

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ



ДРАГАН М. СРЕДОЈЕВИЋ

**ОСОБЕНОСТ ПОЗИЦИЈЕ ПРВОГ ВИОЛИНСКОГ КОНЦЕРТА
ДМИТРИЈА ШОСТАКОВИЧА У КОНЦЕРТАНТНОЈ ЛИТЕРАТУРИ
20. ВЕКА**

ПИСАНИ ДЕО ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Ментор:

мр Марија Јокановић,

редовни професор

Коментор:

др Соња Маринковић,

редовни професор

Београд,

2022. године

Садржај

Апстракт	3
Abstract.....	4
Увод.....	5
Позиционирање стваралаштва Дмитрија Шостаковича.....	6
Место Шостаковичевог Првог виолинског концерта у виолинској литератури	10
Виолински концерти Шостаковича и Чајковског	11
Први виолински концерт Дмитрија Шостаковича; анализа дела.....	13
Дмитриј Шостакович и Давид Ојстрах: феномен ауторства и значај њихове сарадње у коначном обликовању Концерта за виолину и оркестар бр. 1	16
Феномен ауторства кроз дискурс аутора	18
Феномен ауторства кроз сарадњу Шостаковича и Ојстраха	20
Шостакович (аутор – композитор): Концерт за виолину и оркестар бр. 1, оп. 77 (дело у запису).....	22
Ојстрах (аутор – извођач): Концерт за виолину и оркестар бр. 1, оп. 77 (дело у извођењу) ...	24
Шостакович (аутор – композитор): Ојстрах (аутор – извођач): Концерт за виолину и оркестар бр. 1, оп. 77 (дело у запису) – питање коауторства.....	26
Солиста (Ојстрах): оркестар – питање односа између индивидуалног и колективног.....	27
Мотиви и теме Концерта за виолину и оркестар бр. 1, оп. 77 (Шостаковичев потпис): солиста (Ојстрах као главни актер дела) – питање испољавања музичке аутентичности	28
Елементи музичке фантазије у Концерту за виолину и оркестар бр. 1 оп. 77 Дмитрија Шостаковича	42
Приступ Концерту за виолину и оркестар бр. 1 Д. Шостаковича	43
Фантазијски принцип: ниво музичког наратива.....	44
Фантазијски принцип: ниво музичке форме	45
Фантазијски принцип: ниво музичког садржаја.....	46
Закључак	49
Коришћена литература	50
Биографија кандидата	52
Списак изведених дела (јавних наступа):.....	53
Солистички и камерни наступи:.....	53
Прилог 1.	70
Изјава о ауторству	70

Прилог 2.	71
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације	71

Апстракт

Предмет рада је анализа Првог концерта за виолину и оркестар Дмитрија Шостаковича, који по многим аспектима заузима централно место у концертантном виолинском репертоару 20. века. Имајући у виду изузетно комплексну и слојевиту структуру *Концерта*, у текстуалном делу докторског уметничког пројекта дат је осврт на аспекте који су од круцијалне важности и предуслов су за разумевање интерпретације овог монументалног дела. На тај начин је по етапама приказан један студиозан и систематичан приступ, који би уметник-извођач требало да има када се налази пред новим музичким делом. Идеја је сагледавање овог процеса кроз једну ширу призму – применом интерпретативно-аналитичке и компаративне методе, имајући у виду историјске чињенице и околности у којима је музичко дело настало. Посебна пажња посвећена је питању статуса аутора, у смислу успостављања релација између композитора и извођача, што је посебно значајно за извођачке уметности. У *Концерту* су такође осветљена питања видова испољавања фантазијског принципа, и то на нивоу музичког наратива, форме и садржаја, што додатно осветљава извођачку проблематику.

Кључне речи: Дмитриј Шостакович, Давид Ојстрах, Први виолински концерт, анализа, концерт, симфонизам, фантазија, статус аутора.

Abstract

This thesis will analyze The Violin Concerto No. 1 in A minor by Dmitri Shostakovich, which in many aspects holds a prominent place in the concert violin repertoire of the 20th century. Bearing in mind the concert's extremely complex and nuanced structure, the doctoral thesis will scrutinize the Concert's crucial aspects as a means for comprehension of this monumental piece. In stages, we will display an academic and methodical approach an artist-performer should adopt when encountering a new music piece. The idea is to present this process from a broader perspective – by applying an interpretive-analytical and comparative method while keeping in mind the historic facts and circumstances in which this musical work was created. Special attention will be paid to the status of the author, in terms of establishing a relationship between the composer and the performer, which is particularly important to the performing arts. The concert also highlights the way the fantastic is displayed on the levels of musical narrative, form, and content, which puts another spotlight on how the piece should be performed.

Key words: Dmitri Shostakovich, David Oistrakh, The Violin Concerto No. 1 in A minor, analysis, concert, symphony, fantastic, status of the author

Увод

Први концерт за виолину и оркестар Дмитрија Шостаковича по многим аспектима заузима централно место у концертантном виолинском репертоару 20. века. Дубоки филозофски садржај који је препознатљива одлика Шостаковичевог богатог опуса, као и његово мајсторство да на себи својствен начин пренебрегне сложене колизије времена у ком је живео, дају овом ремек делу посебан (аутобиографски) печат.

С обзиром на то да сам при стицању професионалног образовања одређени период провео као студент Московског конзерваторијума „П. И. Чајковски”, а касније започео радно искуство у Маријинском театру у Санкт Петербургу, желео сам да искористим ресурсе, познавање језика и менталитета, како бих се боље упознао и приближио једном од најважнијих дела концертантног виолинског репертоара 20. века.

Концерт за виолину и оркестар бр. 1 оп. 77 Дмитрија Шостаковича за сваког извођача представља велики изазов.¹ Један од циљева овог докторског уметничког пројекта свакако је било „освајање” и успешно јавно извођење овог монументалног дела, које се не може често чути на концертним подијумима. С обзиром на изузетно комплексну и слојевиту структуру Концерта, у текстуалном делу докторског уметничког пројекта дат је осврт на аспекте који су од круцијалне важности и представљају предуслов за разумевање овог дела, најпре у домену интерпретације, а затим и анализе других аспеката једног музичког дела. Задатак се састојао у сагледавању овог процеса кроз једну ширу призму – применом интерпретативно-аналитичке и компаративне методе, имајући у виду историјске чињенице и околности у којима је музичко дело настало. Такође, представљена је анализа и проблематика нових извођачких потенцијала инструмента, који се прожимају са традицијама велике руске и совјетске виолинске школе, чији је плод и Први виолински концерт Дмитрија Шостаковича.

Јавно извођење докторског уметничког пројекта било је 27. априла 2022. године у 18 часова у Великој сали Факултета музичке уметности. Концерт је изведен у сарадњи са пијанистом Укијем Оваскаиненом а посебно треба нагласити да клавирски извод оркестарске партитуре представља рад самог Шостаковича.

¹ Дело је дуго категорисано ознаком оп. 99, узимајући у обзир годину премијерног извођања (1955), а не годину настанка (1948). Међутим, у модерним пописима и каталогизацијама Шостаковичевог опуса, *Концерту* је враћена оригинална ознака оп. 77.

Позиционирање стваралаштва Дмитрија Шостаковича

Дмитриј Дмитријевич Шостакович рођен је 1906. године у Санкт Петербургу. Током живота радио је као композитор, пијаниста и диригент. Године 1919. уписао се на Петербуршки Конзерваторијум (касније Лењинградски), где је најпре дипломирао клавиру 1923. године, а две године касније и композицију. У овом периоду увиђају се подједнако интересовање Шостаковича и за извођаштво и за стваралаштво.² Као изузетан млади пијаниста, био је учесник Првог међународног Шопеновог такмичења у Варшави 1927. године. Критичари су приметили и похвалили његово извођачко умеће. Као пијаниста Шостакович је често наступао широм Совјетског Савеза, а на репертоару су обавезно била заступљена дела класика.³ Током 1937–1941, предавао је композицију на истом Конзерваторијуму, да би се на то место и функцију вратио 1945. године и остао до 1948. Током 1943–1948. био је ангажован такође као професор композиције на Конзерваторијуму у Москви. Један од његових најуспешнијих студената био је Хачатурјан.

Шостакович је своје стваралаштво започео у време када је у Совјетском Савезу била доступна и прихваћена савремена музика, као и уметност уопште, са Запада. Први значајан композиторски успех доживео је са *Првом симфонијом* (1925). Као члан Друштва за савремену музику имао је прилику да се упозна са музичком литературом својих савременика са Запада, која је веома утицала на његов музички израз. Током своје каријере више пута је био прекораван, оспораван, па и кажњаван због својих идеолошких ставова, као и коришћења одређених музичко-формалних образаца, који нису били добродошли у совјетској средини. Године 1930. добио је низ негативних критика од Удружења пролетерских музичара, поводом комичне опере *Нос*. Уследило је још неколико напада од стране стручне јавности, а највећи је био поводом извођења опере *Леди Магбет Мценског округа* 1936. године.⁴ Међутим, већ наредне године он постиже

² „Šostakovič, 1. Dimitrijevič“, у: *Muzička enciklopedija*, ур. Krešimir Kovačević, Zagreb, Jugoslavenski zavod, III том, 1987. 509–510.

³ Софја Хентова, *Шостакович: живот и творчество*, том 1, Ленинград, Советский композитор, 1985, 171–172.

⁴ Када је у питању наша домаћа јавност и рецепција Шостаковичевих дела у времену у којем су настала, треба имати на уму да је Београд у периоду између два светска рата био средиште сусрета Истока и Запада и да су се ту пратиле актуелне тенденције у уметности. Тако је у Београду 1934. године Београдска филхармонија извела Шостаковичеву прву симфонију, а само годину од премијерног извођења критиковане опере *Леди Магбет Мценског округа*, ова опера је имала и у Београду своју премијеру, 1937. године у Народном позоришту. Стиче се утисак да критике Шостаковичеве музике, које су стизале до

велики успех са *Петом симфонијом*. И по завршетку Другог светског рата многа његова дела била су предмет критика, оспоравања и јавних дискусија у Совјетском Савезу, што је нарочито интензивирано у време деловања водећег идеолога Жданова, мада га је практично то пратило до краја каријере. Упркос негодовањима, која су била спорадична, Шостакович је ипак уживао велики углед код својих колега савременика, са којима је сарађивао, како у Совјетском Савезу, тако и ван граница те земље. Међу њима су: извођачи Ојстрах, Ростропович, композитори Прокофјев (1891–1953), Бритн (Britten, 1913–1976)...⁵ Поред тога, критика је била често наклоњена његовом раду, када се то није тицало политичких ставова.⁶

Шостаковичева интересовања су била усмерена ка монументалној, хармонски комплексној музици, уз израз патетике, која је кулминирала у *Седмој симфонији*. Ранија дела указују на западњачке утицаје, на блискост делима Берга (Berg, 1885–1935), Хиндемита (Hindemith, 1895–1963); али и Стравинског (1882–1971). Поред тога, Шостакович као врстан оркестратор угледао се и на Малера, као и на наслеђе руске националне (романтичарске) школе Чајковског и Велике Петорке. Године 1946. његова *Девета симфонија* је доведена у питање, као идеолошки проблематично дело, а 1948. године био је међу композиторима које је задесила одлука Централног комитета Комунистичке партије, у којој је истакнуто да одређени композитори стварају на начин који није прихватљив, уз нарочиту замерку да се у њиховом стваралаштву негира/напушта руска музичка традиција.

Шостаковичев опус је изузетно богат и разноврстан. Он се убраја у најзначајније симфоничаре совјетске музике са својих 15 симфонија. Међу делима камерне музике посебно место заузима 15 гудачких квартета. Композирао је шест концерата: Први клавирски концерт, односно концерт за клавир, трубу и гудачки оркестар, бр. 1 оп. 35 (1933); Виолински концерт бр. 1 оп. 77 (1948); Клавирски концерт бр. 2 оп. 102 (1957); Концерт за виолончело бр. 1 оп. 107 (1959); Концерт за виолончело бр. 2 оп. 126 (1966) и Виолински концерт бр. 2 оп. 129 (1967). Неки од ових концерата написани су и посвећени изузетним солистима, мајсторима извођаштва свог времена, који су своје

тадашње домаће јавности нису у потпуности биле схваћене и одобрене. Више у: Соња Маринковић, „Јубилеј Димитрија Шостаковича“, *Нови звук*, бр. 27, 2006, 39–42.

⁵ Пријатељство између Бритна и Шостаковича заснивало се на међусобном поштвању њихових дела. Више у: <https://www.theguardian.com/music/2019/sep/11/britten-shostakovich-festival-orchestra-jan-latham-koenig> приступљено: 12. 3. 2022.

⁶ О рецепцији Шостаковичеве музике у Југославији пре Другог светског рата и током његовог боравка у Југославији, поводом премијерних извођења композиција, више у: Соња Маринковић, исто, 39–42.

извођачко умеће подигли на виши ниво управо свирајући ова дела. Тако су оба виолинска концерта посвећена Давиду Ојстраху; а два концерта за виолончело написана су за Мстислава Ростроповича. Шостаковичево интересовање за жанр концерта јавља се крајем четрдесетих година 20. века. Његов третман овог жанра већ се истиче у Првом виолинском концерту у којем је јасна и видљива филозофска концепција, као и одсуство традиционалног третмана солистичког инструмента; што ће се касније испољити у његовом стваралаштву као приближавање концертног жанра симфонијском. Шостаковичеви концерти имају значајно место у концертној литератури 20. века, не само у Совјетској већ и шире, што доказује чињеница да су његови концерти и даље актуелни на репертоарима широм света. Поред концерата, Шостаковичев опус инструменталне музике садржи низ комада за различите инструменте, камерну музику, сценска дела, опере и балете, а такође и примењену, односно филмску музику.

Да би се разумео стилски израз Шостаковича, неопходно је сагледати и шири друштвено-политички контекст на простору Совјетског Савеза у време када је активно компоновао. Једна од главних карактеристика европске музике и уметности уопште, током треће, четврте и пете деценије 20. века, јесте интересовање за друштвено ангажоване теме. Најкомплетнији израз овакве уметности огледа се у стваралаштву уметника са територије СССР-а, која се данас препознаје као социјалистички реализам. Политичко деловање уметника, који јасно исказују своје идеје у стваралаштву, једна је од кључних одлика овог покрета. Међутим, убрзо се показало да је ова идеја утопистичка, када је на уметност примењен бољшевички концепт послушности. Тако је покрет пун демократских идеја прерастао у деловање по шаблонима, у којима се нашао и Дмитриј Шостакович.

Термин 'социјалистички реализам' постао је нарочито актуелан током тридесетих година 20. века, иако су идеје и начела овог покрета постојале и биле пркатиковане још раније. Тако је 1930. година врхунац званичне афирмације термина, док је 1936. године било је јасно шта следи – време у којем ће уметници стварати у уским, прагматичним оквирима уз репресију. Идеје које се везују за социјалистички реализам најпре су се развиле међу писцима у групи Руске асоцијације пролетерских писаца. Исте идеје у музици биле су прихваћене у кругу аутора окупљених у оквиру Асоцијације савремене музике, која је укључивала савремене уметнике који су се изражавали у различитим уметничким праксама, међу којима су били: Мјасковски, Шапорин, Шостакович, Шебаљин и други. У деловању овог удружења уочљиве су две струје аутора, једна

умерена, са тенденцијама да се очува традиција 'московске школе' по узору на Чајковског, Тањејева и Глазунова, као и народне уметности; док је рад друге струје уметника био, чини се, више 'лево' оријентисан, са наглашеним антиромантичарским ставовима. Управо ова 'лево' обојена групација је била повезана са Међународним друштвом за савремену музику и заслужна за извођења савремене европске музике на простору Совјетског Савеза. Она је ишла у корак са савременим уметничким трендовима, одржавала контакте са совјетским емигрантима и настојала на њиховом повратку у матицу. Управо разумевање овакве политичке климе у области уметности даје основу за сагледавање стваралаштва у СССР-у током тридесетих и четрдесетих година 20. века. Уметници који су тежили политичком ангажовању кроз своја дела, желели су своје место у друштву у нади за опште добро већине. Међутим, нису сви лево оријентисани били радикални у изразу. Било је оних који су тежили да нове, савремене идеје инкорпорирају у традиционалне обрасце и тако начине одређену врсту дијалога старог и новог у својим делима. Управо се такви примери уочавају у опусу Шостаковича. Теоријски концепт социјалистичког реализма је већ постао изузетно ограничен, до граница деструкције. Међутим, генијалне идеје Шостаковича нису остале неисписане. Његова генијалност се огледа управо у томе што је успео да у границама прописаног испољи све оно што је начелно било 'забрањено'.

Управо је оваква политичка клима директно утицала на његово стваралаштво, односно на његов композиторски израз. Може се рећи да је у својој првој стваралачкој фази био под утицајем Стравинског и Прокофјева, што се назире у *Првој симфонији*. Потом следи фаза модернизма која се испољава у *Другој симфонији* и опери *Нос*. Затим следи стваралачка фаза у којој је вешто комбиновао елементе неокласицизма и неоромантизма. Његов хармонски језик је каткад у оквирима изразито проширеног тоналитета, а понекад са вешто инкорпорираним елементима додекафоније и атоналности; а уз све му није била страна ни руска музичка традиција.

Место Шостаковичевог Првог виолинског концерта у виолинској литератури

У 20. веку, захваљујући даљем развоју виолинске технике и виртуозитета извођача, појављује се и велики број дела написаних за виолину, међу којима посебно место свакако припада концертима. У историји музике с почетка прошлог века и даље су уочљиве романтичарске тенденције, које су паралелно текле с новим правцима. Руски романтизам наведеног периода огледао се у карактерним цртама музичког дела као супротстављање личности свету који га окружује, што се јасно примећује и у Шостаковичевом стваралаштву.

Виолински концерт Глазунова (1904) написан је по узору на руску музичку традицију какву је неговао Чајковски. У том концерту Глазунов користи виртуозна средства, али у његовој виртуозности нема драматичности. Његова музика је пријатна, међутим не садржи елементе драмског карактера, као што је то код његовог музичког узора Чајковског.

Насупрот ствараоцима који су и даље писали у оквирима романтичарског израза, у Совјетском Савезу су биле активне и антиромантичарске идеје, које се увиђају у раним делима Таћејева (петоставачна Концертна свита за виолину и оркестар оп. 28) и Прокофјева. Прокофјев је 1917. године завршио свој Први виолински концерт оп. 19. Лирски елементи у овом делу видно се разликују од романтичарских тенденција његових руских претходника, наглашена је такође скерцозност и склоност гротесци. Може се рећи да је Прокофјев виолину представио као изразито виртуозни инструмент, а да при томе концерт није симфонизован. Композиторов Други виолински концерт, оп. 63 настаје 1935. године и у овом делу је наглашена лирика, што сведочи о врло специфичном схватању природе изражајности виолине као инструмента.

У првим деценијама 20. века у жанру концерта (што се светске музике тиче) уочљиво је да се овај жанр приближава симфонији, као што се то види на примеру Концерта за оркестар Бартока (Bartók, 1881–1945). Нове идеје на пољу жанра јављају се у концертима Бартока, Берга, Шенберга (Schoenberg, 1874–1951).

Развија се експериментална линија у концертима Бартока, Берга и Шенберга. Стилске иновације дотичу се одрицања од јасно изражених закономерности форме,

користе се иновативна структурна решења, атоналност и додекафонска композициона техника. На другој страни успостављају се неокласичне тенденције у стваралаштву Хиндемита, Стравинског и Пуланка (Poulenc, 1889–1963); а упоредо са новим тенденцијама паралелно тече и развој овог жанра по узору на дела Чајковског.

У Првом виолинском концерту Шостаковича видљиви су и елементи традиције, али и јасне савремене стваралачке тенденције времена. Приближавање жанру симфоније је веома видљиво, те се може рећи да је овај концерт утицао на стваралаштво наредне композиторске генерације.

Када је у питању инструментална форма, Шостакович је и на овом пољу створио нови тип. У његовом стваралаштву су се објединила традиционална начела с новим композиторским тенденцијама. Организација звучног материјала диктирана је живим процесом интонирања и изражајним интонационим садржајем. На такав начин Шостакович је проширио границе тоналног система. Форма концерта није традиционална. Имајући у виду да се концерт обично састоји из три става, Шостакович у свом виолинском концерту користи нестандартну концепцију јер је концерт заједно с каденцом петоделни, као и Осма и Девета Шостаковичеве симфоније. Другим речима, Шостакович је концепцијом свог концерта демонстрирао нове идеје и подстакао друге да стварају „изван оквира“, а уједно је успео и да на себи својствен начин одржи јасну везу са музичком традицијом. Позиција Шостаковичевог концерта може бити опредељена на много начина, овде ће бити издвојене само неке паралеле које суштински одређују дело, и то првенствено у односу на традицију стваралаштва Чајковског.

Виолински концерти Шостаковича и Чајковског

У извођачкој пракси виолински концерт Чајковског и Први виолински концерт Шостаковича се често упоређују.⁷ Иако су то два потпуно различита дела, на више нивоа, поређења не изостају. Пре свега треба имати у виду да су ова два концерта настала у различитим епохама, тако да их и није могуће директно упоређивати, осим на извођачком нивоу. Другим речима, могуће је само увидети елементе које је Шостакович преузео и развио.

⁷ Раабен Л., *История советского концерта*, Л. Музыка. 1967, 119–120.

У концерту Чајковског уместо мелодично-виртуозног концертирања које су примењивали виолинисти-композитори 19. века у први план дошао је принцип симфонијског развоја, што је потом и Шостакович присвојио као идеју. Виртуозна каденца и комплексни пасажии код Чајковског такође су укључени у симфонијску драматургију. Његова виртуозност се заснива на народно-инструменталним мелодијама.

Финале Шостаковичевог концерта такође је засновано на руским фолклорним интонацијама, као и код Чајковског. Шостакович још јаче истиче принципе симфонизма у концертном жанру. За разлику од виолинских концерата написаних до тада, његов концерт даје новаторски образац жанра. При томе, такође на трагу Чајковског, у Шостаковичевом концерту симфонизам се органски спаја с јарком виртуозношћу соло деонице.

Код Чајковског је уочљива линија развоја лирско-жанровског симфонизма, контрастно супротстављање различитих тематских сфера, жанровска и тембровска драматургија, а код Шостаковича кроз све делове пролази један херој оличен у солистичкој деоници виолине. Оно што је Шостакович такође преузео и даље развио по узору на Чајковског јесте коришћење лајтмотива. Наиме, код Чајковског се увиђа лајтинтонација, што се код Шостаковича конкретно обликовало у лајтмотив.

У ова два концерта веома се разликују каденце. Код Шостаковича тај сегмент добија другачији смисао него код Чајковског. Каденца престаје да буде повезујућа карика чисто виртуозно-развијног карактера. Код Шостаковича она има значење драматског тежишта и има улогу основног кулминационог момента концерта. Но, у исто време, као заједничко може се уочити да у обе каденце постоји елемент импровизације.

Први виолински концерт Дмитрија Шостаковича; анализа дела

Први Концерт за виолину и оркестар Дмитриј Шостакович је компоновао у периоду од октобра 1947. до марта 1948. године.⁸ Међутим, тадашња политичко-социјална ситуација у СССР-у није поговорила Шостаковичу, који је одлучио да ово као и низ других дела остави по страни, у нади да ће доћи тренутак када ће бити изведена.

Као што је већ наведено, друштвено-политичке околности су директно утицале на стваралаштво Шостаковича, те се и Први виолински концерт не може разматрати изван контекста тадашњих догађаја. Држава је подржавала само радове пропагандног плана, и на таласу тих идеја Шостаковичу је било наручено да напише симфонију поводом прославе тридесетогодишњице револуције. Јасно је да Шостакович није желео конфликт с влашћу, али је у исто време схватао да му потпуно потчињавање прети стваралачким неуспехом.⁹ Одлука Политбироа ЦК КПСС 1948. године била је усмерена против композитора који се придржавају „формалистичког антинародног правца“ и на списку таквих композитора, осим Шостаковича, били су Прокофјев, Шебаљин и Мјасковски. Оваква одлука резултирала је да Шостаковичева дела нестану с репертоара, а дневне новине су биле пуне осуде и оштре критике на рачун његовог компоновања. Овај период представља неки вид његовог мировања, али само када су јавни наступи у питању, јер је Шостакович наставио да пише. Ојстраху је такође забрањено да изведе ово дело. Након Стаљинове смрти дозвољено је извођење концерта и 29. октобра 1955. године у Лењинграду је одржана његова премијера, са Давидом Ојстрахом као солистом, коме је концерт био посвећен, а диригент је био Јевгениј Мравински. Фебруара 1956. концерт је био представљен и у Москви. Ојстрах се сећа: „Ми смо се врло савесно припремали за премијеру, провели око десет проба у присуству аутора. Трудили смо се да уложимо у извођење новог Шостаковичевог дела све своје знање, душу и срце. И ја

⁸ Година 1947. била је, чини се, значајна тачка у Шостаковичевој професионалној каријери. Те године је био изабран за члана Лењинградске композиторске организације, а убрзо је постао и председавајући исте организације; почео је да ради на Лењинградском Конзерваторијуму. Први виолински концерт је почео да пише у августу. Први став је исписао у новембру, а други у децембру. У јануару наредне године је завршио компоновање трећег става, а последњи став је био готов марта 1948. године. У овом периоду Шостакович је писао и гудачке квартете, изведена је Седма симфонија. Писао је филмску музику: у овом периоду премијерно су приказани *Млада гарда* (1948), *Сусрет на Елби* (1948), *Иван Мичурин* (1948), *Пад Берлина* (1949). Уједно је обављао све професионалне дужности на Конзерваторијуму и у композиторској организацији. Нав. према: Софја Хентова, *Шостакович: живот и творчество*, том 2, Ленинград, Советский композитор, 1985, 603–604.

⁹ Solomon Volkov, *Testimony. The Memoirs of Dmitry Shostakovich*, translated from Russian by Antonina W. Bouis, New York, Limelight editions, 1979, 27–29.

сам био врло срећан што је публика топло примила концерт и он је добио карту за живот“.¹⁰

Треба истаћи да овај Концерт има две редакције: из 1948. и 1955. У другој варијанти је измењена инструментација финала. Овај концерт је у САД, у Њујорку премијерно извео 1955. године Јехуди Мењухин. Касније је Ојстрах ово дело три пута изводио у САД са Њујоршким оркестром под управом Митропулоса; а потом је снимљен и објављен на плочи,¹¹ што сведочи о великом успеху Првог виолинског концерта Дмитрија Шостаковича на простору САД.

Овај изразито лирски концерт конципиран је као четвороставачан. У овом делу Шостакович се враћа Прокофјевској традицији, то јест приближава се жанру симфоније. Може се рећи да је концерт тематски близак *Десетој симфонији*. Наиме, Скерцо *Десете симфоније* и Скерцо Концерта користе тему-монограм. У погледу оркестрације истакнута је камерност боја; а у лименим дувачким инструментима искоришћене су само хорне, док је функција гудачког корпуса нешто смањена. Први став је написан у сонатном облику. Други став Скерцо је конципиран као сложени тродел, и управо у овом ставу је изражена 'јеврејска' тема. Трећи став је у облику пасакаље и има реминисценцију на претдхони став у каденци. Финални став Бурлеска има исти тематски материјал као и Скерцо, а по форми је сонатни рондо са уочљивим фолклорним подконтекстом.

Једно од тумачења садржаја концерта би могло бити следеће: у првом ставу се спајају два времена у једном - то је песма ноћу и тренутак свитања: и ноћ и јутро, садашње и будуће време; али су дати статично, једно на другом. Област злих сила смета да се развију. У другом ставу доминира зло као симбол ужаса рата, нечовечно – антисемитски (јеврејска тема). Главни фокус је заправо на друга два става. Пасакаља такође симболизује теме рата, али тема у виолини је успаванка, симбол рађања човека, оног лепог у човеку. Каденца има супротни смисао и њен почетак подсећа на тему Пете симфоније – тему судбине и марш судбине. Каденца је осмишљена као ретроспектива оног што је било, што тражи преображај и призива празник. Последњи став, Бурлеска, је симбол животне радости. У епизоди са гудачима дата је музика Золушке (Пепељуге)

¹⁰ Акопян Л., *Дмитриј Шостакович: опыт феноменологии творчества : [монография]* / Л. О. Акопян ; Рос. акад. наук, М-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания. - СПб.: Дмитрий Буланин, 2004, 271-272.

¹¹ Shostakovich Violin Concerto, Columbia Masterworks, 1956; <https://www.discogs.com/release/6896337-Shostakovich-David-Oistrakh-Mitropoulos-New-York-Philharmonic-Orchestra-Violin-Concerto-Op-99> приступљено: 15. 1. 2022.

Прокофјева; у виолини 12 удараца часова – бију часови историје и човек стваралац треба да оствари своју мисију. Тај став говори о оном што треба да буде, о будућности која следи.

Дмитриј Шостакович и Давид Ојстрах: феномен ауторства и значај њихове сарадње у коначном обликовању Концерта за виолину и оркестар бр. 1

Сарадња и познанство између композитора и пијанисте Дмитрија Шостаковича и виолинисте Давида Ојстраха отпочели су још 1935. године, када су свирали на краткој турнеји по Турској. По повратку, често су се састајали и свирали заједно сонате Бетовена, Моцарта и других значајних композитора.¹² Шостакович је, инспирисан Ојстраховим умећем и талентом, дошао на идеју да компоује свој први Концерт за виолину и оркестар и посвети га свом колеги и пријатељу.¹³

Крајем четрдесетих година Шостакович се заинтересовао за музичко и поетско народно стваралаштво. Поред проучавања руских народних песама на којима је радио 1951. године, уобличивши их за солисте, хор и клавир; међу камерним делима издваја се циклус *Из јеврејске народне поезије* (1948). То су сцене из живота, профилисани портрети ликова у жанровским оквирима као наставак традиције Мусоргског (1839–1881) и Даргомижског (1813–1869). У овом периоду уочава се утицај јеврејске народне музичке традиције и у Гудачком квартету бр. 4, написаном 1949, а премијерно изведеном 1953. године, у којем је последњи став компонован у мелодијско ритмичком стилу јеврејских народних песама. Интересовање за јеврејску народну музичку традицију у Шостаковичевом случају има и ангажовану црту. Наиме, последњи став Четвртог гудачког квартета има јак јеврејски колорит и јаке јеврејске ритмове, а написан је убрзо након напада Комунистичке партије на „западни модернизам и домаћи формализам“ у музици. Овај се напад првенствено фокусирао на јеврејске музикологе, а то је било управо у то време када је Соломон Михоелс, који је био на челу совјетско-јеврејског антифашистичког комитета, основаног првенствено да се добије подршка за Совјетски Савез међу Јеврејима на Западу и коме се Шостакович веома дивио, био ликвидиран током великих чистки 1948. Када је чуо за Михоелсову смрт, Шостакович је неким својим пријатељима рекао: “Ово је кампања која почиње од Јевреја, а завршиће

¹² Elisabeth Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994, 199.

¹³ Као што је у раду наведено, након Концерта за виолину и оркестар бр. 1, Шостакович је 1967. године за Ојстраха компоновао и Концерт за виолину и оркестар бр. 2, оп. 129 у дис-молу. Други концерт био је рођендански поклон за виолинисту.

се са читавом интелигенцијом.” Сам Шостакович је у то време пролазио кроз дубоку кризу. У марту 1949. послат је на „Културну и научну конференцију за светски мир“ у Сједињене Државе где је био приморан да подвргне осуди неке од својих музичких пријатеља, као и неку своју музику.¹⁴ Под истим набојем пише и Први виолински концерт и посвећује га свом колеги и пријатељу, Јеврејину по националности – виолинисти Давиду Ојстраху. Шостакович ће се и каснијих година враћати јеврејској музичкој традицији, коју ће користити као инспирацију за своја дела, такође у маниру ангажованих тема, како би скренуо пажњу на страхоте које су задесиле Јевреје у годинама у којима је живео и радио.

Разлози за одлагање извођења Концерта углавном се приписују Шостаковичевој процени да ће дело, као и његова дотадашња дела која су јавно изведена, наићи на осуду и цензуру од стране режима. Тим пре што се као један од главних тематских материјала у Концерту појављује и мелодија која подсећа на јеврејску музику. С обзиром на растући антисемитистички покрет који се у периоду након Другог светског рата примећује у СССР-у и Шостаковичево противљење било каквом облику репресије Јевреја – али и на његово уметничко становиште да је јеврејска музика, тачније њена особеност да кроз тугу и плач исказује веру у боље сутра и да очај маскира плесом, блиска композиторовој идеји о суштини музике¹⁵ – извођење Концерта у којем се реферира на јеврејски музички идиом оставило би трагичне последице по композиторову каријеру.

Иако је ова чињеница довољно интригантна да подстакне интересовања извођача за дубљу анализу Концерта за виолину и оркестар бр. 1, оп. 77 у а-молу, околности и контекст настанка и коначног уобличења овог дела пред премијерно извођење 1955. године такође заслужују детаљније осветљење. Наиме, сарадња која је том приликом остварена између композитора и виолинисте и измене које су, као плод те сарадње, унете у партитуру Концерта наводе на преиспитивање статуса аутора и, шире, феномена ауторства у музици 20. века. Наравно, питање о феномену ауторства у музици није први пут отворено сарадњом између Шостаковича и Ојстраха; оно је једно од кључних питања везаних за начин постојања ове уметности, тачније музичког дела као записа и као извођења. Оно што је, међутим, у овом случају значајно и што додатно проблематизује

¹⁴ "Dmitri Shostakovich and the Jews.." The Free Library, 2006 Theodor Herzl Foundation 13 Mar. 2022 <https://www.thefreelibrary.com/Dmitri+Shostakovich+and+the+Jews.-a0151974732>

¹⁵ Elisabeth Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1994, 186–187.

статус аутора јесте чињеница да је Ојстрах имао директног и недвосмисленог удела у формирању завршне верзије партитуре Концерта. Стога та чињеница захтева контекстуализацију и разјашњење како у оквиру Шостаковичевог стваралаштва и анализе Концерта, тако и са становишта теорије о аутору и дискурса аутора.

Феномен ауторства кроз дискурс аутора¹⁶

Мишел Фуко (Michel Foucault, 1926–1984), француски филозоф и теоретичар, био је међу онима који су, након толико векова подразумевања, смело започели дискусију о појму аутора у модерној култури и друштву. Године 1961. у оквиру предавања и дискусије на тему „Шта је аутор?“¹⁷ Фуко је поставио тада контраверзну тезу о новом статусу аутора у модернистичком друштву и култури. Наиме, иако не оспорава чињеницу да је „појам аутора значајан моменат индивидуализације у историји идеја...“, па чак и данас,¹⁸ Фуко сматра да овај појам нема никаквог утицаја на настанак дела, односно текста. Штавише, дотадашња теза о постојању чврстог и нераскидивог јединства између аутора (као творца, створитеља) и дела (као производа специфичне ауторове делатности и скупа одређених ауторских поступака) навела је Фукоа на преиспитивање не само ове тезе, већ и читавог дискурса појма аутора, његовог односа према тексту (делу) и начинима на које је тај текст усмерен ка фигури аутора, која се поставља као нешто „изван“ тог текста.¹⁹

Већ у првих десетак пасуса, Фуко упозорава на проблематичне појмове везане за изворно питање „шта је аутор“. Свакако да је први међу њима сам појам аутора, о којем Фуко највише расправља у свом раду. Међутим, као „подједнако проблематичан појам“,

¹⁶ Текст овог поглавља представља редакцију испитног рада на предмету Методе уметничко-научног истраживања 2 који је рађен под менторством ванредног професора др ум. Драгана С. Јовановић.

¹⁷ Michel Foucault, „Qu'est ce qu'un auteur?“, *Bulletin de la société française de philosophie*, 1969, no. 63, 73–104, наведено према: Pavle Milenković, „Мишел Фуко: Библиографија“, у: Pavle Milenković и Душан Маринковић (прир.), *Мишел Фуко: 1926–1984–2004 хрестоматија*, Нови Сад: Војвођанска социолошка асоцијација, 2005, 306. Текст Фукоовог предавања на српском језику објављен је први пут 1975. године, а аутор превода је Елеонора Прохић. Она наводи да је само поредавање настало 1961. године, а да се у штампаном издању појавило 1969. године, у збирци Фукоових *Dits et Ecrits (Dela i reči)*. Упор. са: Мишел Фуко, „Шта је аутор?“, прев. Eleonora Prohić, *Polja – časopis za književnost i teoriju*, br. 473, januar–februar 2012, 100, fusnota 1. За потребе излагања главних елемената Фукоове теорије о аутору користићу се овим преводом његовог текста.

¹⁸ Фуко, „Шта је аутор?“, наведено дело, 100.

¹⁹ Исто.

Фуко види и појам дела.²⁰ Споменуто је да су, у историји идеја (рачунајући ту и науку, и филозофију, и уметност), дело и аутор сједињени и нераскидиво међусобно повезани. Најједноставније речено, дело не постоји без аутора. Међутим, шта се догађа у случају када аутор одређеног дела није познат? Или када се одређеном корпусу дела приписује аутор за којег се не може са сигурношћу утврдити да је иста створио? Да ли се онда може тврдити да дело чији аутор није познат уједно није дело?

Ако бисмо покушали да опишемо други крај односа између дела и аутора, увидели бисмо да постоје случајеви у којима је аутор (тачније, субјекат) познат, али није у потпуности јасно шта је то што се сматра делом тог аутора. Да ли и његове личне белешке припадају корпусу његових дела? Ако не, због чега? Може ли се утврдити списак критеријума по којима одређујемо шта подразумевамо под појмом „дело“? Такође, да ли је тај појам производ ауторовог тумачења и гледишта или се објашњење и значење појма формира у оквиру одређене културе, историје, поднебља, епохе...? Ова и многа друга питања за Фукоа представљају показатељ колико су појмови аутора и дела, заправо, комплексни и колико је знања и пажње потребно уложити у њихово објашњење. Стога Фуко разлаже прво појам аутора, посматрајући функције које он заузима у процесу настанка дела. Те функције, према Фукоу, својствене су „модусу егзистенције, циркулације и функционисања говора унутар једног друштва“;²¹ што сугерише да је појам аутора – посебно појам функција-аутор који Фуко уводи у свом раду – нераскидиво везан за појам говора, односно дискурса.²²

Као прву од четири функције аутора које се препознају унутар дискурса западноевропске историје идеја, Фуко наводи функцију *присвајања*.²³ Наиме, крајем 18. и почетком 19. века долази до правног и институционалног регулисања својства и статуса „аутора“ (кроз дефинисање и примену ауторских права), што истовремено утиче и на регулисање оквира у којем се дефинише појам „дела“. То значи да, одређењем појма

²⁰ Исто, 102–103.

²¹ Исто, 105.

²² Дискурс у Фукоовој филозофији и теорији означава „праксе које поштују извесна правила“. Према: Luis Šouver, „Рojmovník“, у: Pavle Milenković i Dušan Marinković (prir.), *Mišel Fuko...*, наведено дело, 292. Другим речима, дискурс је „широко подручје расправе техника заступања и успостављања идентитета знања у западној култури.“ Према: Санела Радисављевић, „Мишко Шуваковић: *Дискурзивна анализа. Преступи и/или приступи „дискурзивне анализе“ филозофији, поетици, естетици, теорији и студијама уметности и културе*, Универзитет уметности, Београд, 2006 – приказ“, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, бр. 31, 2008, 150.

²³ Фуко, наведено дело, 105.

„аутора“ и, ближе, његових права и одговорности у односу на друштво и културу у којем ствара, долази до прецизнијег одређења коме одређено дело припада. Тада појам аутора добија одређену „тежину“ и статус у друштву, јер се оно што он ствара тумачи и вреднује у односу на друштвене и културолошке норме, а не само у односу на сам чин говора, односно писања.²⁴

Друга функција аутора односи се на чињеницу да појам аутора није константан нити универзалан у свим језицима и у свим епохама. У вези са чињеницом да тек крајем 18. и почетком 19. века долази до регулисања правног статуса аутора (и његове одговорности у односу на друштво, а не само у односу на дело), Фуко наводи како се то одразило на књижевност. Док у епохама које су претходиле овом временском периоду често није било од кључне важности да се идентификује аутор одређених књижевних – писаних дела (попут бајки, митова или легенди), те су се ова дела прихватала и вредновала без потпуног сазнања и припадности одређеном аутору, у периоду када је дошло до регулисања ауторских права и, самим тим, позиције аутора у сложеном друштвеном и културолошком систему производње дискурса постало је неупитно да се аутор књижевног дела идентификује и одреди.²⁵

Под трећом функцијом аутора Фуко наводи сам акт бивања аутором, односно сложени чин који обавља одређено разумно (рационално) биће, тј. аутор. Осим тога што настаје у пресеку између дискурса и друштвених норми које уређују поменуте дискурсе, аутор као свесни, рационални субјект (човек) изводи свој статус и функцију захваљујући акту производње дела, односно текста. Међутим, и овде се уочава да појам аутора за Фукоа не представља јасно и фиксирано значење или ентитет; као појава карактеристична за уметност, науку и филозофију, аутор постоји кроз више својстава, гласова и дискурса. Другим речима, његова аутентичност – што је последња, четврта функција аутора – манифестује се на такве начине да увек рефлектује плуралитет ега.²⁶

Феномен ауторства кроз сарадњу Шостаковича и Ојстраха

Ако би се поменута карактеризација и проблематика везана за однос аутор – дело (текст) пренела на музику и, конкретније, на сарадњу између Шостаковича и Ојстраха,

²⁴ Упор. исто, 108.

²⁵ Исто, 106.

²⁶ Исто, 107.

дошло би се до начина да се објасни статус аутора (музичког) дела, а уједно и идентитет самог Концерта. Можда више него у другим уметностима, у музици је статус дела, заправо, проблематично подручје, те сарадња између Шостаковича и Ојстраха додатно осветљава комплексност овог подручја.²⁷

У датом случају, поменути концепти и појмови из Фукоове теорије могу се употребити да би се представиле следеће спорне тачке везане за историјат настанка и извођења Концерта:

1. Шостакович (аутор – композитор): Концерт за виолину и оркестар бр. 1, оп. 77 (дело у запису);
2. Ојстрах (аутор – извођач): Концерт за виолину и оркестар бр. 1, оп. 77 (дело у извођењу);
3. Шостакович (аутор – композитор): Ојстрах (аутор – извођач): Концерт за виолину и оркестар бр. 1, оп. 77 (дело у запису) – питање коауторства
4. Солиста (Ојстрах): оркестар – питање односа између индивидуалног и колективног;
5. Мотиви и теме Концерта за виолину и оркестар бр. 1, оп. 77 (Шостаковичев потпис): солиста (Ојстрах као главни актер дела) – питање испољавања музичке аутентичности.

Може се видети, дакле, да није у питању само релација композитор: дело, већ и извођач: дело, али и композитор: извођач: дело. Такође, треба имати у виду два модуса појавности музичког дела: партитуру, односно нотни запис и извођење, у овом случају Ојстрахово.²⁸ Посебно је интересантно посматрати однос између композитора и извођача на нивоу музичког материјала дела (које „припада“ Шостаковичу више него

²⁷ Осим Фукоове теорије о аутору и проблематизовању статуса и функције аутора, за промишљање и анализу статуса (музичког) дела значајни су и доприноси Умберта Ека (Umberto Eco, 1932–2016) и разрада концепта „отвореног дела“, као и постструктуралистичке праксе ишчитавања дела, као на пример, означитељска пракса (Жижек, Маркузе, Јулија Кристева). Истраживања која, пак, у свој фокус стављају музичко дело и његове особености могу се наћи у радовима филозофа и естетичара Романа Ингардена (Ingarden) и Роцера Скрутона (Scruton), као и у поетичким и естетичким студијама појединих композитора попут Феруча Бузонија (Busoni), Пјера Булеза (Boulez), Игора Стравинског и других. Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике XX века*, Београд, Завод за уџбенике, 2006.

²⁸ За потребе рада коришћен је снимак извођења Концерта у Берлину 1967. године: <https://www.youtube.com/watch?v=qYQiXNqFi20>.

Ојстраху), јер се можда у том слоју налази и разрешење питања феномена ауторства у контексту Концерта за виолину и оркестар бр. 1.

**Шостакович (аутор – композитор): Концерт за виолину и оркестар бр. 1, оп. 77
(дело у запису)**

Шостакович се определио да традицију жанра виолинског (солистичког) концерта остави по страни и да, уместо стандардног троставачног концерта, компоује четвороставачни. У том смислу, Концерт више подсећа на симфонијско остварење него на традиционални солистички концерт, што се потврђује третманом солисте и оркестра, где солиста износи готово сав музички материјал релевантан за структуру и форму дела, али и третманом музичких идеја у делу (о чему ће бити више речи у даљем току рада).

Поред већег броја ставова у односу на традиционални концерт, Шостакович је сваки став свог Концерта компоновао као карактерни комад. Једино други став, насловљен Скерцо, представља везу са традиционалним концертним циклусом (међутим, осим назива, Шостаковичев Скерцо нема много тога заједничког са традиционалном формом скерца). Остали ставови – насловљени Ноктурно, Пасакаља и Бурлеска – такође нису типични ставови које налазимо у солистичким концертима или их не налазимо тако јасно и недвосмислено насловљене.

Концепција самих ставова такође је нешто што доприноси особености овог дела. Посматрано са становишта драматургије циклуса и, уопште, јединства циклуса, примећује се неколико карактеристика. Изостанак почетног става у сонатном облику као једног од најтипичнијих, традиционалних елемената форме солистичког концерта условљен је не само одабиром карактера става (у питању је Ноктурно, комад слободне, фантазијске форме). Деоница солисте присутна је током читавог става, док умерени темпо и дубоки регистар у којем се појављује оркестар доприносе туробној и мистичној атмосфери става.

У другом ставу, Скерцу, до изражаја долази композиторово умеће у карактеризацији деоница, али и драматуршкој обради музичког материјала. Елементи скерца су извитоперени, дајући овом ставу особен израз. Оно што су аутори анализа и студија о Шостаковичу и његовим делима уочили у овом ставу јесте присуство елемената јеврејске народне мелодике, као и композиторово „поигравање“ са

елементима комичног (у овом случају чак и гротескног).²⁹ Но, други став Шостаковичевог Концерта јасно упућује на наслеђе тартинијевског „ђавољег трилера“ и малеровске идеје о приближавању смрти кроз игру и катарзу, а то га чини можда и најтрадиционалнијим ставом овог Концерта.

Трећи став је, према мишљењу великог броја аутора и аналитичара, језгро читавог циклуса.³⁰ Позивајући се на форму пасакаље (са темом у оркестру), у овом ставу примећујемо интензивирање музичког а самим тим и драматуршког тока Концерта. Иако се и у другом ставу могу приметити моменти достизања врхунца, најснажнији врхунац представља заправо трећи став, Пасакаља, који води у солистичку каденцу. У другом делу Пасакаље примећујемо да је деоница солисте на кратко напустила високи регистар – у којем се појављује од почетка Концерта – што ће композитор искористити и на почетку каденце. Темпо овог става упућује нас на почетни, такође лагани став, што у формалном погледу асоцира на жанр барокне свите. Међутим, за разлику од првог става, Пасакаља пружа солисти да са већом изражајношћу изнесе своју деоницу, коју ће маестрално заокружити солистичком каденцом.

Још једна промена у односу на традицију жанра солистичког концерта огледа се управо у третману солистичке каденце. Шостакович користи каденцу у Концерту као структурални прелаз између трећег и четвртог става. Међутим, по својој дужини и начину излагања тематских материјала – реч је о темама и мотивима који су били присутни током прва три става – каденца има знатно већу структуралну тежину од самог финала.

Последњи став Концерта компонован је као бурлеска, а замишљен је као апотеоза и последњи тријумф Хероја над мрачном и безизлазном судбином. Топос који је био изузетно популаран у руској симфонијској традицији – а који се без изузетка везује за Бетовенову Пету симфонију – уноси додатну недоумицу у проблематичан однос између аутора – композитора и дела. Да ли улога Хероја представља композитора (да ли је реч,

²⁹ Упор. Macdonald, наведено дело, 188–189 i Malcolm MacDonald, “‘I took a simple theme and developed it’: Shostakovich’s string concertos and sonatas,” in: Pauline Fairdough and David Fanning (eds.), *The Cambridge Companion to Shostakovich*, Cambridge University Press, 2008, 119.

³⁰ Малколм Мекдоналд сматра да се утицај Пасакаље преноси и на претходне и на наредне ставове/сегменте Концерта, што говори заправо да је тежиште циклуса, и у формалном и у драматуршком смислу, на овом ставу. Macdonald, “‘I took a simple theme and developed it’”, нав. дело, 123.

као код Малера, о аутобиографском третману топоса) или је Херој конструкт путем којег Шостакович комуницира са аутором – извођачем и, посредно, светом?

Оно што, такође, чини овај Концерт карактеристичним у извођачкој литератури је и инструментација. Уместо стандардног оркестарског састава, Шостакович знатно редукује број инструмената у оркестру, дајући предност дрвеним дувачким инструментима и удараљкама (тимпани, там–там, ксилофон, челеста). Од лимених дувачких инструмената појављују се четири хорне и туба, а присутне су и две харфе. Редукцијом броја извођача у оркестру композитор је ослободио звучни простор за солисту, а начин на који се оркестар односи према солисти и музички материјал који износи у великој мери одсликавају „споредну“ улогу оркестра у односу на солисту.

Ојстрах (аутор – извођач): Концерт за виолину и оркестар бр. 1, оп. 77 (дело у извођењу)

Свако извођење музичког дела представља, на неки начин, поновно стварање датог дела. С обзиром на то да запис није једини нити коначни вид постојања музичког дела, током извођења отварају се могућност за успостављање различитих односа између извођача – аутора и композитора – аутора. То се одвија на пољу музичког дела.

У случају Концерта за виолину и оркестар бр. 1, оп. 77, позиција извођача – аутора у томе је специфичнија. Прво, Шостакович је дело компоновао специфично за њега, иако сам није виолиниста. То објашњава, са своје стране, и невероватне техничке захтеве који су стављени пред Ојстраха. Друго, Ојстрах је био први који је дело извео и снимиио, те је његово тумачење овог дела референца за сва остала извођења Концерта. Коначно, дистрибуција музичког материјала током Концерта је таква да се готово сви релевантни мотиви и теме поверавају деоници солисте, што означава да је композитор – аутор предодредио „улогу“ извођача – аутора, дајући му јасне и прецизне смернице за изношење музичких идеја.

Оно што Шостакович није могао у потпуности да предодреди записом музичких идеја јесте оно што Ојстрах као извођач – аутор доноси и чиме 'употпуњава' ово музичко дело. У питању је квалитет самог његовог извођења: његова техника, одабир одређених средстава у изражавању музичких идеја, организација музичког материјала, као и

квалитет и боја тона. Ове елементе треба сагледавати као надградњу постојећег, Шостаковичевог дела и стварање једног „новог“ Концерта за виолину и оркестар бр. 1.

Карактеристичност Ојстраховог извођења Концерта огледа се, на пример, у изузетно садржајном извођењу музичких тема у првом ставу. Превише упуштања у сонорност и потенцирање дужине фраза (које су, заиста, писане без великих застоја) вероватно би створило сасвим другачији утисак о овом ставу. Међутим, Ојстрах је успешно проценио колико се треба препустити специфичности тематског материјала првог става да би он звучао онако како су обојица (Шостакович и Ојстрах) замислили. Стога његово извођење не одише патетичношћу: Херој који је, посредством Ојстраха, оличен у солисти постојано започиње своју борбу против неправде и репресије.

Маестралност и прецизност извођача – аутора долазе до изражаја у другом ставу Концерта. Напоменуто је да се у овом ставу проналазе и препознају карактеристични елементи гротескности и „тешког“ хумора који је карактеристичан и за друга Шостаковичева дела. Но, да би се тај идиом ефектно пренео, извођач мора имати на уму да се комични и гротескни идиом темељи на контрастима и непредвиђеним обртима и да се ти исти контрасти и непредвиђени обрти морају (по)јавити у одговарајуће време, да би имали жељени ефекат. Ојстрах је то разумео: „тајминг“ којим се руководио током трајања Скерца – а упркос бројним метричким променама – на највернији начин је одговорио не само захтевима става и, уопште, жанра скерца, већ и композиторовом третману овог жанра и, ближе, елемента комичног, односно гротескног.

Ипак, истинско умеће Ојстраха као извођача огледа се у интерпретацији другог дела Концерта. Почев од трећег става, Пасакаље, па све до завршетка, улога извођача у обликовању драматургије циклуса и изношењу музичких идеја и структуре добија на већем значају. Не само да наратив – „сам против свих, до победе!“ – Концерта захтева (коначно) разрешење и заокружење, већ и развој тематског материјала, сада додатно усложњен излагањем и/или трансформацијом већ присутних и познатих материјала из претходних ставова изискује преко потребно разрешење у финалном ставу Концерта.

Чињеница да је солиста непрестано активан у делу, те да су места на којима се 'повлачи' више изузетак него правило открива у којој је мери ово дело 'кројено' према Ојстраху и његовим техничким могућностима. Пошто је свестан те одговорности, његова интерпретација Концерта показује не само његову извођачку, већ и уметничку зрелост. Начин на који препознаје и разуме специфичности овог дела – штавише, могло

би се рећи и специфичности Шостаковичевог музичког језика и начина његовог размишљања – доприноси коначном уобличењу Концерта. Ојстрах, можда више него остали извођачи који су интерпретирали ово дело, са пуним правом учествује и као стваралац, јер без његовог разумевања и његовог „угла“ Концерт би вероватно добио сасвим другачије извођење.

Шостакович (аутор – композитор): Ојстрах (аутор – извођач):
Концерт за виолину и оркестар бр. 1, оп. 77 (дело у запису) – питање коауторства

Оно што свакако привлачи пажњу приликом анализе овог дела, а односи се на поменути феномен ауторства, јесте динамика односа између Шостаковича и Ојстраха у периоду финалних припрема за премијерно извођење Концерта. Сцена коју је ауторки Вилсон (Elizabeth Wilson) препричао виолиниста Вењамин Баснер (Basner) може помоћи у осветљавању поменуте динамике.³¹ Наиме, у марту 1948. године, непосредно по објављивању чувеног Декрета Жданова, Шостакович је отпутовао у Лењинград. На последњем предавању које је одржао на Конзерваторијуму – убрзо ће бити отпуштен са позиције професора као неподобан – међу студентима је био и Баснер, који је заједно са још неколико студената позван да чује управо компоновани Концерт за виолину и оркестар бр. 1. Баснер је био замољен да свира солистичку деоницу, јер је композитор желео да утврди да ли су потребне ревизије и да ли се дело, уопште, може изводити.³² Када су се коначно стекли услови да се Концерт јавно изведе, Баснер је похађао пробе, те је био и сведок сцени која се одиграла између Ојстраха и Шостаковича. Наиме, на једној од проба, Ојстрах је замолио Шостаковича да оркестар започне излагање теме у финалу, да би виолиниста добио прилику „да обрише зној са чела“.³³ Шостакович је сугестију уважио и сутрадан унео одговарајуће измене у партитуру. Како Баснер даље наводи, да је Ојстрахова сугестија на било који начин потенцијално угрожавала структуру и концепт самог дела, Шостакович не би пристао на измену.³⁴

³¹ Elisabeth Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered*, нав. дело, 206–207. У осталим студијама о Шостаковичу наводи се само сегмент овог сведочења и то онај који упућује на тренутак, који је кључан за даље обликовање концерта.

³² Исто, 206.

³³ Исто, 207.

³⁴ Исто.

Како се поменута промена настала сугестијом Давида Ојстраха одразила на коначни облик дела? Осим прва четири такта на почетку Концерта и још неколико кратких одморишта у току овог дела, солистичка деоница је, заправо, оно што усмерава ток композиције. Солиста је тај који, заправо, преузима централну улогу у овом делу: готово сав важан тематски материјал поверен је њему, а од његове умешности и разумевања специфичности везаних за карактер, жанровске одлике, а поготово значењску слојевитост Концерта зависи у којој мери ће оно бити веродостојно пренесено у свет. Измена коју је Ојстрах сугерисао на почетку финала сведочи управо о његовој извођачкој интелигенцији и сензибилности и оправдава тезу да је он својеврсни коаутор овог дела.

Међутим, да ли би дело и ефекат који оно има били истоветни да није било поменуте измене на почетку финала? Да Шостакович није уважио Ојстрахову сугестију и тему финала поверио солисти а не оркестру, питање је да ли би и у ком тренутку у току четвртог става било могуће понудити солисти одмориште а не нарушити концепцију дела. Самим тим, дело би постало исцрпљујуће за извођење, јер би солиста константно свирао. Стога је ова промена, иако наизглед безначајна, допринела томе да се очува интегритет извођача али и дела.

Солиста (Ојстрах): оркестар – питање односа између индивидуалног и колективног

Оно што се као карактеристично питање намеће приликом анализе солистичког концерта јесте однос између солисте и оркестра. Овај однос никада није једнозначан: иако је у великој мери предодређен композиторовом идејом и концепцијом музичког дела, поновно стварање дела кроз интерпретацију партитуре пружа могућност и за нова тумачења односа између солисте и оркестра. У случају Шостаковичевог и Ојстраховог Концерта, примећујемо да се ради о нетипичном третману и солисте и оркестра.

Прво опажање односи се на улогу солисте у музичком току Концерта. узимајући у обзир претходно наведене чињенице – везане за историјат и контекст настанка Концерта – може се објаснити и потреба да се традиционални однос између солисте и оркестра у овом делу не реализује како је очекивано. Уместо тога, и солиста и оркестар

су третирани као учесници симфонијског извођења, што има смисла ако се погледа концепција Концерта као циклуса и, поготово, концепција појединачних ставова.

Друго опажање везује се за један од могућих значењских слојева овог дела. Наиме, ако се држимо идеје да је кроз деоницу солисте и концепцију Концерта на специфичан начин (кроз елементе попут тоналног кретања из почетног а-мола у завршни А-дур, распоред ставова лагано – брзо – лагано – брзо, па чак и отворено позивање на мотив Бетовенове Пете симфоније у трећем ставу Концерта, као и инкорпорирање солистичке каденце између трећег и четвртог става, на идентичном месту на којем се налази прелаз у поменутој Бетовеновој симфонији) представљен наратив о Хероју који се сам бори против неправде и окрутности савременог света, јасно је због чега је деоница солисте присутна током целог Концерта. Осим тога, солиста у Концерту има карактеристике главног протагонисте дела, са свим драмским и драматуршким специфичностима које се при тој констатацији јављају.

Мотиви и теме Концерта за виолину и оркестар бр. 1, оп. 77 (Шостаковичев потпис): солиста (Ојстрах као главни актер дела) – питање испољавања музичке аутентичности

Финални слој питања о феномену ауторства и значају сарадње Шостаковича и Ојстраха на коначном уобличењу Концерта за виолину и оркестар бр. 1 јесте тематски и мотивски слој. Иако су се дотицали унутрашњих својстава дела, досада обрађени слојеви не могу у потпуности и до краја да расветле, заправо, амбивалентност односа између композитора – аутора, извођача – аутора и музичког дела као записа и као извођења. Стога је осврт на кључне тематске и мотивске материјале Концерта, односно начин на који су они представљени, а затим и даље коришћени у току дела један од могућих путева за расветљавање поменутог феномена.

У првом ставу (Ноктурно – Модерато, а-мол), примећујемо неколико тематских материјала, који се сукцесивно излажу, те се стиче утисак да се ради о једној, „бесконечној“ мелодији (Пример 1, 2 и 3 у Прилогу, стр. 15 надаље). Оно што обезбеђује целовитост тематском материјалу у овом ставу јесу мелодијски скокови у оквиру тема, као и чињеница да нема значајнијих контраста између два суседна материјала. На тај начин, Шостакович постиже да се, упркос одсуству тематског развоја у класичарском и

романтичарском смислу речи, музички ток неометано развија. Иако се ради о темама које се појављују у тонално нестабилном окружењу – појачана хроматика и структура мотива онемогућавају идентификацију јасног тоналног упоришта – њихова мотивска структура их чини препознатљивима и у наредним сегментима дела. Оркестар је претежно у ниским лагама, што је вероватно средство постизања туробне и мистичне атмосфере карактеристичне за овај став.³⁵

У другом ставу (Scherzo – Allegro, бе-мол) проналазимо јасне обресе сонатног облика: две контрастирајуће теме, са репризом експозиције која је прекомпонована. У овом ставу се појављују и први кључни мотиви, попут карактеристичног Де–Ес–Це–Ха или скупа [0134], који се у контексту Шостаковичевог стваралаштва тумачи као композиторов музички „потпис“ (Пример 4).³⁶ Друга тема Скерца, коју доносе даире (појављују се само у овом ставу) и ксилофон, представља референцу на јеврејски плес (Пример 5). У развојном делу (од партитурног броја 49 надаље) тематски материјали се излажу тако што се солиста упушта у „дијалог“ са различитим групама дрвених дувачких инструмената. Реприза доноси својствену апотеозу у оквиру овог става: солиста недвосмислено доминира музичким током, а главни тематски материјал који се експлоатише је материјал прве теме (Пример 6).³⁷

Тема трећег става (Пасакаља – Анданте, еф-мол) има изненађујућих 17 тактова, а први пут је чујемо у оркестру (Пример 7). Током става се ова тема појављује, на различитим местима и у различитим инструментацијама, девет пута.³⁸ За то време, деоница солисте углавном износи тематски материјал који је независтан од теме пасакаље, али служи да умиривање почетне тензије и регулисање даљег тока кретања музичких идеја. Оно што чини овај став изузетним не само у смислу засебне целине, већ и на нивоу циклуса, јесте начин на који Шостакович користи инструментацију, оркестрацију и фактуру да варира тему пасакаље а да сваки пут креира специфичну атмосферу.³⁹

³⁵ David Hurwitz, *Shostakovich Symphonies and Concertos – An Owners' Manual*, Amadeus Press, 2006, 115.

³⁶ Поменути мотив није карактеристичан и значајан само за овај Концерт; он се може чути и у многим каснијим Шостаковичевим композицијама. Исто, 116.

³⁷ Исто, 116–117.

³⁸ Исто, 118–119.

³⁹ Исто, 119.

Солистичка каденца која следи након завршетка трећег става заузима специфичну позицију у Концерту. Већ су напоменути њена структурална важност и формална позиција у контексту циклуса; овде ће више речи бити о тематским материјалима који се могу чути у каденци (Пример 8). Први међу њима су свакако мотив Де–Ес–Це–Ха и тема плеса из Скерца, који се јављају више као референца него као дословна реприза или реминисценција. Међутим, како се темпо каденце убрзава, све више се чују технички захтевни пасажии мотиви, а све мање познати тематски материјали. Након каденце ужурбано се надовезује последњи став (Бурлеска – Allegro con brio, А-дур), писан у форми ронда. Почетна тема (Пример 9) заправо је тема Ноктурна, сада трансформисана и прилагођена новом контексту. Након почетног, оркестарског наступа теме ронда, сва наредна понављања преузима солиста.⁴⁰ У епизодама, међутим, у деоници солисте могу се уочити и нове музичке идеје. У једном моменту чује се и измењена тема Пасакаље, док се у коди финала примећује додатно убрзање ка ефектној завршници читавог Концерта.

Неоспорно једно од најинтригантнијих и извођачки најизазовнијих концертних дела 20. века, Шостаковичев Концерт за виолину и оркестар бр. 1 открива јединствен и деликатан однос композитора и извођача према музичком делу. Сарадња двојице уметника – Шостаковича и Ојстраха – остварена током коначног уобличења Концерта пружа увид у контекст настанка једног музичког дела.

У светлу Фукоове теорије о аутору, према којој се статус аутора не мора увек и нужно изједначити са статусом субјекта (физичког лица), а понајмање са статусом дела (текста), однос између Шостаковича и Ојстраха може се ишчитавати из неколико слојева или равни. Међутим, свакој од њих је заједничко музичко дело, као јединствена тачка пресека над којом се даље гради и разграђује однос између двојице аутора, али и сваког од њих појединачно према делу.

Оно што је свакако и даље остало као проблематично у овом чудноватом троуглу на релацији Шостакович – Ојстрах – Концерт јесте композиторова доминација над извођачем. Другим речима, да ли је улога солисте Концерта таква каква јесте због

⁴⁰ Исто, 120.

унапред одређеног одабира извођача или је она још један покушај Шостаковича да се дистанцира од свог и Ојстраховог дела и понуди један мета–поглед на Концерт? Да је дело било компоновано за неког другог извођача, да ли би то условило одабир музичког материјала, одабир форме, тоналитета, па и структуру самог дела?

Ако се као одговор на ова питања претпостави да је одабир Ојстраха као солисте, односно компоновање дела са врло јасном представом да ће га управо он изводити, узме као афирмативна, то значи да су музички идентитет и аутентичност Концерта у великој мери утемељени на Ојстраховом извођачком стилу и музичком сензибилитету. У том случају, може се рећи да он јесте равноправни коаутор овог дела, иако није директно учествовао у процесу компоновања. Међутим, они који добро познају Шостаковичев музички стил могли би да тврде да и није баш све тако како се на први поглед чини.

Прилог: Теме и мотиви Концерта за виолину и оркестар бр. 1, оп. 7

Пример 1: Дмитриј Шостакович, Концерт за виолину и оркестар бр. 1, први став – Ноктурно, почетак, т. 1–7.

I. NOCTURNE

D. SHOSTAKOVICH
Op. 99

Moderato $\text{♩} = 92$

Flauto piccolo
2 Flauti grandi
2 Oboi
Corno Inglese
2 Clarinetti in Sib
Clarinetto Basso in Sib
2 Fagotti
Contrafagotto
4 Corni in Fa
Tuba
Timpani
Batteria
Celesta
Arpa
Violino Solo
Violino I
Violino II
Viole
Violoncelli div.
Contrabassi

Пример 2: Шостакович, Концерт за виолину и оркестар бр. 1, први став – Ноктурно, варијација прве теме, партитурни број 3.

3 a tempo

Fag.
Via. Solo
Via. I
Via. II
Vio.
Vo.
cb.

Пример 3: Шостакович, Концерт за виолину и оркестар бр. 1, први став – Ноктурно, друга варијација прве теме, партитурни број 7 и даље.

Пример 4: Шостакович, Концерт за виолину и оркестар бр. 1, други став – Скерцо, мотив Д–Ес–Ц–Х у виолини, партитурни број 36.

Пример 5: Шостакович, Концерт за виолину и оркестар бр. 1, други став – Скерцо, друга тема, партитурни број 42 и даље.

The image displays a page of a musical score for Shostakovich's Concerto for Violin and Orchestra No. 1, Second Movement - Scherzo, Second Theme, Part 42. The score is written for a full orchestra and a solo violin. The instruments listed on the left are: Piccolo (Picc.), Flutes 1 and 2 (Fl. 1. 2), Oboes 1 and 2 (Ob. 1. 2), Clarinet 1 (Cl. 1.), Clarinets 2 and 3 (Cl. 2. in Sib. 3), Bassoon 1 and 2 (Fag. 1. 2), Contrabassoon (C. fag.), Cor Anglais 1 and 2 (Cor. 1. 2), Cor Anglais 3 and 4 (Cor. 3. 4), Timpani (Timp.), Tambores (Tamb.), Snare Drum (Snl.), Violin Solo (Vin. Solo), Violins I (Vin. I), Violins II (Vin. II), Viola (Vio.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score begins with a box containing the number 42. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff*, *sfz*, and *sfz cresc.*. The solo violin part includes a *div.* (divisi) marking. The page number 219 is visible in the top right corner.

Пример 6: Шостакович, Концерт за виолину и оркестар бр. 1, други став – Скерцо, почетак репризе, партитурни број 65 и даље.

65 Poco più mosso $\text{♩} = 120$

65 Poco più mosso $\text{♩} = 120$

1.2
Cor.
3.4
Timp.
Vln. Solo
Vln. I
Vln. II
Vle.
Vc.
Cb.

Пример 7: Шостакович, Концерт за виолину и оркестар бр. 1, трећи став – Пасакаља, тема пасакаље, партитурни број 69 и даље.

III. PASSACAGLIA

69 Andante $\text{♩} = 84$



1. 2
Corni in Fa

3. 4

Timpani

Violoncelli

Contrabassi

1. 2
Cor.

3. 4

Timp.

Vc.

Cb.

1. 2
Cor.

3. 4

Timp.

Vc.

Cb.

dim.

dim.

dim.

Пример 7, наставак.

The image shows a musical score for Example 7, consisting of eight staves. The instruments and parts are labeled on the left: C.I., Cl. in Sib, Fag., Cor., Tba., Timp., Vo., and Cb. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The first staff (C.I.) has a dynamic marking of *p* and a circled number 70 above it. The second staff (Cl. in Sib) has a dynamic marking of *p*. The third staff (Fag.) has a dynamic marking of *p* and a *tenuto* marking. The fourth staff (Cor.) has a dynamic marking of *p* and a *tenuto* marking. The fifth staff (Tba.) has a dynamic marking of *p* and a *tenuto* marking. The sixth staff (Timp.) has a dynamic marking of *p*. The seventh staff (Vo.) has a circled number 70 above it. The eighth staff (Cb.) has a dynamic marking of *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Пример 8: Шостакович, Концерт за виолину и оркестар бр. 1, солистичка каденца, почетак, партитурни број 79.

68

79 *Cadenza*

p ma maestoso

rit.

dim.

pp

p ma maestoso

a tempo

rit.

l'istesso tempo

détaché

pp

pp

cresc. poco a poco

mf cresc. poco a poco

ff dim.

p

f subito

p

f subito

p

f subito

p

Пример 9: Шостакович, Концерт за виолину и оркестар бр. 1, четврти став – Бурлеска, тема ронда, партитурни број 80 и даље.

IV. BURLESQUE

80 Allegro con brio $\text{♩} = 78$

80 Allegro con brio $\text{♩} = 78$

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

Corno Inglese

1. 2
Clarineti in Sib

3

1. 2
Fagotti

3

1. 2
Corni in Fa

3. 4

Silofono

Timpani

80 Allegro con brio $\text{♩} = 78$

Violino I

Violino II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Пример 9, наставак.

72

81

Picc.

Fl. 1.2

Ob. 1.2

C. I.

1.2

Cl. in Sib

3

1.2

Fag.

3

Sil.

Timp.

81

Vln. I

Vln. II

Vie.

Vc.

v

Cb.

Када је у питању музичка форма, концепција самих ставова указује на драстично “одступање” од традиције солистичког концерта. Осим што је повећао број ставова (уместо три, Шостакович пише четири става), композитор је сваком ставу дао посебан наслов: Ноктурно – Скерцо – Пасакаља – Бурлеска, сугеришући карактер или идеју која се “крије” иза сваког од њих. Ако одемо корак даље, може се рећи да Концерт садржи чак пет ставова - виртуозна солистичка каденца смештена између Пасакаље и Бурлеске, у којој се прожимају и кулминирају тематски материјали из претходна три става, по свом слојевитом садржају и обиму наводи нас да је перципирамо као став за себе.

Елементи музичке фантазије у Концерту за виолину и оркестар

бр. 1 оп. 77 Дмитрија Шостаковича⁴¹

За већину композитора западноевропске уметничке музике, музичка фантазија представљала је – свесно или не – простор у којем су истраживања у домену музичког језика, стила, форме и садржаја била не само дозвољена већ и пожељна. Ова констатација се можда много више односи на музичка дела настала током 20. века, када се музичка фантазија оснажила и усталила као специфичан вид испољавања музички несвесног. У том контексту, Концерт за виолину и оркестар бр. 1 оп. 77 у а-молу Дмитрија Шостаковича (1906–1975) представља готово манифестан пример деловања фантазијског принципа у музици 20. века. Оно што је, можда сасвим несвесно, Шостакович активирао приликом компоновања овог дела у великој мери се ослања на начин и динамику деловања фантазијског принципа.

Међутим, погрешно би било закључити да се музичка фантазија или само фантазијски принцип могу јасно издвојити унутар одређене композиције или чак и читавог опуса једног композитора. Често се за механизмима испољавања фантазијског у музици мора посвећеније трагати. Прихватање става да се ради о процесу који припада сфери несвесног, значи да се елементи музичке фантазије или фантазијског принципа испољавању кроз „искривљења“ или „одступања“ од онога што се у западноевропској уметничкој музици тумачи као „норма“, „традиција“ или „канон“. Из тог аспекта посматраће се и Концерт за виолину и оркестар бр. 1 Дмитрија Шостаковича, који – чак и ако се не прати теза о постојању елемената музичке фантазије у овом делу – свакако представља специфичан пример остварења не само у оквиру Шостаковичевог опуса, већ и музике 20. века уопште.

⁴¹ Текст представља редиговани испитни рад на предмету Фантазијски и баладни принцип у музици, рађен под менторством редовног професора др Тијане Поповић Млађеновић.

Приступ Концерту за виолину и оркестар бр. 1 Д. Шостаковича

Као што је истакнуто, Шостаковичев Концерт конципиран је као четвороставачни циклус или, тачније, као низ од четири врло карактеристична комада који се смењују по принципу свите. Оно што обједињује ставове у целину – осим тоналитета, који је један од ретких традиционално конципираних елемената – јесте и музички садржај, који се темељи на неколико различитих семантичких извора. Међу онима који чине окосницу овог дела издвајају се тема првог става, Ноктурна, мотив Д-Ес-Ц-Х који се јавља у другом ставу Концерта, затим мотив заснован на јеврејском плесу који чини садржај друге теме другог става и тема трећег става, Пасакаље. У четвртом ставу појављује се још и мотив који призива Бетовенову Пету симфонију. У семантичком смислу, дакле, у овом делу срећемо референце и ауто-референце, што представља посебан начин комуницирања композитора за извођачем и публиком.

У складу са наведеним карактеристикама и специфичностима овог дела, анализа фантазијског принципа и проналажење елемената музичке фантазије одвијаће се на три нивоа:

1. На нивоу музичког наратива, то јест односа композитора као субјекта – аутора према делу – објекту у целини, а посебно према солисти, тачније наративу који му се у овом делу приписује – дубински ниво музичког дела,
2. На нивоу музичке форме, кроз образложење одабира форме појединачних ставова и груписања ставова у већу целину, а у контексту односа традиције жанра солистичког концерта којој припада и Шостакович – средњи ниво музичког дела и
3. На нивоу музичког садржаја, тачније кроз анализу односа између главних тема и мотива унутар ставова, као и анализу њиховог порекла – површински ниво музичког дела.

У анализи која следи, трудићу се да истакнем карактеристичне моменте подједнако везане за ванмузички и музички слој Шостаковичевог Концерта, а који се могу објаснити и дефинисати као моменти манифестације фантазијског принципа у музици. Предложена сегментација на дубински, средњи и површински ниво везана је

првенствено за степен и начин испољавања фантазијског принципа у Шостаковичевом Концерту.

Фантазијски принцип: ниво музичког наратива

Музичка наративност у Шостаковичевом Концерту представља једно од оних места у којима се фантазијски принцип манифестује на једном истински дубинском нивоу. Ова изјава може деловати контрадикторно, јер фантазијско на неки начин и јесте дубински ниво музике. Међутим, реч је о манифестацији која се открива тек након што се прође кроз остале слојеве или нивое овог музичког дела, те стога се и износи тумачење да се ради о дубинском нивоу манифестовања фантазијског принципа.

Оно што се примећује приликом анализе Концерта јесте да нема експлицитног наратива; колико је познато, Шостакович није оставио писане трагове који би сугерисали да ли предвидео одређени наратив у овој композицији или не. Уместо тога, сусрећемо се само са феноменом о којем је било речи у претходном поглављу – да је дело посвећено Давиду Острајху и да је писано управо за њега. Стога, ако бисмо однос између Шостаковича и Ојстраха посматрали из визуре музичке наративности, могли бисмо пронаћи одређене референце које би указале и на начин формирања наратива Концерта. Наиме, пишући дело са јасном идејом ко ће то дело изводити, Шостакович је Ојстраху доделио улогу протагонисте Концерта, што се може закључити не само посредством анализе виолинске деонице током читавог дела, већ и анализом односа између солисте и оркестра. Како је већ истакнуто, у солистичкој деоници налазе се готово сви важни тематски и мотивски материјали (изузев теме Пасакаље) што условљава и обликује улогу оркестра, која је у већини случајева сведена на пружање звучне подршке солисти у изношењу наратива дела. У складу са тим, динамика кретања музичког тока и одабири које композитор врши, у великој мери се ослањају на чињеницу да солиста има водећу улогу у наративу, те је потребно истаћи његову „причу“. Та „прича“ одвија се у пољу музичке фантазије, правећи искорачење у односу на традицију концертног жанра музике 20. века.

Кроз деоницу солисте представљен је наратив о Хероју који се сам бори против неправде и окрутности савременог света. Није искључено да се и сам композитор поистовећује са Херојем, што додатно усложњава не само наративну структуру него и слојевитост елемената музичке фантазије у Концерту. Свесно или не, Шостакович

креира Хероја. Ојстрах је, у том случају, неко ко преноси његову поруку, попут глумца који тумачи ролу у представи – као алтерего или персона која га заступа у спољашњем свету, односно у музичком делу као сегменту (додуше, крајње специфичном) спољашњег света. Пошто веза између Шостаковича и Хероја остаје скривена, елементи попут тоналног кретања из почетног а-мола у завршни А-дур, распоред ставова, па чак и отворено позивање на мотив Бетовенове Пете симфоније у трећем ставу Концерта, као и инкорпорирање солистичке каденце између трећег и четвртог става, на идентичном месту на којем се налази прелаз у поменутој Бетовеновој симфонији јесу „пукотине“ унутар идентитета дела, места избијања музички несвесног и креирања фантазијског тока кретања наратива Концерта. Коначно, наратив се одвија у позитивном смеру, у смеру тријумфа Хероја над околностима које га окружују и које он види као препреку која ремети и његов идентитет.

Фантазијски принцип: ниво музичке форме

Ако је музички наратив овог дела оно што дејствује на дубинском нивоу, ниво музичке форме свакако је ближи површини музички свесног. Традиција солистичког концерта, као пример оног што је „норма“ и „прихватљиво“ у оквирима канона западноевропске уметничке музике, свакако не може тако олако прихватити формалну концепцију Шостаковичевог Концерта. У том смислу, елементи музичке фантазије манифестују се кроз ниво музичке форме на неколико начина.

Прво, концепција самих ставова указује на драстичан „отклон“ од традиције солистичког концерта. Осим што је повећао број ставова (уместо три, Шостакович пише четири става), композитор је сваком ставу дао посебан наслов, који јасно сугерише карактер или идеју која се „крије“ иза сваког од њих. Идући корак даље (или ниво дубље), примећујемо и друга искорачења у односу на жанр традиционалног солистичког концерта: изостанак сонатног облика у почетном ставу на чијем месту се налази Ноктурно, у форми фантазије, затим карикирање елемената традиционалног скерца и поигравање са различитим симболима и референцама са циљем креирања гротескног ефекта, структурално измештање солистичке каденце и померање драматуршког тежишта циклуса са прве на другу половину дела, итд. Сви ови елементи чине да се традиционални жанр и форма солистичког концерта проширују „слободним“, односно

фантазијским елементима, што твори и специфичну динамику кретања и обликовања музичке форме овог дела.

Други начин манифестовања фантазијског принципа у Концерту Д. Шостаковича јесте одабир форме самих ставова. Први став је, у том смислу, најексплицитнија манифестација фантазијског принципа. Структура самог става показује обресе троделности, иако су границе између одсека доста „пропустљиве“. Тематски материјал који чини окосницу садржаја у овом ставу такође показује обресе фантазијског начина мишљења: уместо чврсте и јасне мотивско-ритмичке структуре, тема је нестабилна. У контексту форме целокупног Концерта, овако осмишљен први став свакако је у складу са идејом о концепцији циклуса као барокне сонате, а не класичног сонатног циклуса како је и очекивано. Поново, Шостакович се овим гестом враћа у оне „друге“ просторе који му омогућавају да несметано истражује домете сопствене музичке имагинације.

Нит те имагинације накратко бива прекинута појавом формално јаснијих и стабилнијих ставова, Скерца и Пасакаље. Повратак у просторе фантазијског примећујемо са наступом каденце: измештена са очекиваног места и преобликована у структурално значајан сегмент композиције, солистичка каденца пружа последње прибежиште слободне композиторске и извођачке имагинативности. Но, њено дејство снажно је тек толико колико она траје, јер са наступом финала поново осцилирамо у простору „између“, са тенденцијом да се дело ипак заврши изван музички фантазијског.

Фантазијски принцип: ниво музичког садржаја

Најзад, испољавање фантазијског принципа у Шостаковичевом Концерту можда је најочигледније на нивоу музичког садржаја. Већ је било речи о пореклу материјала који се користе у овом делу. Оно што је свакако карактеристично јесте начин на који их Шостакович позиционира у контекст дела и како се према њима односи.

У првом ставу – који је по форми најексплицитнија манифестација музичке фантазије – Шостакович потенцира један тематски материјал током читавог тока става. Међутим, не ради се о теми у „строгом“, традиционалном смислу те речи. Она је испрекидана, састављена од мотивских ћелија које су међусобно повезане једино смењивањем интервалских скокова и поступног кретања, као и променама правца кретања мелодије. У атмосфери коју осликава први став, могли бисмо закључити да се

ради о покушајима Хероја да се пробије кроз потешкоће и изазове са којима се сусреће у савременом свету. Још ако се томе дода и туробна, тешка оркестарска боја, добијамо јасну представу манифестације „сна у сну“. Дакле, читав први став Концерта одвија се на два нивоа: као тренутна, видљива стварност, у оквиру циклуса и као измењена или друга стварност на нивоу музичког садржаја, форме и наратива.

Други став Концерта, Скерцо, нагло нас враћа из сна у стварност: проналазимо јасне обресе сонатног облика, са две контрастирајуће теме и значајно измењеном репризом. Међутим, иако се формално удаљавамо од манифестације фантазијског, на нивоу музичког садржаја се ова манифестација значајно продубљује. Наиме, већ је речено да су главни тематски и мотивски материјали у овом ставу Шостаковичев анаграм Де–Ес–Це–Ха, који се јавља не само у овој већ и у наредним његовим остварењима, као и мелодија која манифестује јеврејски плесни идиом. Посматрајући упоредо ова два материјала, материјал који манифестује јеврејски плесни идиом у великој мери одудара од канона за који се Шостакович определио приликом писања ове композиције. Иако није необично да се обриси јеврејске музике или материјали настали по узору на јеврејске мелодије појаве у његовим делима, у овој ситуацији њихово присуство указује на присуство Другог, односно елемената музичке фантазије. Наиме, дозвољавајући себи слободу да се – у јеку антисемитистичке климе у СССР–у! –позове на материјал који није повезан са његовим наслеђем, Шостакович засигурно прибегава фантазијском начину размишљања. Ослобађајући се креативних спона у смислу одабира материјала, композитор несвесно примењује фантазијски начин мишљења о музици. Но, овај поступак ће се продубљивати како даље будемо залазили у срж музичког садржаја Концерта. Након другог става следи још један, сада дефинитивно строже формалне структуре, у виду пасакаље. Као форма, пасакаљаима врло јасну и прецизну структуру, и рекло би се да композитор нема много простора за испољавање слободе као битне одлике фантазијског принципа. Међутим, Шостакович и овде прибегава фантазијском начину мишљења, што се огледа у односу између оркестра (у којем се тема пасакаље преноси у различитим инструменталним окружењима и аранжманима) и солисте (који доноси нови тематски материјал). Дакле, ако је оно што је правилно приказано кроз пулсирање теме пасакаље у оркестру, деоница солисте свакако је својеврсни 'бег' од те правилности у једну сасвим другачију и нову стварност. Ова тенденција наставиће се и кроз солистичку каденцу, која – атипично – следи између трећег и четвртог става Концерта.

Појава добро познатих материјала, мотива Де–Ес–Це–Ха и теме плеса из Скерца, алудирају на симболе који се понављају у сновима. Поново се, дакле, ради о манифестацији фантазијског принципа, који на све могуће начине покушава да преузме обликовање музичког тока у наставку Концерта. Међутим, како се темпо каденце убрзава, све више се чују технички захтевни пасажии и мотиви, а све мање познати тематски материјали, што значи да се фантазијско клатно интензивира и 'разбија' наступом финала.

Захваљујући флексибилности која је урођена фантазијском принципу, кроз анализу Шостаковичевог Концерта за виолину и оркестар бр. 1 оп. 77 могу се уочити њени разнолики и увек свежи начини да „потчини“ музички ток и друге компоненте музичког дела својој унутрашњој логици.

Пошто прихватамо тезу да се фантазијски принцип јавља изван свих стилских, временских и просторних одредница, његова појава у Шостаковичевом Концерту представља тек једну од тачака, чворишта, манифестације музички несвесног у музици 20. века. Иако је цело дело – веома сугестивно – означено терминима који алудирају на традиционално, појаве попут слободног третмана тематског материјала и форме у првом ставу, затим поигравање са идентитетима музичких материјала у другом ставу, балансирање између ригидности пасакаље и фантазијског принципа у трећем ставу, као и слободно третирана солистичка каденца и кулминација читавог дела у завршном ставу не могу се објаснити из визуре традиционалног. Упуштајући се у дијалог са музичким делом, извођачем и публиком кроз неколико нивоа – ниво наративности, музичке форме и музичког садржаја – Шостакович нас је позвао да учествујемо у реализацији и тумачењу његовог сна: сна у којем нема репресије, отпора и угњетавања од стране режима, сна у којем нема бојазни и анксиозности, сна у којем је дозвољено сањати и Бетовена, и Баха, и Малера, а ипак остати доследан себи и свом идентитету.

Закључак

Шостакович је био један од најверодостојнијих летописаца свог времена. После 1936. године код њега више није остало никаквих илузија поводом тога у шта су се претворили револуциони псеудоидеали, иза чије фасаде се скривало масовно уништавање људи. Очигледни су били дисонантност и несклад између форме догађања и његовог садржаја. Свој трагични осећај о постојању два света, он је успео да пренесе слушаоцу кроз своје стваралаштво.

М. Арановски је о том времену писао: „Лаж се претвара у мит када постане садржај масовне свести, стиче статус свеопште и функционише у својству квазиистине. Мит је замењивао истину и скривао је праву реалност“.⁴² У таквом случају ситуација стиче апсурдни карактер, по чијим законима живи друштво.

Конфликт индивидуалне и масовне митологизоване свести доводи до проблема Савести, где се испољавају проблеми етичког избора и одговорности човека за учешће или неучешће у вршењу Зла. У том раздобљу људи почињу да се деле на кривце и судије, „народне непријатеље“ и сам народ. Масовно несвесно потискује индивидуалну свест. Међутим, без обзира на постојање могућности да се човек поистовети с масом, потчини осећањима страха и самоочувања, Шостакович је остао веран својој савести.

„Двоструко постојање“ његове музике одразило је главни квалитет друштвеног живота његовог времена. У његовом стваралаштву оставиле су траг све трагичне противречности постојања, где гротеска настаје као резултат узајамне повезаности Света и Антисвета услед сталног мимоилажења Видљивог и Суштинског. На дубоким смисаоним подтекстима Шостаковича гради се вишеслојност дела; спољашње се спаја са унутрашњим, духовно с материјалним. Одвија се вечита борба сила добра са силама зла.

Колико год су писали о Шостаковичу, данас се може рећи да је у његовим делима скривена некаква тајна, коју тек треба одгонетнути. Да би се разумела метафизичка основа његовог стваралаштва, потребно је не само слушати и анализирати, него и унети се у тај невидљиви свет, који може бити доступан само човеку са исто толико тананим и дубоким психичким склопом који је поседовао овај истакнути композитор, одшкринувши за нас потпуно нов и узбудљив свет високе уметности.

⁴² Арановский М., *Вызов времени и ответ Художника*, Муз. Академи, 1997, №4, 17.

Коришћена литература

1. Акопян Л., *Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества* : [монография] / Л. О. Акопян ; Рос. акад. наук, М-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания. - СПб. : Дмитрий Буланин, 2004., 271-272.
2. Арановский М., *Вызов времени и ответ Художника*, Муз. Академи, 1997, №4.
3. Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.
4. Volkov, Solomon, *Testimony. The Memoirs of Dmitry Shostakovich*, translated from Russian by Antonina W. Bouis, New York, Limelight editions, 1979.
5. Kovačević, Krešimir, ur., *Muzička enciklopedija*, Zagreb, Jugoslavenski zavod, I, II, III tom, 1987.
6. Маринковић, Соња, *Јубилеј Дмитрија Шостаковича*, Нови звук – интернационални часопис за музику бр. 27, 2006, 39–42.
7. MacDonald, Ian, *The New Shostakovich*, Boston, Northeastern University Press, 1990.
8. MacDonald, Malcolm: “‘I took a simple theme and developed it’: Shostakovich’s string concertos and sonatas,” in: Pauline Fairdough and David Fanning (eds.), *The Cambridge Companion to Shostakovich*, Cambridge University Press, 2008, 115–143.
9. Поповић-Млађеновић, Тијана, *Процеси панстилистичког музичког мишљења*, Београд, Факултет музичке уметности, 2009.
10. Раабен, Лев, *История советского концерта*, Москва, Музыка, 1967.
11. Fanning, David, *Shostakovich Studies*, Cambridge, 1995.
12. Хентова, Софья, *Шостакович: жизнь и творчество*, том 1, Ленинград, Советский композитор, 1985.
13. Хентова, Софья, *Шостакович: жизнь и творчество*, том 2, Ленинград, Советский композитор, 1986.
14. Hurwitz, David, *Shostakovich Symphonies and Concertos – An Owner’s Manual*, New Jersey, Amadeus Press, 2006.
15. Wilson, Elisabeth, *Shostakovich: A Life Remembered*, Princeton, New Jersey, 1994.
16. Fuko, Mišel: „Šta je autor?“, prev. Eleonora Prohić, *Polja – časopis za književnost i teoriju*, br. 473, januar–februar 2012, 100–112.
17. Shostakovich, Dmitri: *Concerto per violino et orchestra, op. 99*, Milano: Ricordi & C., 1957. [partitura]

Интернет странице:

18. <https://www.theguardian.com/music/2019/sep/11/britten-shostokovich-festival-orchestra-jan-latham-koenig> приступљено: 12. 3. 2022.
19. <https://www.youtube.com/watch?v=qYQiXHqFi20>
20. <https://www.discogs.com/release/6896337-Shostakovich-David-Oistrakh-Mitropoulos-New-York-Philharmonic-Orchestra-Violin-Concerto-Op-99> приступљено: 15. 1. 2022.
21. <https://www.thefreelibrary.com/Dmitri+Shostakovich+and+the+Jews.-a0151974732> приступљено: 13. 3. 2022.

Биографија кандидата

Драган Средојевић (1990) рођен је у Ваљевоу, где са шест година почиње да свира виолину – најпре као ученик основне музичке школе “Живорад Грбић” у класи проф. Олге Лукић, а касније и средње музичке школе “Мокрањац” у Београду, у класи проф. Владимира Марковића. У истом граду започиње своје академско образовање на Факултету музичке уметности, у класи проф. Марије Јокановић, а наставља на Конзерваторијуму “П. И. Чајковски” у Москви, у класама проф. Марине Јашвили и проф. Едуарда Грача, где дипломира за три године са највишим оценама.

Након завршених студија у Москви, на позив маистра Валерија Гергијева, започиње своју каријеру са оркестром Маријинског театра из Санкт Петербурга, где остварује више од хиљаду наступа на најзначајнијим фестивалима и сценама широм света, наступајући на позицијама члана оркестра, заменика концертмајстора и концертмајстора оркестра. Након положене аудиције, са 25 година добија позив да води Лондонски симфонијски оркестар, са којим снима за радио Би-Би-Си и наступа по Великој Британији и Европи, на позицијама заменика концертмајстора и концертмајстора оркестра. Средојевић остварује сарадњу са прослављеним светским уметницима као што су: Ана Нетребко, Пинхас Цукерман, Леонидас Кавакос, Готје Каписон, Фабио Луизи, Кристијан Јарви, Николај Цнајдер, Џон Адамс, Стив Рајш и др.

Наступа на водећим фестивалима и у најеминентнијим концертним дворанама света као што су: Карнеги Хол у Њујорку, Сантори Хол у Токију, Бакинџемска палата у Лондону, Европски парламент у Бриселу, Бољшој театар у Москви, Маријински театар у Санкт Петербургу, Ла Скала у Милану, Музикферајн у Бечу, Берлинска филхармонија, Париска филхармонија, Кенеди центар у Вашингтону, Волт Дизни Хол у Лос Анђелесу, Викторија Хол у Женеви, Тонхале у Цириху, Израелска Опера у Тел Авиву, Гастајг у Минхену, Национални аудиторијум у Мадриду, Краљевска Опера у Стокхолму, Палата лепих уметности у Мексику, Национални центар уметности у Пекингу, Национални центар уметности у Сеулу и тд.

Драган Средојевић је отворио 48. Музички фестивал БЕМУС у Коларчевој задужбини, изводећи концерт за виолину и оркестар Ј. Брамса, уз пратњу Симфонијског оркестра РТС под руководством Бојана Суђића. Концерт је био у директном преносу РТС. У концертној сезони 2021/2022 посебно се издваја његово интегрално извођење

свих Брамсових соната за виолину и клавир, на концертима у Коларчевој задужбини, Конзерваторијуму “П. И. Чајковски” у Москви и на фестивалу “Охридско лето”. Те исте 2021. године придружио се са два наступа свечаностима у Падови (Италија), поводом обележавања 800 година постојања Универзитета и укључивања неколико локалитета Венета на листу светске културне баштине УНЕСКО-а. Међу бројним домаћим и иностраним признањима, посебно се истиче награда “Београдски анђео”, коју додељује град Београд за уметничку изузетност и велики допринос култури.

Поред активне извођачке каријере, Средојевић је веома посвећен и педагошком раду кроз бројне радионице и мастеркласеве са младим талентима. Од 2018. године, у звању асистента предаје на Факултету музичке уметности у Београду, где је тренутно на последњој години докторских студија.

Драган Средојевић наступа на виолини француског градитеља Франсоа Липоа из 18. века, коју је добио на коришћење љубазношћу приватног колекционара.

Списак изведених дела (јавних наступа):

Солистички и камерни наступи:

01.12.2021.

Београдска филхармонија

Концерт посвећен стваралаштву Берислава Поповића

Б. Поповић: Гудачки квартет

Марко Јосифоски, Драган Средојевић – виолине

Дејан Млађеновић – виола

Дејан Божић - виолончело

19.10.2021.

Мали зал Московског конзерваторијума Чајковски, Русија

Концерт поводом 155 година од оснивања Конзерваторијума Чајковски, у оквиру циклуса „Едуард Грач представља“

Ј.Брамс: Три сонате за виолину и клавир

Драган Средојевић, виолина

Ирина Куксова, клавир

26.09.2021.

Ђардини дел арена, Падова, Италија

Концерт у сарадњи са Конзерваторијумом Полини

Л.В.Бетовен: Соната за виолину и клавир бр. 5

Ђ.Тартини: Ђавољи трилер

Ф.Крајслер: Три валцера

Драган средојевић, виолина

Ђовани Гуастини, клавир

22.09.2021.

Универзитет у Падови, Италија

Ј.С.Бах: Партита бр. 2 за виолину соло у де-молу

Драган Средојевић, виолина

15.09.2021.

Велика сала Коларчеве Задужбине, Београд

Концерт поводом 90 година од рођења Едуарда Грача

Ј.Брамс: Три сонате за виолину и клавир

Драган Средојевић, виолина,

Ненад Ивовић, клавир

15.08.2021.

Фестивал Охридско лето, Македонија

Ј. Брамс: Три сонате за виолину и клавир

Драган Средојевић, виолина

Ненад Ивовић, клавир

28.05.2021.

Међународни Универзитет у Венецији, Италија

Ј. С. Бах: Чакона

Драган Средојевић, виолина

02.02.2021.

Бољшој зал Московског конзерваторијума Чајковски, Русија

Ђ.Гартини: Ђавољи трилер

Драган Средојевић, виолина

Ирина Куксова, клавир

10.12.2019.

Словенска филхармонија, Љубљана

Љубљана фестивал

С. Христић: Свита из балета „Охридска легенда”

П. И. Чајковски: Концерт за виолину и оркестар у Де-дуру, оп. 35

Д. Шостакович: Симфонија бр. 5

Симфонијски оркестар ФМУ

Солиста – Драган Средојевић

Диригент – Бојан Суђић

9.12.2019.

Театро Цанканаро, Саћиле, Италија

С. Христић: Свита из балета „Охридска легенда”

П. И. Чајковски: Концерт за виолину и оркестар у Де-дуру, оп. 35

Д. Шостакович: Симфонија бр. 5

Симфонијски оркестар ФМУ

Солиста – Драган Средојевић

Диригент – Бојан Суђић

4.12.2019.

Коларчева задужбина, Београд

Традиционални зимски концерт ФМУ

С. Христић: Свита из балета „Охридска легенда”

П. И. Чајковски: Концерт за виолину и оркестар у Де-дуру, оп. 35

Д. Шостакович: Симфонија бр. 5

Симфонијски оркестар ФМУ

Солиста – Драган Средојевић

Диригент – Бојан Суђић

17.04.2019.

Свечана сала Скупштине града, Београд

Фестивал „Дани Београда“

Солистички концерт

Ј. С. Бах: Партита за соло виолину бр. 2

Е. Исаи: Сонате за соло виолину бр. 3 и бр. 4

Драган Средојевић, виолина

19.09.2018.

Центар културе, Севастопољ, Русија

Кримски музички фестивал

М. Глинка: Увертира из опере Руслан и Лјудмила

П. И. Чајковски: Концерт за виолину и оркестар у Де дуру, оп. 35

Луганска филхармонија

Солиста – Драган Средојевић

Диригент - Александар Шуров

19.10.2016.

Свечано отварање 48. БЕМУС-а, Коларчева задужбина (директан пренос РТС)

Ј. Брамс: Концерт за виолину и оркестар оп. 77 у Де дуру

П. И. Чајковски: Симфонија бр. 6

Симфонијски оркестар РТС

Солиста – Драган Средојевић

Диригент – Бојан Суђић

11.04.2015.

Концертна дворана Маријинског театра, Санкт Петербург

Солистички концерт (снимак студија Маријинског театра)

Ј. С. Бах: Чакона из Партите бр.2 за виолину соло

Ц. Франк: Соната за виолину и клавир у А дуру

Драган Средојевић, виолина

Горан Филипец, клавир

25.05.2017.

Отварање фестивала гудача Златне степенице, Ваљево

Солистички концерт

Ј. С. Бах: Чакона из Партите за соло виолину бр.2

Ц. Франк: Соната за виолину и клавир у А дуру

Драган Средојевић, виолина

Ненад Ивовић, клавир

22.12.2017.

Музеј Народног позоришта у Београду

Концерт класе ред. проф. Марије Јокановић

Д. Шостакович: Пет минијатура за 2 виолине и клавир

Драган Средојевић, виолина

Ката Стојановић, виолина

Гордана Марјановић, клавир

23.09.2015.

Севастопољски центар културе и уметности, Русија

Кримски музички фестивал

Л. В. Бетовен: Концерт за клавир и оркестар бр.3 у це молу

Ј. Брамс: Концерт за виолину и оркестар оп. 77 у Де дуру

Луганска филхармонија

Солисти – Андреа Мерло, клавир; Драган Средојевић, виолина

Диригент – Ирина Соленаја

03.03.2013.

Филхармонија Тбилиси, Грузија

Концерт сећања на Марину Јашвили

Е. Шосон: Поема за виолину и оркестар

Грузијски симфонијски оркестар

Солиста – Драган Средојевић

Диригент – Вахтанг Кахидзе

31.03.2013.

Мали зал Московског конзерваторијума

Концерт класе проф. Едуарда Грача

Е. Исаи: Соната за виолину соло бр.6

Драган Средојевић, виолина

Оркестарски наступи (као члан оркестра, заменик концертмајстора или концертмајстор):

10.07.2019.

Фестшпилхаус Баден-Баден, Немачка

Ђ. Верди: Симон Боканегра

Улоге: Пласидо Доминго, Татјана Сержан, Феручо Фурлането

Оркестар Маријинског театра

Валериј Гергијев

17.06.2019

Бољшој зал Московског конзерваторијума, Русија

Свечано отварање 16. међународног такмичења П. И. Чајковски (директан пренос у целом свету)

П.И.Чајковски: Крцко Орашчић (фрагменти из балета)

П.И.Чајковски: Пикова дама (фрагменти из опере)

Ариунбаатар Ганбаатар, баритон

Оркестар Маријинског театра

Валериј Гергијев

14.05.2019.

Велика дворана Музикферајна, Беч

Гала коцерт оперских арија

Ана Нетребко, сопран

Оркестар Маријинског театра

Валериј Гергијев

28.04.2019. – 12.05.2019.

Московски Ускршњи фестивал, циклус концерата: Москва, Санкт Петербург, Нижњиј Новгород, Вороњеж, Самара, Перм, Тула, Новосибирск, Томск, Омск, Сургут...

Оркестар Маријинског театра

Валериј Гергијев

14.03.2019.

Национални аудиторијум Мадрид, Шпанија

Р. Штраус: Живот хероја

Г. Малер: Симфонија бр. 5

Оркестар Маријинског театра

Валериј Гергијев

12.03.2019.

Палата каталонске музике, Барселона

С. Прокофијев: Кантата Александар Невски

А. Скрјабин: Концерт за клавир и оркестар у еф-молу, оп.20

Данил Трифонов, клавир

Орфео Катала, хор

Оркестар Маријинског театра

Валериј Гергијев

05.03.2019

Кадоган Хол, Лондон

П. И. Чајковски: Лабудово језеро (фрагменти)

П. И. Чајковски: Симфонија бр. 4

Оркестар Маријинског театра

Валериј Гергијев

04.02.2019.

Ла Скала, Милано

К. Дебиси: Поподне једног Фауна

Ф. Менделсон: Увертира „Сан летње ноћи“

М. Мусоргски: Сlike са изложбе

Оркестар Маријинског театра

Валериј Гергијев

12.01.2019. – 14.01.2019.

Концертхаус, Беч

П. И. Чајковски:

Симфонија бр. 1

Симфонија бр. 2

Симфонија бр. 3

Симфонија бр. 4

Симфонија бр. 5

Симфонија бр. 6

Оркестар Маријинског театра

Валериј Гергијев

08.01.2019.

Берлинска филхармонија

П. И. Чајковски: Јоланта (концертно извођење опере)

Оркестар Маријинског театра

Валериј Гергијев

1.11.2018.

Карнеги Хол, велика дворана

Ј. Брамс: Концерт за клавир и оркестар бр. 2

Р. Штраус: Живот хероја

Солиста – Нелсон Фреире

Оркестар Маријинског театра

Валериј Гергијев

31.10.2018.

Карнеги Хол, велика дворана

П. И. Чајковски: Крцко Орашчић

Оркестар Маријинског театра

Валериј Гергијев

08.09.2018.

Свечано отварање концертне дворане Зарјадје, Москва (директан пренос у целом свету:
Mezzo, Medici, RT, Kultura)

Солисти: Пинхас Цукерман, Ана Нетребко, Данил Трифонов, Денис Мацујев

Оркестар Маријинског театра

Валериј Гергијев

06.12.2017.

Сантори Хол, Токио

С. Рахмањинов: Симфонијске игре

С. Рахмањинов: Симфонија бр. 2

Оркестар Маријинског театра

Валериј Гергијев

23.03.2017.

Барбикан, Лондон

С. Прокофјев: Увертира на јеврејске теме

Шостакович: Концерт за виолончело и оркестар бр. 1

М. Равел: Дафнис и Хлое

Лондонски симфонијски оркестар

Солиста – Готје Каписон

Диригент – Алаин Алтиноглу

20.03.2017.

Барбикан, Лондон

Ј. Штраус: Полка

Ђ. Росини: Увертира из опере Севиљски берберин

Ј. Брамс: Мађарска игра бр. 18

П. Рисман: Стен и Мејбел (Stan and Mabel)

Лондонски симфонијски оркестар

Диригент – Тим Редмонд

19.03.2017.

Барбикан, Лондон

Ф. Шуберт: Недовршена симфонија

Ј. Брамс: Немачки реквијем

Лондонски симфонијски оркестар

Диригент – Фабио Луизи

12.03.2017.

Барбикан, Лондон (директан пренос ВВС)

Ј. Брамс: Концерт за виолину и оркестар

Ј. Штраус: Тако је говорио Заратустра

Лондонски симфонијски оркестар

Солиста – Јанин Јансен

Диригент – Валериј Гергијев

18.12.2016.

Барбикан, Лондон

В. А. Моцарт: Концерти за виолину бр. 1 и бр. 4

П. И. Чајковски: Симфонија бр. 5

Лондонски симфонијски оркестар

Солиста и диригент – Николај Знајдер

16.12.2016.

Колстон Хол, Бристол

В. А. Моцарт: Концерти за виолину бр. 1 и бр. 4

П. И. Чајковски: Симфонија бр. 5

Лондонски симфонијски оркестар

Солиста и диригент – Николај Знајдер

14.12.2016.

Барбикан, Лондон

М. Мусоргски: Слике са изложбе

Д. Шостакович: Концерт за виолину и оркестар

М. Равел: Валс

Лондонски симфонијски оркестар

Солиста – Џејмс Енес

Диригент – Фабиен Габел

11.12.2016.

Париска филхармонија

Џ. Адамс: Ел Нињо

Лондонски симфонијски оркестар

Диригент – Џон Адамс

10.12.2016

Париска филхармонија

Б. Барток: Мађарске слике

И. Стравински: Орфеј

Џ. Адамс: Шехеразада 2

Лондонски симфонијски оркестар

Солиста – Лејла Јозефович

Диригент – Џон Адамс

09.12.2016.

Опера Дижон

Б. Барток: Мађарске слике

И. Стравински: Орфеј

Џ. Адамс: Шехеразада 2

Лондонски симфонијски оркестар

Солиста – Лејла Јозефович

Диригент – Џон Адамс

08.12.2016.

Барбикан, Лондон

Б. Барток: Мађарске слике

И. Стравински: Орфеј

Џ. Адамс: Шехеразада 2

Лондонски симфонијски оркестар

Солиста – Лејла Јозефович

Диригент – Џон Адамс

4.12.2016.

Барбикан, Лондон

Џ. Адамс: Ел Нињо

Лондонски симфонијски оркестар

Диригент – Џон Адамс

06.11.2016.

Барбикан, Лондон

80. јубилеј Стива Рајша (Steve Reich)

С. Рајш: Данијел варијације (Daniel variations)

С. Рајш: Ти си (You are)

С. Рајш: Дезерт мјузик (Desert music)

Лондонски симфонијски оркестар

Диригент – Кристијан Јарви

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани: Драган Средојевић

Број индекса: 337

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација под насловом:

Особеност позиције првог виолинског концерта Дмитрија Шостаковича у концертантној литератури 20. века

резултат сопственог истраживачког рада, да предложени докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

Драган Средојевић

У Београду, 3. мај, 2022.



Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације

Име и презиме аутора: Драган Средојевић

Број индекса: 337

Студијски програм: Докторске академске студије, модул Извођачке уметности – виолина

Наслов докторског уметничког пројекта

Особеност позиције првог виолинског концерта Дмитрија Шостаковича у концертантној литератури 20. века

Ментор: мр Марија Јокановић, редовни професор, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду

Коментор: др Соња Маринковић, редовни професор, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду

ИЗЈАВЉУЈЕМ

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

У Београду, 3. мај 2022.

Потпис докторанда

Драган Средојевић

