према фолклору)<sup>31</sup>.



Пример бр. 20 , *Интиме*, I став (цитат), такт бр. 10-12

<sup>29</sup> Ивана Медих, нав. дело, 76.

<sup>30</sup> Ивана Медих, нав. дело, 77.

<sup>31</sup> према Ивана Медих, нав. дело, 77.

Динамика се креће у оквирима *mp* до *pppp* и све одише описом једног прозачног и светлог осећања. Овај став нас потсећа на записану импровизацију, односно ауторову наклоњеност цезу и импресионизму.

Други став, *Andante*, почиње да усложњава фактуру и садржај, на почетку се уочава прелудирање са разложеним акордима квартно квинтне структуре, који се наизменично изводе у десној и левој руци. Присуство скривене мелодије и нарастање динамике доводи до кулминације у триолама са изразитом темом у левој руци(пример бр.)



Пример бр.21 , *Интиме*, II став, такт бр. 67-69

Оно што је претстављало и технички и музички проблем у ранијим делима, активност обе руке, унисоно свирање, брзина, овде су видно упрошћене и музика носи колоритни карактер тако да и кулминације звуче као јарке пројаве боја, које немају драматични и емотивни набој.

Трећи став, *Moderato*, се надовезује на други без прекида, чак је и педал задржан од претходног става и цео став је на једном педалу тј. хармонији. Ту се осећа невероватно владање клавирским звуком чије звучање постепено опада до следећег става. Све звучи као импровизација зато што се композитор поиграва са низањем покрета од велике секунде. Утицај цеза којем је композитор био наклоњен у младости, видан је у овом ставу.

Четврти став, *Calmo (quasi cantato)*, доноси смирење, прозачни акорди и мелодија тужног карактера се јављају на почетку, а касније се само фрагментарно уочавају, чинећи овај став медитативним и етеричним, попут мале оазе мира пред следећи. Технички проблем претставља звучање акорада и мелодије, просторно руке су веома близу и тешко је издвојити горњи глас, постоји и скривена полифонија коју некако треба чути и показати.



Пример бр.22 , *Интиме*, IV став, такт бр.99-102

Пети став, *Piu mosso*, је најобимнији, централни и кулминациони став. Његов први део је сачињен од три линије: централне, која има играчки карактер помало гротескног карактера; басовске, која гради своју линију као дијалог са првом; и мелодијске линије акорада у сопранској деоници која даје и завршни тон целом одсеку.

Пример бр. 23, *Интиме*, V став, такт бр. 127-135

Овај став је жив, умерено брз, јак у својој акустичној пројави са тенденцијом раста динамике и артикулације. Други део је задржао играчку компоненту, али са брзом сменом метра 6/8, 7/8, 8/8, добија још интересантнији карактер у коме се осећају асоцијације на фолклор. На крају се још једном чује тема сопранске деонице из првог дела која нестаје у звуку акорда. Други део је прави извођачки захват. Нагла смена динамике и покрета, промењивост ритма, те акорди које рука тешко запамти од извођача захтевају посебну концентрацију, што на неком нивоу



доприноси општој слици – као да дати сплет даје потребну додатну напетост самој музици.

Шести став, *Lento*, упућује на смирење и прочишћење у звучању мелодије састављене од празних квинти које се унисоно изводе. Једноставна, потпуно огољена фактура повремено је прекинута акордима квартне структуре, који се технички прилично тешко изводе због најтише динамике коју је композитор означио. Став делује као фатаморгана, као нешто што се наслућује, а не види. Дуга мелодијска линија коју изводе унисоно руке (морамо чути гласове у свим регистрима) оцртава светла и лирична осећања.

The image shows a musical score for Example 24, measures 184-187. The tempo is marked as *Lento* with a quarter note equal to 56-60 beats. The score is in common time (C) and features a piano (*ppp*) dynamic with the instruction *sempre*. The music consists of a long, sustained melodic line in the right hand and a supporting accompaniment in the left hand, both in unison. The notes are mostly whole notes and half notes, with some chords. The overall mood is serene and ethereal.

Пример бр. 24, *Интиме*, VI став, такт бр.184-187

Седми став, *Allegro*, обилује музичким материјалом из петог става, жив и разигран, оплемењен је темом која се на крају фрагментарно цепка, као да се откида део по део са ње. На почетку помало тајанствен, тих, ка средини упрошћене фактуре и на крају такав да се чује само мелодијска основа, кичма и темељ овога става.

Осми став, *Adagio*, не звучи тако споро како би ознака темпа наговестила и има сложенију фактуру у односу на остале ставове. Разлагања у левој руци су промењивих ритмичких вредности (квинтоле, септоле, триоле, осмине) и делују као импровизација у односу на мелодију која се помаља, а затим и расте у десној руци. Опет се појављују покрети од малих и великих секунди који ипак на крају подижу ниво драматичности овога дела, и као да са сумњом и питањима доводе до коде.



Пример бр. 25, *Интима*, VIII став, такт бр. 234-237

Сложенија фактура овога става, скривена полифонија и тежина која се осећа потсећају нас на ранија дела композитора (*Етуде, Фрагменте*), и као да сам аутор себе потсећа на то. На крају се у малој коди аугментира мотив из петог и седмог става. Овај мотив нестаје у празним октавама на самом крају.

Иако сам ставове анализарала појединачно, треба имати у виду да је ово дело настало од истргнутих осећаја и стања које је композитор доживео и записао (према наслову *Интима*). Драмски моменат је настао када је композитор свој унутрашњи медитативни свет (ставови I, III, IV, VI) супротставио бучном спољашњем свету (ставови II, V, VII) и њихову неусаглашеност прекинуо последњим дисонантним акордом у коди. Основни технички проблеми који се јављају у овом делу су звучна палета боја, безтежински акорди дисонантног звучања, брза смена динамичких ознака и стања. Извођачки осећај који сам имала током припреме и извођења може се сажети у: доминантна прозирност, једноставност, прочишћеност, нека унутрашња радост која постоји сама по себи у свакоме од нас, у етру.

## 2.5. Одјечи

„Мало је дела у нашој музици којима је посвећено толико анализа, коментара и импресија колико је за последњих петнаестак година изречено о *Одјецима*: композиција је посвећена Душану Трбојевићу, а премијерно је изведена на БЕМУСУ, октобра 1973. али готово да нема композитора, пијанисте или

музиколога у Београду који није покушао да проникне у структуру њене алхемијске формуле. За *Одјеке* знају и поједини филозофи, естетичари и психолози, јер постоје интригантни трагови њиховог ванмузичког деловања.”<sup>32</sup>

*Одјеци* су прокомпоновано дело, у чијем поднаслову стоји назив свита, састављени су од једанаест ставова који се надовезују без прекида. Ставови делују као делови мозаика који су тематски повезани. Сваки део је фрагмент неке мисли, расположења, неки необичан композиторски поступак. Као извођач први пут сам се сусрела са делом које је толико уникатно и које својим звуком све дочарава (не постоји никаква потреба за проналажењем подтекста или неког наративног садржаја). Многи тумаче и објашњавају да садржи симболе на које реагује наше несвесно или да покреће нешто праисконско у нама. Сам звук клавира у својој разноликости, проток времена који се чини да је савршен, утичу на појединачну самоспознају о утицају и моћи овог дела. Мокрањац користи средства која је користио и до тада, модусе, битоналне акорде, сазвучја кластерског типа, интервале квинте и кварте, залази у светове црквене музике и ствара музику духовног карактера. Цела градња композиције је под једним луком, из тишине почиње, и тамо се завршава. Квинте као одјеци звона, као ”чисти” и стабилни интервали, треба да звуче, према запису композитора, док не пређу у мук. Унутрашња драматика дела је изграђена степенасто кроз усложњавање музичког ткива, кроз нагле динамичке падове, кроз промене темпа где се понекада стиче утисак да све стоји, а онда се невероватном брзином покреће. Звучне могућности клавира су употребљене на изванредан начин, коришћењем различитих регистара и артикулација и обилном употребом педала који отвара аликвотна богатства клавирског звука. Композитор је успео да постигне, на једној страни волумен оркестарског звука, а на другој танан звук попут триангла у оркестру. *Одјеци* су према неким тумачењима музичко сликање звона, но ја сам стекла утисак да је то више наш или композиторов звук звона, која одзвањају у нама као део нутрине, вере, народа, земље и породице којој припадамо. Згуснута музика звона која наткрива парче неба изнад нас и штити нас од животне буке.

---

<sup>32</sup> Марија Ковач, „Клавир као музички alter ego.....”, 40.



Пример бр. 26, *Одјеци*, I став, такт бр. 1-3

*Одјеци* почињу звуком квинти у високом регистру клавира и звуче светло и прочишћено, као бритко треперење звука звона(пример бр.). Друго понављање тог мотива са усложњеном фактуром и још тишом динамиком претставља технички проблем брзог сналажења на клавиру (у најтишој динамици треба извести сложене акорде). Композиторова мисао затим води у дубок басовски регистар клавира у којем се чује цитат византијског напева *Тебе Бога хвалим*, композитора Јована Ласкариса из 15.века(пример бр.). Први пут се композитор у свом стваралаштву обраћа црквеним напевима и његова музика добија (цитатно) духовни карактер. Ова мелодија има узлазну путању и враћа нас у атмосферу празних квинти. Својеврстан увод, чији ће се музички материјали поновити и у последњем ставу, најављује богатство које следи.



Пример бр.27 , *Одјеци*, I став (цитат) такт бр. 15-18

У другом ставу, *Allegro*, покрећу се немири, токатним покретом септима у дисканту које се појачавају, усложњавају и спуштају у средњи регистар клавира.

Различите ритмичке фигурације обогаћују фактуру која се нагло огољује мелодијом у ознаци *quasi corni*, која претставља према Ивани Медић<sup>33</sup> Мокрањчево *Tuba mirum* (објаву судњег дана).



Пример бр.28, *Одјеци*, II став, такт бр. 44-46

Технички проблеми, а самим тим и звучни који се јављају у овом ставу су пребрза тремола у најтишој динамици, брзи пасажии са скоковима и брза смена звучности од сложене фактуре ка једноставној мелодијској. Све једноставне мелодијске линије у средњем регистру у најјачој динамици су препуштене левој руци као и мелодија из првог става којом се овај став завршава. Драмски тонус које носе токатни покрети, сложеност фактуре, динамички лук који има полукружну димензију тј. креће из тихе динамике доживљава велики климакс и нестаје у басовим деоницама припремајући атмосферу следећег, чине овај став изузетно занимљивим.

Трећи став, *Largo*, дочарава тамна звона, коралне структуре у дубоким басовим регистрима у којима се стиче утисак да клавир бруји, у најтишој динамици. Мелодијски покрет се састоји из малих секунди, а корона на последњим акордима нас упућује да треперење тих дугачких жица треба полако да се заустави и постане тишина. Сама ознака педала који стоји преко више различитих акорада у дубоком регистру, управо указује на ефемерност свега и дубоку моћ тишине.

<sup>33</sup>Ивана Медић, *Клавирска музика Василија Мокрањца...*, 83.



Пример бр.29 , *Одјеци*, III став, такт бр. 69-71

Четврти став, *Andante*, подсећа на молитвено певање. Мелодија сачињена од велике и мале секунде, обликована у различитим ритмичким фигурацијама се удваја, усложњава, појачава и доводи до правог хорског звука.



Пример бр.30 , *Одјеци*, IV став, такт бр. 72-75

Став почиње у дубоком басовом регистру, тамо где је стао и нестао трећи став, ту креће и четврти, и опет то брујање аликвота у најдубљем регистру клавира даје специфичан и баршунаст ефекат. Монументални завршетак где опет чујемо звона, слична оним у другом ставу, заокружује тај динамички, структурни и регистарски узлет.

Пети став, *Allegro*, је изузетно тежак пре свега технички. Техничка захтевност лежи у брзој шеснеастинској фигурацији десне руке са великим распонем и изразито пунктиране мелодије квартно квинтних скокова у левој руци, која дочарава звук звона у најачој звучности. Напрегнутост обе руке, синхронизованост и брзина претстављају прави изазов и носе драматични звук овога става. Мислим да је тешко слушно утврдити да ли је све савршено синхронизовано, и сам извођач има осећај да импровизује и ако се труди да што прецизније донесе нотни текст.

ossia:

95

1 5 1 5

*ff* sempre

marc. molto

98

Пример бр.31, *Одјеци*, V став, такт бр. 96-100

Деоница леве руке не наступа увек на наглашеним деловима такта, тако да то ствара додатни проблем. Богата палета коришћења регистара и скокова акорада у обема рукама, доживљава се као кулминација звона, као да све бруји у њиховом одјекивању и наглим прекидом динамичким и фактурним одводи нас у нови став.

Шести став, *Presto*, је токатне фактуре и води нас ка кулминацији дела, са невероватним ефектом брујања клавира који почиње од најнижих басових регистара и се пење према средњем. Звучање по три суседна тона у свакој руци, и то у успону са уситњавањем трајања делује као звучни талас који нас је подига до кулминације.

cresc. poco a poco sempre

Пример бр.32, *Одјеци*, VI став, такт бр. 117-121

Ефектан, невероватно конструисан исечак емотивног земљотреса који се дешава и доводи нас до мелодије из четвртог става коју токатним кретањем на једном тону изводе обе руке.

Седми став, *Andante maestoso*, наизглед је једноставан, а заправо изузетно тежак. Овде бих указала на проблем повезивања емотивног набоја са звуком који на неком нивоу не може “нешто више“ да досегне, један тон и токатни покрет обе руке. При таквој брзини дешава се и да руке не буду тако прецизне што ствара додатну нервозност код извођача. Сада та молитвена мелодија, која се хорски развијала у четвртом ставу, у овом ставу звучи потпуно огољено, као да се све слило у тих пар тонова који горе у свом вапају.



Пример бр.33, *Одјеци*, VII став, такт бр. 130-131

И баш у тој тачци долази до токатних фигурација које уситњавају кулминациони мотив. И то делује као мали предах пред поновно јављање звона у осмом ставу.

Осми став, *Adagio*, доноси исту мелодију али написану октавним покретима у обе руке. Сам композитор је написао *fff*, један *f* мање него у седмом ставу, и ако је овде фактура сложенија, заступљени су сви регистри на клавиру, октавне и акордске структуре у обе руке, звук импозатан, темпо је још мирнији али енергетски, ова мелодија је постала звучања звона великог Храма.



VIII. Adagio (♩ = 77)

Пример бр.34, *Одјеци*, VIII став, такт бр. 140-146

Тема која је у четвртом ставу имала обрис византијске молитве, у седмом је својом убојитошћу направила кулминацију целог дела, у осмом ставу својом прелепом и богатом звучношћу је испунила ваздушни простор око нас. Део *quasi Cadenza* који заокружује овај део и став је сурвавање у поноре тишине, у којима само одзвања тај мелодијски склоп молитвеног карактера.

Ових пет ставова (од четвртог до осмог) чине централни одсек дела и претстављају кулминациони блок. Веома вешто написан блок са наглим динамичким променама које извођача и слушаоца све време држе у напетости. Технички проблеми у овом случају помажу извођачу зато што држе његов тонус у максималној концентрацији. Велики скокови, незгодне акордске структуре, брзина и јачина су препреке које мора да савлада пијаниста уколико жели да на најбољи начин донесе тај део *Одјека*. Следећи ставови полако линију лука дела спуштају наниже, према ишчезавању. Та три става чине и завршну целину.

Девети став, *Moderato*, нам доноси смирење у виду једног мелодијско ритмичког мотива који прелудира, и само су приметне промене хармоније и раст динамике. Став је написан без тактица, са обиљем педала, и све звучи као импровизација (утицај цеза).

ad lib.

Пример бр.35, *Одјеци*, IX став, такт бр. 159

Звучни контекст је испуњен аликвотима, и за разлику од претходних ставова, клавирски звук постаје лепршав и испуњен полетном енергијом и у *f* динамици до које долази овај покрет (мотив).

Девети став, *Adagio*, испуњава звоњава звона са темом која се уситњава, фрагментира и нестаје. Занимљив је хорски одговор у басовој линији.

----- slargando il tempo sin al ----- X. Adagio (♩ = 72)

161

Пример бр.36, *Одјеци*, X став, такт бр. 160-165

Њихов успорен ход ка нижим регистрима клавира и полако утишавање упућују на неумитни крај који свакога чека на његовом путу. Али композитор је имао још нешто да дода, у једанаестом ставу, *Lento*, на пратећој фигури, која личи на мрмљање у левој руци, опет чујемо византијски напев из првог става који се провлачи кроз три регистра и оставља траг светлости за собом.

## XI. Lento (♩ = 54 - 60)

Пример бр.37, *Одјеци*, XI став, такт бр. 180-181

Прилично је тешко у том дубоком регистру клавира, са обилним педалом издвојити и слушно објединити мелодијску линију напева. Али цела атмосфера овог става је испуњена прочишћеним и смиреним емоцијама, и као да заокружује ово дело и показује пут човечији у овоземаљском животу. Став се завршава чистим квинтама, које су звучале у првом ставу, и њихово одзвањање нам наговештава можда поновни почетак нечег новог.

„Поемом *Одјеци* композитор повезује удаљене епохе, музичке стилове, начине живота и мишљења, не правећи разлику између старог и новог, већ се питајући о смислу живота и стварања.”<sup>34</sup> Ова композиција нам на најлепши начин доказује да је музика много више од нота које постоје у партитури, да су ноте одраз духовног промишљања и интуитивног осећања самог композитора. „Слично обрисима анализе коју овај текст нуди, и дело *Одјеци* је написано ”у обрисима форме. Нотни текст, који често обухвата неколико октава и више система, доноси и три основна типа ”обликованих момената”. Налазимо: моменте дефинитивног, моменте (”просторе”) наслућивања и моменте погледа у неизрециво.”<sup>35</sup>

*Одјеци* су једно од најуспешнијих остварења српског музичког стваралаштва и равноправно парирају европској баштини, пре свега због космополитског духа и универзалних вредности којима су испуњени. У њима је композитор показао потпуно различите хоризонте веровања и размишљања које нисмо у оваквом оригиналном облику чули до тада. Занимљиво је како кроз дело можемо

<sup>34</sup> Ивана Медић, *Клавираска музика Василија Мокрањца*, ..., 86.

<sup>35</sup> Светлана Максимовић, „Помаљање мелодије из одјека текстура у ”Одјецима” Василија Мокрањца”, *Зборник са симпозијума поводом 20 година од композиторове смрти*, Београд, 2004, 123-129.

посматрати аутора и његов унутрашњи развој, како нам музика све вешто и транспарентно дочарава. Ово дело ме је и као слушаоца и као извођача дубоко потресло и поново ми потврдило да је музика део неизрецивог, несагледивог и несвесног у нама.

Опус Василија Мокрањца крије и један изванредан драгуљ - клавирску минијатуру под називом *Прелудијум* коју је композитор написао фебруара 1984. године придодавши је циклусу *Пет прелудијума* написаном девет година раније. Музика *Прелудијума* је испуњена прозрачном атмосфером, импресионистичким осећајем и коначним напуштањем драматичности. Троделне је форме са кулминацијом, више звучном него осећајном и једно је од последњих дела које је композитор написао.<sup>36</sup> Извођачки део програма започела сам овим делом, са мишљу да почнемо од краја, а да је сваки крај нови почетак.

## Закључак

Шта је за собом оставио Василије Мокрањац? Нотни текст као резултат стваралачког делања и промишљања. За нас извођаче то је алфа и омега, и ако понекада смисао тражимо у другим изворима, изнова се враћамо тексту као најважнијој водиљи. У Мокрањчевом тексту све је прегледно, тачно означено, а опет остављено извођачу да сам пронађе слободу изражавања. Музика високе уметничке вредности оденута је у велике техничке захтеве, претставља изазов за сваког пијанисту, треба је савладати, одсвирати и извести пред слушаоца који ће дати коначан суд. Кроз разне фактуре и разне облике композитор је покушао да клавирским звуком дочара лепоту живота и стварања, дивљење музичкој уметности и ако је он (звук) умео да буде нервозан, исцепкан, болан, али то је саставни део нашег овоземаљског пута. И бол је код Мокрањца леп, истинит и људски. Свирајући дела овог композитора на целовечерњом реситалу схватила сам како се дивно човек осећа интерпретирајући музику која је створена и потекла са овога тла. Нешто несвесно, праисконско долази из дубине нашег бића, нешто

---

<sup>36</sup> Након овог *Прелудијума* написао је и *Прелудијум за кларинет*, које је његово последње дело.

што нас све повезује на овом тлу, језиком који говоримо и то се само оваквим искуством може спознати.

Интерпретативни проблеми са којима сам се сусрела могла бих да именујем два именицама: концизност и промишљеност (сваке ноте). Оно што нам је донела музика двадесетог века, након романтизма у којем је музика била везана за салонске и сентименталне осећаје, јесте једна врста озбиљности у односу према њој и њен утицај у друштву. У веку током кога су се догодила два велика светска рата, музика није могла побећи од сведочанства страха које су се десиле у Европи. Тако се и у композицијама Василија Мокрањца свака нота мерила самим ствараоцем, његова музика је испуњена духом времена и личног доживљаја у сваком кутку партитуре, у свакој корони и паузи. Та одмереност је са једне стране добра за извођача-нема великог тражења подтекста, али и тешка јер тражи пуну емотивну и извођачку концентрисаност у сваком тренутку. Мокрањчева музика ће путовати кроз време у будућност и наћи ће пут до нових слушаоца и извођача.

До тада бих волела да овај писани део докторске дисертације закључим речима великог композитора и изванредног човека:

„Досећи до суштине уметности значи моћи

изразити савршени мир, контемплацију,

доспети музиком изван живота.”<sup>37</sup>

Василије Мокрањец, 1983. година

---

<sup>37</sup> цитат из књиге Ивана Медвић, *Клавирска музика Василија Мокрањца, ..., 75.*

## Литература

1. Анђелковић, Јасенка. „Клавирска дела Василија Мокрањца”, семинарски рад (рукопис). Београд, Факултет музичке уметности, 1986.
2. Валдма, Арбо. „Аликвотне кординате у *Одјецима* Василија Мокрањца.” *Реферати са научног скупа Аспекти интерпретације*. Београд: Удружење композитора Србије- Факултет музичке уметности, 1989, 125-135.
3. Веселиновић-Хофман, Мирјана. *Стваралачка присутност европске авангарде у нас*. Београд: Универзитет уметности, 1983.
4. Веселиновић-Хофман, Мирјана. *Фрагменти о музичкој постмодерни*. Нови Сад: Матица српска, 1997.
5. Гостушки, Драгутин. *Време уметности*. Београд: Просвета/САНУ, 1968.
6. Деспић, Дејан. *Хармонија са хармонском анализом III*. Београд: УКС, 1994.
7. Деспић, Дејан. „ In memoriam Vasilije Mokranjac(1923-1984).” *Звук бр.3* (1984): 59-60.
8. Хајек, Емил. *О музици и музичарима*. Београд: Факултет музичке уметности, 1994.
9. Катунцац, Драгољуб. „ Клавир у свету музике”. Београд, 1977.
10. Ковач, Марија. „Клавир као музички алтер его Василија Мокрањца.”, *Нови звук бр.3* (1994): 31-44.
11. Ковач, Марија. *Симфонијска музика Василија Мокрањца*. Београд: Удружење композитора Србије, 1986.
12. Ковач, Марија. „Сценска музика Василија Мокрањца.” *Српска музичка сцена (зборник)*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1995, 358-360.
13. Нејгауз, Хенрик. *О уметности свирања клавира*. Београд: Уметничка академија у Београду, 1970.

14. Максимовић, Светлана. „Помаљање мелодије из одјека текстура у *Одјецима*.” *Зборник са симпозијума поводом 20 година од композиторове смрти*. Београд: СОКОЈ-МИЦ, 2005, 123-129.
15. Маринковић, Соња. „Педагошки рад Василија Мокрањца на Музичкој академији у Београду.” *Зборник са симпозијума поводом 20 година од композиторове смрти*. Београд: СОКОЈ-МИЦ, 2005, 147-155.
16. Медић, Ивана. *Клавирска музика Василија Мокрањца*. Београд: Студентски културни центар, 2004.
17. Медић, Ивана. „Проблеми интерпретације клавирског стваралаштва Василија Мокрањца.” *Зборник радова са научног скупа БАРТФ*. Ниш: Факултет уметности, 2015, 105-115.
18. Медић, Ивана. „Концертантна музика Василија Мокрањца.” *Зборник са симпозијума поводом 20 година од композиторове смрти*. Београд: СОКОЈ-МИЦ, 2005, 85-101.
19. Милановић, Биљана. „Драматуршке особености зрелог симфонијског стваралаштва Василија Мокрањца.” *Зборник са симпозијума поводом 20 година од композиторове смрти*. Београд: СОКОЈ-МИЦ, 2005, 35-45.
20. Миланковић, Вера. „Солфеђо као епистемологија музике.” *Реферати са научног скупа Аспекти интерпретације*. Београд: Удружење композитора Србије-Факултет музичке уметности, 1989, 83-91.
21. Миланковић, Богдан. *Основи пијанистичке уметности*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1952.
22. Милин, Мелита. *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945-1965)*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1998.
23. Милин, Мелита. „Симфоније Василија Мокрањца у европском контексту.” *Зборник са симпозијума поводом 20 година од композиторове смрти*. Београд: СОКОЈ-МИЦ, 2005, 27-35.
24. Мосусова, Надежда. „Стваралаштво Василија Мокрањца између традиције и авангарде.” *Зборник са симпозијума поводом 20 година од композиторове смрти*. Београд: СОКОЈ-МИЦ, 2005, 17-27.

- 25.Перичић, Властимир. *Музички ствараоци у Србији*. Београд: Просвета, 1967.
- 26.Перичић, Властимир, Сковран, Душан. *Наука о музичким облицима*. Београд: Универзитет уметности, 1991.
- 27.Перичић, Властимир, „Портрет уметника- Василије Мокрањац”, *Pro musica* бр.30-31(1968): 4-5.
- 28.Перичић, Властимир, „ IV симфонија Василија Мокрањаца”, *Pro musica* бр.65(1973):16-19.
- 29.Поповић Млађеновић,Тијана. *Музичко писмо*. Београд: Факултет музичке уметности, 2015.
- 30.Поповић, Тијана. „Појам и елементи ”аналитичке” интерпретације.” *Реферати са научног скупа Аспекти интерпретације*. Београд: Удружење композитора Србије- Факултет музичке уметности, 1989, 135-150.
- 31.Поповић, Берислав. *Музичка форма или смисао у музици*. Београд: СЛЮ-Културни центар Београда, 1998.
- 32.Радовић, Бранка. „Одјечи и одјекивања у делу Василија Мокрањаца.” *Зборник са симпозијума поводом 20 година од композиторове смрти*. Београд: СОКОЈ-МИЦ, 2005 (2004): 107-123.
- 33.Сабо, Аница. „Василије Мокрањац:начини реализације јединства у циклусу.” *Зборник са симпозијума поводом 20 година од композиторове смрти*(2004): 75-85.
- 34.Тошић, Владимир. „Из педагошке радионице Василија Мокрањаца.” *Зборник са симпозијума поводом 20 година од композиторове смрти*. Београд: СОКОЈ-МИЦ, 2005, 155-171.
- 35.Трбојевић, Душан. *Приручник- из историје пијанизма, о неким питањима извођаштва и педагогије*. Београд: Музичка академија Титоград-УМПС, 1983.
- 36.Трбојевић, Душан. „Место Одјека и Поеме за клавир и оркестар у опусу Василија Мокрањаца.” *Зборник са симпозијума поводом 20 година од композиторове смрти*. Београд: СОКОЈ-МИЦ, 2005, 101-107.



37.Трбојевић, Душан. „Варијације на тему ” Аспекти интерпретације”.” *Реферати са научног скупа Аспекти интерпретације* Београд: Удружење композитора Србије- Факултет музичке уметности, 1989, 5-15.

38.Шобајић, Драгољуб. *Темељи савременог пијанизма*. Нови Сад: Светови, 1996.

