

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за композицију и оркестрацију

Станислава Гајић

Теоријска студија о докторском уметничком пројекту
Путовања и разговори
циклус песама за сопран, тенор, флауту и гудачки квинтет
на стихове Димитрија Коканова

Ментор: академик Исидора Жебељан, ред. проф.

Београд, 2015.

САДРЖАЈ

1. ПОЛАЗИШТА	5
1.1. Песме за женски и мушки глас	5
1.2. Извор инспирације за настанак стихова	6
2. ПОСТУПАК	7
2.1. Значај стихова за настанак музике	7
2.2. Из разговора с аутором стихова	9
2.3. Утицај форме текста на музички језик и форму музике	11
2.4. Компоновање.....	12
2.5. Поступци компоновања у оквиру појединачних песама.....	14
2.6. Закључак	44
3. РЕАЛИЗАЦИЈА (КОНЦЕРТНО ИЗВОЂЕЊЕ У КУЛТУРНОМ ЦЕНТРУ НОВОГ САДА).....	46
ПУТОВАЊА И РАЗГОВОРИ (стихови песама).....	49
ЛИТЕРАТУРА.....	53
ПАРТИТУРЕ	54

1. ПОЛАЗИШТА

1.1. Песме за женски и мушки глас

За завршни рад докторског уметничког пројекта, који носи наслов **Путовања и разговори**, циклус песама за сопран, тенор, флауту и гудачки квинтет, на стихове Димитрија Коканова, определила сам се због жеље да истражим изражајне могућности, овог, у неку руку, необичног ансамбла, као и да се посветим освајању и продубљивању простора могућих транспозиција поетско-драматуршких идеја које извиру из песничког језика Димитрија Коканова, у мој музички свет. Намера о компоновању циклуса песама настала је, пре свега, из потребе да се бавим музиком за глас и то сагледавајући је из једне, за мене, сасвим нове перспективе. Наиме, раније сам соло песме компоновала посебно или за женски или за мушки глас, а овога пута сам одлучила да рад на докторском уметничком пројекту посветим осмишљавању музичке коегзистенције женског и мушког гласа. желећи да откријем на који начин и у којој мери разновродни гласови, у заједничком третману, испољавају потенцијал за остваривање специфичног драматуршког тока музике, али и колико је и какво њихово заједничко емотивно-енергетско дејство.

Кроз историју музике, најчешће композиције за глас су уз пратњу клавира. Песме за женски и мушки глас, односно дуети, уз пратњу клавира, у литератури су ређе од соло песама. Већ истовремени третман двају или више гласова наговештава могућност остваривања специфичне музичке драматургије, па стога не чуди што су оперски дуети, терцети и сложеније форме песама, често делови сценских дела - оперета или опера. Прожимање либрета и музике омогућава музичкој драматургији оно што је у драмској литератури незамисливо, а то је истовремено, смислено, хармонично егзистирање два или више гласова. Ово је један од разлога због којег су вишегласни делови опера, као издвојене целине, поред арија, постали популарни и као део коцертантне литературе. Ипак, гледајући кроз историју музике, у литератури нешто ређе сусрећемо песме писане искључиво као коцертантне минијатуре за женски и мушки глас, а заиста су ретки дуети писани уз пратњу камерног ансамбла.

1.2. Извор инспирације за настанак стихова

Након узастопних композиција за веће инструменталне ансамбле, и то: **Ожалошћена породица** (Бранислав Нушић), *трагикомични балет*, на либрето и кореографију Живојина Новкова, **Моравска свита** за симфонијски оркестар, **Спин**, *виртуелна слика за симфонијски оркестар*, **Коридон и Тирзис** за две трубе, тромбон, харфу, клавир, ударалке и гудачки оркестар, пожелела сам да се вратим људском гласу и певању и да компонујем дело за глас и мањи камерни састав. За почетак су ми били потребни стихови, још неиспевани. Уз помоћ наше истакнуте драмске списатељице и песникиње, проф. Милене Марковић, упознала сам се са драмским делом младог писца Димитрија Коканова, који је, пишући своје драмске текстове, често у њих уметао делове предвиђене за певање, и то тако да могу да се изводе као хорске или солистичке нумере у току драмске представе. Из ових разлога предложила сам Коканову да се окуша у писању циклуса песама. Заједно смо дошли на идеју да полазиште за настајење циклуса песама буде **Мансарда**, првообјављено дело Данила Киша, које данас најчешће називају романом, али и сатиричном поемом или „романом без романа“. На обострано задовољство, како сам песник каже: „врло лако и с пуно жара“, настао је циклус стихова **Путовања и разговори**.

С обзиром на то да је моја магистарска композиција **Коридон и Тирзис** инспирисана поезијом римског песника Вергилија и јунацима из античке митологије, врло ми је блиско турско и симболично Кишово поткровље, које је центар свих важнијих збивања, а украшено је детаљима из митологије којом писац вешто влада. Киш је у своје дело инкорпорирао и музику, филозофију, гастрономију. Експериментише различитим стилевима како би испричао причу самосвесног младог уметника, који се бори да пронађе своје место у свету, да нађе начин да избалансира свој живот, своје љубави, своју уметност. Предмет наклоности главног протагонисте, Орфеја, је лепа Еуридика, која му вешто измиче. Више од љубавне приче, **Мансарда** је прича о креативном процесу и уметничком трагању за аутентичношћу. Киш је покренуо теме које су суштински важне данашњем човеку и читаоцу.

2. ПОСТУПАК

2.1. Значај стихова за настанак музике

Сам Данило Киш је 1972. године **Мансарду** окарактерисао на следећи начин: „Све је то у Мансарди сувише поетизовано, померено, ишчашено, али негде на дну те књиге стоји неки горки талог искуства. А тај горки талог искуства остаје и остаће и у каснијим мојим књигама, које, чини ми се, и нису ништа друго до покушај тражења моје сопствене личности, мог сопственог ја, жеља да се нађе нека првобитна чистота, каткад у свету детињства, каткад у себи самом.“¹ Димитрију Коканову је део пишчеве жанровске одреднице, *поема*, послужио као мотив/идеја за настајање песама, које је осмишљавао по паровима, у родном дуалитету мушко/женско, вођен мојом идејом да их изводе гласови сопран и тенор.

Кишов текст је богат различитим формалним решењима, од дијалога, преко стиха, пуког набрајања (ресторански мени), прозне дескрипције, до епистоларног и „исповедног“ изражавања у форми дневника. Овако стилски широко постављена форма поеме, Коканову је омогућила крајње слободан систем асоцијација и арбитрарну селекцију материјала, које ће он користити као мотиве за настајање једног аутентичног поетског циклуса.

Већ у првој песми **О страдању**, Коканов преплиће и укршта неколико асоцијација и поетских идеја – он говори о верности, о неутаживој жељи да се буде заробљен вечном љубављу, али у исто време досезање јаким осећања стављено је под лупу надреаланог погледа на стварање љубавне споне и тај поглед лебди између силине љубавног завета и надреалног заокрета у доживљају међусобног односа – мушкарац прави прстен својој драгој од медаљона са огрлице пса.

*О,
драга моја о,
са врата његовог
медаљон и име скинућу,
на твоју руку прстен ставићу.*

Посебан акценат песник је стављао на експресионистичке елементе поетског истраживања, који се крећу од затвореног, интимног, веома личног доживљаја одређене слике или ситуације, до друштвено-ангажованог, мање субјективног, али не и мање снажног и дубоком друштвеном анализом обојеног поетског оглашавања. Тако је, на пример, у песми **О страдању** оквир дешавања сведен на минималистичку, залеђену,

¹ Данило Киш, *Пола века од објављивања првих романа Данила Киша*, [у] Вечерње новости, Београд, 2012.

зимску слику, кроз коју просијавају пламичци светлости љубавног заноса, који је у зачетку, који се тек рађа и постепено разгорева. Звучну слику свела сам на мелодични дует сопрана и тенора *a cappella* у *pianissimo* динамици, како би овај доживљај истинске интимности између мушкарца и жене, дошао што више до изражаја – стихови су метафорични, музика својим буквалним представљањем жене и мушкарца, чини оквир у којем метафора љубавног односа доживљава дословно отелотворење. Насупрот томе, у **Балади о сећању**, истиче се веома ангажован и снажан поетски подтекст, у којем је Еуридика уморна од ишчекивања Орфеја. Шире посматрано, тај умор је персонификација осећања сваке жене, које стално ишчекују свог јединог 'правог' мушкарца, а који јој стално измиче, као да је он 'човек којег нема', 'човек без сенке'. Ово у жени изазива вапај и гнев, што је кључно за градацију музичког тока и кулминацију ове песме. Детаљније, ове и сличне поступке и њихове намере и узроке описујем, за сваку песму појединачно, у поглављу: **Поступци компоновања у оквиру појединачних песама.**

Значењску слојевитост Коканов је постигао – хотимично инсистирајући на "мушко женском" односу песама, при томе играјући се обраћањем читаоцу, тако да појединачне песме једним делом представљају израз монолошког исповедања, док коначни изглед читавог циклуса има дијалошку структуру. Поред овога, песник се бави и остваривањем интертекстуалног значења унутар циклуса, што можемо видети у последњој, **Еуридикиној песми**. Она се односи истовремено на Киша и на антички орфички мит.

Еуридикина песма

*Што си око дао црном
што глас пусти
што ме даде, не!*

*што ми руку спусти црну
што главу вртиш
што ме даде, не!*

*што сад стаде,
мене пусти доле,
не дај себи
већ ме руком својом, не!*

*душу пусти
боли свуда
музика вечна
у твоје уши
уши твоје
мене чуће
мене
не!*

Наслов циклуса песама **Путовања и разговори** има вишезначно одређење. Први део наслова *Путовања* се односи једнако на песниково, Димитријево, али и на моје, композиторско „путовање“ Кишовим литерарним пределима. *Путовања* су, потом, и песниково истраживање сопственог, аутентичног уметничког света, али и моје „путовање“ кроз Димитријев писани текст, да би, на крају, сва ова путовања у себе укључила и слушаоца, као путника кроз којег се прелама већ пређени пут, који се одвијао на релацији између песника, композитора, и писца **Мансарде**. Овај динамички троугао размене означава метафору путовања, која даље кореспондира са дословним путовањем Киша, његових јунака и његових осећања у самом делу **Мансарда**.

Други део наслова, *разговори*, потцртава први део и чак га разјашњава, претпостављајући да „путовање“, у овом случају, подразумева посећивање одређеног простора који се овде третира и као текстуални простор, у смислу стихова песама, али и као физички простор, под којим се подразумева поткровље Кишове **Мансарде**, Хада који Орфеј посећује, а „разговор“, размену информација приликом тог путовања. Разговор, дакле, представља размену осећања и информација унутар поменутог троугла, а потом и дијалог завршеног дела, циклуса песама, са његовом публиком, приликом извођења.

На крају, наслов циклуса песама сличан је поднаслову Кишовог трећег поглавља у **Мансарди**, које је насловљено *Путовање и разговор*. Реч је о пребацивању Кишовог сингуларног означавања одређених догађаја и места (Залив делфина, Гај магнолија, итд.) у плурално тумачење Кишовог дела (па се тако „путовање“ умножава у „путовања“), јер се, путем оваквог поетског удаљавања, досеже још апстрактнија димензија, какву само музика може да пружи.

2.2. Из разговора с аутором стихова²

Сам Данило Киш у поднаслову свог дела њега делимично карактерише као „сатиричну поему“. У писању стихова песама циклуса **Путовања и разговори** од пресудног значаја је ипак био други члан ове одреднице, коју писац Киш задаје. У складу с тим мој ауторски поступак заснива се на одбацивању сатиричног садржаја и одреднице, те инсистирам на мотивима и средствима епске и лирске поезије, као и обраћањем у првом лицу јединине, што су све особености поеме као књижевног дела. У случају **Путовања и разговора** добија се структура од шест песама које настају као рефлексија на дело Данила Киша. Успостављам два лика, мушки и женски, као потенцијална два принципа.

² Димитрије Коканов, *Разговори након путовања*, преписка о циклусу песама *Путовања и разговори*, Нови Сад-Београд, 2012/15, необјављено.

Појединачно, сваком песмом замишљено лице реферише на сопствена осећања и стања, а у језичком смислу ја (Димитрије) стварам референцијалну спону са језиком и појединачним знацима у делу Данила Киша.

Дакле, песме су настале кроз матрицу драмског кључа, оне не указују нужно на њиховог писца, нити на Данила Киша, оне настају као говор фиктивних ликова. Постдрамске полижанровске текстуалне праксе омогућавају избегавање било каквих драмских форми у виду радње, односа, сукоба, биографија ликова... Дијалог се стога не остварује буквалним разговором, већ језичким и стилским моделима, преплитањем мотива и осећања, који се надовезују.

*Време само да није...
да ми само није времена
па да кренем.*

Претходни одломак илуструје говор о категорији времена као неком неизбежном крају, суду изнад сваког суда, коме се не можемо супротставити. Време као слика пролазности овде осликава позицију онога који говори као онога који се отима, и на крају препушта тој пролазности.

*што ми руку спусти црну
што главу вртиш
што ме даде, не!*

Одломак је део целине која асоцира на мит о Орфеју и Еуридики, опет преузет из **Мансарде**, а не произвољно одабран. И ту се мотив времена и одвајања, старења, растанка и жртве понавља као у самом миту, као нека врста одговора на претходне стихове.

Песме појединачно представљају обраћање реципијенту, а користи се епски наративни модел управног говора, тако што лик говори приповедним моделом.

*О,
приљубио усне своје на
усне њене хладне, чекају
ледене ноћи кроз снегове,
јака светла долазе низ друмове*

или

*Кроз воду и таласе
 кроз кише о стене
 колут савладао није
 у ритму губи доброту
 мудро прича он
 рањено у ритму
 далеком*

Користи се визура и модел препричавања, коментара. Ово онемогућава дијалог као драмски модел у тим појединачним деловима. Монолог као форма је епски наративни модел, док је дијалог драмски модел.

Када се сагледа целина, текстови ступају у однос једни са другима, и такав однос се разуме као дијалог две текстуалне целине: две песме, две композиције, два гласа, две појаве на сцени...

2.3. Утицај форме текста на музички језик и форму музике

Циклус соло песама **Путовања и разговори** за *сопран, тенор, флауту и гудачки квинтет* бави се, поред осталог и испитивањем родног дуалитета, кроз филозофско-музичко-поетски поглед на проблематику различитости. Пошто су данашње друштвено-теоријске дисциплине у великој мери заинтересоване за изучавање родних карактеристика, особености и разлика, докторски уметнички пројекат посебно добија на значају и специфичности, јер се на искључиво уметнички начин бави овом проблематиком. Родни дуалитет је представљен кроз "женске" и "мушке" песме и женски и мушки певани глас, али је проблематика различитости и њеног испитивања проширена и на истраживања у области разноврсности, која произилази из 'сукобљавања' различитих музичких стилова и поступака. Интересантно је присетити се и објашњења које је Вук Караџић изрекао о разлици између српских народних 'женских' и 'мушких', тј. јуначких песама: "Женске песме певају се само ради свог разговора и више се гледа на певање него на песму; јуначке се певају да други слушају и највише се гледа на песму, тј. на садржину."³ Из овога произилази да су у ранијим временима 'женске' песме биле оне чија је сврха чисто уметничка, интуитивна, док је за 'мушке' важно да преносе поруку, мисао, дакле, оне су блиске рационалном промишљању.

³ Вук Стефановић Караџић, *Народне српске пјесме* [Књига прва], Просвета – Нолит, Београд, 1985 (фототипски репринт издања из 1824)

И управо је испитивање различитости, али и могућности приближавања тих разлика и тражења заједничких именитеља у разноврсности, но увек са пуним уважавањем смисла различитости, био важан импулс за истраживачки подухват у мом докторском раду.

Песме, које, као предложак користим у свом раду, делом су израз монолошког исповедања ("женске" и "мушке" песме), а делом дијалози (дуети сопрана и тенора), који представљају развој односа двоје људи који се воле, симболички Орфеја и Еуридике, или било ког мушкарца и жене. Коначна форма читавог циклуса има претежно дијалошку структуру, коју у претходном поглављу објашњавају речи аутора текстова песама.

Свака песма понаособ је целина за себе, како у музичком, тако и у формалном смислу, док пратећи приповедни ток, дат у представљеном редоследу песама циклуса, гради целину вишег реда. Наиме, смена мушких, женских, и заједничких песама, гради целовит циклус, омогућавајући свакој песми да постане део форме вишег реда, која нам, на крају, открива садржај љубавне приче између жене и мушкарца, од њеног настајања, кроз даље процесе њихове међусобне патње, бола, праштања до бесконачне љубави.

И баш као што је Данило Киш **Мансардом** испричао више од љубавне приче, тако и млади песник Димитрије Коканов и ја на свој начин причамо сопствена виђења људских односа, љубави, радости, одвајања, нестајања.

Идеја о успостављању дијалошког модела између текстуалних поетских целина омогућила ми је да дијалошки принцип, као идеју, спроведем и у музици, али овога пута на микро-плану и то тако што сам се према мотивима и мелодијским обрасцима односила као према дијалогу – преплитала сам их, надовезивала и пажљиво посматрала како те микро-целине међусобно кореспондирају, како у том дијалогу једна другу изграђују, и на овај начин сам градила један нов, мета-језик музичког 'разговарања', међусобног ослушкивања и коментарисања, стварајући музичко-поетску целину која на крају добија исповедну, монолошку структуру. На овај начин сам затворила круг, од поезије ка музици и натраг, онај бескрајни круг, који се уз помоћ креативне енергије заврти тако да се онда претвара у спиралу, која се успиње тежећи ка правом, неискривљеном и неисквареном доживљају Духа.

2.4. Компонување

Интересантно је да у светској литератури постоји неколико изврских дела, која су писана за женски и мушки глас уз пратњу оркестра. На првом месту је свакако Малеров

циклус **Песма земље**, за алт (или баритон), тенор и оркестар (1908/9), затим и **Лирска симфонија** Александра Землинског, за сопран, баритон, и оркестар (1922/3). Али већ годинама, у новијој продукцији није било таквог остварења, тачније, до 2013. године, када је британски композитор Томас Адес, написао **Игре смрти**, за бас–баритон, мецосопран и оркестар, које су исте године изведене на фестивалу ПРОМС у Лондону.

У музици циклуса песама **Путовања и разговори** се надовезујем на своју инструменталну композицију **Коридон и Тирзис**, у којој сам се бавила истраживањем хетерофоног певања архаизацијом музичког језика, у првом реду његове мелодијске компоненте, али и хармонске, и то употребом модалног хармонског језика.

У композицији **Путовања и разговори** користим мелодијске обрасце базиране на деловима мелодијских формула српског Осмогласника, као и наше фолклорне мелодијске обрасце из Бачке и источне Србије, али, уз то, и специфичне музичке идиоме, карактеристичне за старије типове инструменталне популарне музике, четврттонска наслојавања, и сл. Настојим да осмислим музику која ће, на нов начин, озвучити заувек скривене музичке светове античких времена, који се протежу до у далеку прошлост док, на том путу, у себе прикупљају честице најразличитијих идиома, који су се на нашем тлу током векова развијали. У том смислу инспирацију, како у садржинском тако и у техничком смислу, налазим у музичким остварењима неких од својих узора, попут Љубице Марић, Јаниса Ксенакиса, Ђерђа Лигетија, Мориса Равела, Исидоре Жебељан. У процесу компоновања настојала сам да истражим начине рада са разним музичким стиловима, композиционим поступцима, приступима и хармонским решењима и на овај начин, експериментишући, покушала да достигнем јединствен, оригиналан израз, у првом реду постављајући архаизацију музичког језика као основни елемент који има моћ да у себе упије све различитости и несагласја и амалгамише их у јединствен музичко – поетски језик.

Поред тога што припадају једном циклусу, истој теми, и као целина имају јединствену причу и музички и драматуршки ток, песме из циклуса се могу изводити интегрално, појединачно или упарене по слободном избору. Као у роману **Школице** Хулиа Кортасара или у **Хазарском речнику**, Милорада Павића, поједине теме из **Путовања и разговора** могу се доживљавати и одвојено, на пример засебним извођењем само женских песама (**Балада о сећању** и **Заборав**), које тако, тематски гледано, певају о неоствареној љубави из женске перспективе, док на пример, ако се упарено изводе, дуетске песме могу имати и супротна значења: када се песма **Еуридика** изводи самостално, она носи значење које говори о изгубљеној љубави, али када се напр. песме **Еуридика** и **О страдању** изводе заједно, у пару, оне исказују значење које овога пута говори о вечној љубави, љубави с оне стране живота. Редослед песама у целокупном циклусу **Путовања и разговори** поступно гради причу о односу између мушкарца и жене, Орфеја и Еуридике, о страдању, кајању, сећању, вечној љубави. Дакле, слободан избор песама за одређено извођење може имати сасвим другачије значење од оног које ове песме

имају, када се изводе у склопу читавог циклуса. Неке од песама су настале тако што су стихови били основна инспирација и музика се рађала на основу текста, док су друге осмишљаване тако да звучна слика буде примарна, те је текст накнадно 'укомпонован' у првобитно замишљену музичку идеју, као напр. у **Покајничкој** песми, где се силабична природа текста у мушком гласу, са мноштвом кратких слогова, третира инструментално са пуно скокова, што оставља простор за раније осмишљен музички склоп, сачињен од несимултаних почетака и смерова хроматских низова у ансамблу.

У тексту који следи, дајем детаљну анализу поступка рада на свакој песми засебно, макро и микро стурктуру сваке песме и све детаље којих сам била свесна током настајања песама или након завршетка, као и током процеса увежбавања за извођење.

2.5. Поступци компоновања у оквиру појединачних песама

Прва песма из циклуса песама **Путовања и разговори** носи назив **О страдању**. Стихови су писани дијалогски, у форми мушко–женског дијалога. У песми се исказују први знаци љубави, њен зачетак и признање. Деоница флауте (Пример 1а) изражајним уводом у слободном, *rubato* темпу, доноси интимну атмосферу зимског, густо замагљеног предела друма, посутог снегом, на којем се, под светлима фарова аутомобила, рађа, а касније и међусобно изјављује љубав између мушкарца и жене, односно између Орфеја и Еурдике, по узору на причу из романа **Мансарда** Данила Киша. Након увода флауте, наступају гудачи у најтишој динамичности без вибрата, у барокном звуку, са густим акордским сазвучјима грађеним наслојавањем терци и секунди (претежно, али не консеквентно спроведеним) и углавном имају улогу пратње. Од тренутка уласка тенора, деонице тенора, флауте, и сопрана, у већем делу песме, смењују се, крећући се у мелодијским оквирима малог амбитуса – у питању је ход секунди и терци са понеким четврттоном (Примери 1б и 1в), који се јавља да додатно „замагли“ атмосферу песме и обогати мелодијске фразе, које сам употребила по узору на наступ из дијалога корифеја (хоровође) и хора с почетка **Орестије** Јаниса Ксенакиса (1965/6). За разлику од Ксенакиса, који је у **Орестији** мелодијске фразе са четврттоновима користио уз силабичан третман текста, постижући на тај начин ванвременски опис епског, античког, ритуалног доживљаја, ја сам четврттоновима обогатила како мелизматичне мелодијске фразе вокалних деоница, тако и краће мелодијске фразе у деоници флауте, желећи да створим поетску, лирску слику неумитног љубавног страдања.

Пример 1а: О страдању, почетак увода флауте соло, тактови 1 – 7

Flauto

$\text{♩} = 56$
rubato

p *pp* *p* *mf*

Пример 1б: О страдању, део наступа тенора са четврттоновима, тактови 35 – 46

Ten.

$\text{♩} = 56$
(Più mosso)

p *mf*

у - снс сво-је на у-снс њс - нс хла - днс че-ка - ју

41

pp

ле - де-не но - ћи кроз сне - го - ве

Пример 1в: О страдању, наступ сопрана у четврттоновима, тактови 67 – 75

Sop.

$\text{♩} = 56$
Più mosso

p *mf* *pp*

О при - љу би-ла свс-гла ли-це на те - ло

72

ње - го-во но - ге кле - ца-ве о-чи гла - дне за-тво - ри-

Овакав третман траје све до момента када тенор остаје сам, а соло виолина га прати у кратком канону (Пример 2), у тренутку када запева:

O,
драга моја о,
са врата његовог
медаљон и име скинућу,
на твоју руку
прстен ставићу

Пример 2: О страдању, канон тенора и прве виолине, тактови 83 – 84

♩ = 56
Meno mosso

83 *p* >

Ten. O дра - га мо - 3 - ја о

Vln. I *p* >

Након канона, на фону мелодије у виолини и виолончелу, која се одвија унисоно, регистарски разапета између велике и друге октаве, догађа се претежно силабично певање тенора. Сведеношћу звука, виолина и виолончело смирују и припремају даљи ток за најинтимнији део ове песме, улазак сопрана и тенора *a cappella*, дует где се, у мојој музичкој драматургији, одвија међусобно признавање љубави. Овај ток (Пример 3) је музички представљен углавном у септимама и нонама, које, на овом месту, не делују ни најмање дисонантно, јер се њихово заједничко кретање одвија у истој модалној гами октотонске лествице *in Cis*. Завршетак песме је у великим секстама, у гласовима, које виолине употпуњују у обртају (малој терци).

Пример 3: О страдању, сопран и тенор *a cappella*, тактови 93 – 101

♩ = 56

93 *pp*

Sop. O зи - мо дра - га зи - мо дра - га

Ten. O зи - мо дра - га зи - мо дра - га

98 *rit.*

Sop. ка - сно ноћ на те - - - бе па - да да у - гре - је

Ten. ка - сно ноћ на те - - - бе па - да да у - гре - је

Хармонски ток песме подржан је модалним звучањима и суптилним променама тоналних центара. Почетак увода соло флауте је претежно са финалисом *in C*, у непотпуној октотонској лествици, са низом *c1 – d1 – es1 – f1 – ges1 – as1*, док се финалис, у току другог дела увода мења *in H*, па овога пута тај низ тонова изгледа као да припада гами фригијског модуса, додуше са доста алтерација. Тонални центар са финалисом *in H* остаје и у тренутку када улазе гудачи, а и током уласка тенора, уз благо додиривање *es – moll*-а. На крају овог наступа тенора (у 39. такту) тонални центар се помера *in Cis*, иако је и у претходним тактовима његова привлачна сила провејавала кроз поједине тонске низове и акордске склопове, посебно у гудачима. Такође, од 40. такта, у деоници тенора можемо чути тонски низ *cis1 – his – a – gis – fis – eis – dis*, који представља комбинацију горњег тетрахорда хармонског мола са уланчаним тетрахордом октотонске лествице, путем заједничких тонова *gis* и *a*. Ток песме најдуже остаје са финалисом *in Cis*, са повременим исклизнућима и померањима тоналног центра. У 83. такту, где остају тенор и соло виолина (Пример 2), тонални центар је *in F*, да би, уласком и виолончела, центар поново прешао *in Cis*, у којем остаје до краја песме, крећући се по тоновима већ поменути октотонске лествице.

Облик песме је прокомпонован и може се разграничити на *увод* и четири одсека: *a*, *прелаз*, *a1*, *б* и *ц* одсек. *Увод* чине наступ соло флауте и наступ гудача у акордима који су настали наслојавањем секунди и терци, потом од ознаке *Più mosso* почиње одсек *a* у којем се први пут појављује и тенор, који пева текст прве строфе и тај одсек траје све до 56. такта, односно до прелазу у флаути. Следећи *a1* (варијација *a* одсек) почиње од наступа сопрана у 67. такту, који пева текст друге строфе. Следећи, *б* одсек, почиње дуетом тенора и виолине (83. такт), а потом им се придружује и виолончело у 85. такту. У овом одсеку, тенор пева трећу строфу песме, да би се завршни *ц* одсек, од 93. такта до краја песме (Пример 3), завршио *a cappella* наступом сопрана и тенора.

Песма **О страдању** одише медитативном атмосфером, у целости обојена барокним, *non vibrato* звуком гудачког корпуса, али и дијалošким смењивањем флауте, тенора и сопрана, а у трећој строфи и соло виолине. У овој песми сам настојала да дочарам слику зимског пејзажа у ноћи, постављајући својеврсну музичку сцену на којој се одвија нежни дијалог осећања између двоје младих, који бојажљиво и са зебњом ишчекују љубав што се између њих рађа.

Балада о сећању за сопран, флауту и гудачки квинтет има сасвим другачији звук у односу на прву песму, пре свега због гудача који непрестано „трепере“ у осминама и шеснаестинама, са бројним предударима и украсима, који се смењују, дубоки са високим инструментима, односно виолончела и контрабаси са виолинама и виолом, а затим због укључивања *tutti* ансамбла, који подржава узбуркане емоције младе Еуридике и њена сећања на Орфеја. Док виолончело и контрабас „трепере“, други део гудачког корпуса има тонове дугог трајања који такође припадају тренутној хармонској ситуацији. Поменути дуги тонови у виолинама и виоли су у екстремно високим лагама и флажолетима. Оваква

подлога у гудачима даје кластерску звучну слику, која се непрестано гiba у микрокретањима у секундама (Пример 4), док је слој у гласу и флаути мелодијски, тематски јасан, а одвија се, у највећој мери, сменом између сопрана и флауте, у дијалошком принципу.

Пример 4: Балада о сећању, тактови 136 – 142

136 $\text{♩} = 168$

Sop. *tr* ни - - - - - je

Fl.

Vln. I *mf*

Vln. II *mf* 3

Vla. *mf*

Vcl. *mf*

Cb. *mf* 3

Оваква атмосфера првог дела песме, или формално, првог *a* одсека, траје до 164. такта. Она дочарава стихове које пева сопран, а који се односе на кретање воде, на покрете таласа и кише, у првој строфи **Баладе**:

*Кроз воду и таласе
 кроз кише о стене
 колут савладао није
 у ритму губи доброту
 мудро прича он
 рањено у ритму
 далеком.*

Од 162. такта, у завршну фразу деонице сопрана, из *a* одсека, уланчава се нови, *b* одсек, који најпре опочиње у гудачима, а затим се укључују и флаута (164. такт), као и сопран (166. такт). Атмосфера овог одсека је агресивнија од првог дела песме, пре свега у третману сопранске деонице, која асоцира на мелодијску рецитацију за глас и клавир **Чаробница** Љубице Марић. Такође, замена флауте из *grande* у *piccolo* и њени изразито високи тонови доприносе појачаној тензији овог дела песме, чинећи да се на упечатљив и

јасан начин досегне кулминација. Ансамбл је у целини третиран у виду наслојавања деоница једних на другу, где исти тонски низ омогућава кохерентност звука. Истовремено, дијалогски третман деоница сопрана и флауте, где глас одговара инструменту у имитацији и проширењем задатог мотива, дозвољава постепено грађење тензије, чиме се постиже кулминација песме кроз два кулминациона тока, од којих је други јачи и траје дуже (Пример 5).

Сам крај песме (Пример 6) има улогу *code*. Ансамбл је у *pianissimo* динамици, док глас у мелодији малог опсега, пева последњу строфу песме.

По дијапазону боја звука, броју различитих акцената, динамичким контрастима, променама пулса и метра, **Балада** је најкомплекснија од свих песама у циклусу, и с тога једна од најтежих за прецизно извођење.

Пример 5: Балада о сећању, друга кулминација, тактови 195 – 200

Musical score for Example 5, measures 195–200. The score includes parts for Soprano (Sop.), Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The tempo is marked as quarter note = 168. The key signature has one sharp (F#). The score shows a dynamic shift from piano (*p*) to fortissimo (*ff*) starting at measure 198. The Soprano part features a melodic line with a five-measure phrase and a vocal line with 'a' markings. The instrumental parts include complex rhythmic patterns with slurs and fingerings (5, 6, 7).

198 Sop. *fff*

Fl. *fff* a

Vln. I *fff*

Vln. II *fff*

Vla. *fff*

Vcl. *fff*

Cb. *p* *f* *fff*

Detailed description of the musical score: The score is for page 21, measures 198-200. It features seven staves: Soprano (Sop.), Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The Soprano part begins at measure 198 with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/2 time signature. It features a long, sustained note with a fermata and a dynamic marking of *fff*. The Flute part starts at measure 198 with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/2 time signature. It contains several sixteenth-note passages with slurs and dynamic markings of *fff*. A section of the flute part is marked with a lowercase 'a'. The Violin I and Violin II parts have treble clefs, a key signature of one flat, and a 2/2 time signature. They feature sixteenth-note passages with slurs and dynamic markings of *fff*. The Viola part has a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/2 time signature, with sixteenth-note passages and a dynamic marking of *fff*. The Violoncello part has a bass clef, a key signature of one flat, and a 2/2 time signature, with sixteenth-note passages and a dynamic marking of *fff*. The Contrabass part has a bass clef, a key signature of one flat, and a 2/2 time signature. It begins with a dynamic marking of *p*, then *f*, and finally *fff*. The score includes various musical notations such as slurs, fermatas, and dynamic markings.

Пример 6: Балада о сећању, тактови 212 – 217

212 $\text{♩} = 168$

Sop. $\text{♩} = 168$
где во-да у рит-му те-че та во-да да-ле-ка је!

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

pp
pp
ppp
ppp
ppp

Што се тоналног плана тиче, почетак песме, са уводом виолончела и контрабаса, има тонални центар *in G*, што потврђује и наступ сопрана на почетку песме, а потом и мелодија у деоници, која следи од 116. такта. У 124. такту деоница сопрана јасно указује на тонални центар с почетка песме, док се у даљем току мелодије у сопрану чује промена центра, која захвата подручје центра с финалисом *in D*. Тонални центар *in D* јасно је потврђен и наступом флауте у 130. такту, као и тоновима гудачког корпуса у овом делу. Ово траје све до 151. такта, где се у деоници флауте дешава прелаз *in Gis*, који представља увод за наступ сопрана од 152. такта. Све до 163. такта музички ток је *in Gis*. Од истог такта почиње тонска скала коју можемо пратити у гудачима, најпре у контрабасу (*1A - 1B - Cis - Dis - E - Fis - G*), а потом у истом низу за октаву више у виолончелу, затим у још једној октави више у виоли и, на крају, за октаву више од виола, у виолинама. Овај низ представља поново комбинацију елемената октотонске лествице са низом којег карактерише прекомерна секунда. Овај пример управо показује да је читав циклус песама изграђен од архаичних мелодијских образаца и мотива, које сам узимала из српског Осмогласника (у којем се делови низова тонова појединих гласова поклапају са тоновима

тетрахорда октотонске лествице, напр. у другом и петом гласу), као и из традиционалне српске музике, са карактеристичном прекомерном секундом (а традиционална музика и мелодије Осмогласника утицале су, током свог развоја, међусобно једне на друге, што је нарочито упечатљиво када је прекомерна секунда у питању, у петом и шестом гласу).

Надаље, до 175. такта достиже се и прва кулминација у песми, након које се тензија нагло прекида, и почиње мирнији део у *piano* динамици, кроз смену два акорда у *tutti* инструменталном ансамблу. Ти акорди смирују целу ситуацију и припремају музички ток песме за главну, велику кулминацију у *tutti* ансамблу. Ова кулминација је такође грађена наслојавањем већ поменутог тонског низа (*a – b – cis – dis – e – fis – g*), овога пута присутног у свим деоницама. Гудачи се са кашњењем наслојавају један на другога, почевши од контрабаса ка све вишим инструментима гудачког ансамбла, док се флаута и глас, и овога пута, у дијалошком односу међусобно опонашају, те проширују свој заједнички слој. Следи крај у којем сопран, мелодијом скромног опсега, пева:

*Рећи ће ми он
далеко у ритму
губи себе
у ритму земље неке
где вода
у ритму тече
та вода
далека је!*

За то време, остатак ансамбла, у *pianissimo* динамици, дочарава ритам далеке, недокучиве воде.

Мушка песма **Утеха**, за тенор и ансамбл, у ритму валцера, готово дословно спроведеног у гудачима, најпре у *tutti*-ју, а потом, до краја песме, у виолончелу и контрабасу, дочарава тужну песму Орфеја или мушкараца уопште. Тај мушкарац утеху за свој грех налази у вину и храни, и оплакује сопствену судбину, ипак гледајући истини у очи. Он више нема ни 'пега, ни сунца', као што стихови песме кажу, па ни времена да пође напред, даље. Опијено стање Орфеја у гласу и у ансамблу приказано је у првом *a* одсеку песме, до 235. такта, мелодијским кретањима у четврттоновима, малим секундама, ређе терцама, чистим и прекомерним квартама са глисандима и нотним украсима, или групама украсних нота које су у гласу везане за први слог у речи, док су стихови испевани претежно силабично (Пример 7а).

Пример 7а: Утеха, тактови 224 – 228

224 $\text{♩} = 68$

Ten. *mp* од мор-ских ри - ба до - ма - њих *mf* гле - дај са - да стра - шни мој

Fl. *mp* *mf*

Vln. I *mp* *mf* *jeté* *ord.*

Vln. II *mp* *mf* *jeté* *ord.*

Vla. *mp* *mf* *jeté* *ord.*

Vcl. *mp* *mf* *jeté* *ord.*

Cb. *mp* *mf* *jeté* *ord.*

Као што је ритам валцера уткан у ток скоро целе песме, тако је и тонални план готово све време са финалисом *in C*, и то пре свега у *C-dur* лествици у прва два одсека песме, са повременим алтерацијама у виду повишеног првог, другог, четвртог и петог ступња, уз повремена суптилна гравитирања ка *Cis*, *H* или *F* тоналним центрима, али без задржавања. Ансамбл је третиран или као пратња, или је у дијалогу са тенором. Од 232. такта ансамбл најављује материјал са флажолетима у високим гудачима (Пример 7б), који је константа у *b* одсеку. За други одсек, кој почиње у 236. такту, карактеристична је боја тенора, која прелази из класичног певања у фалсет (Пример 8), често само додирујући га. Покаткад, линију тенора одликују и бројни украси, учесталији но у претходном одсеку. Све ово се може посматрати као „јадиковање“ Орфеја над судбином која га сустиже. За разлику од првог, у другом одсеку, у гласу, преовлађује мелизматично певање, као у српским тужбалицама, што додатно појачава утисак тешког психолошког стања Орфеја. За то време гудачи теку у два слоја. Први је ритам валцера у виолончелу и контрабасу. Други слој се састоји од флажолета у виолинама и виоли. Тихо раслојене кристално чисте ноте високе лаге у флажолетима, у ритмичким покретима квинтола, секстола, септола и тридесетдвојки, уз доста разуђену нотну фактуру са честим акцентима који помало

„излећу“, покушавају да што убедљивије дочарају уздахе у моментима туговања. У овом одсеку изостављена је флаута.

Пример 76: Утеша, тактови 229 – 232

♩ = 68

229 *pp sub.* *mp* *mf* *f*

Тен. су - де до - бри су - де бли - ски

Fl.

Vln. I *pp sub.* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp p*
Sul Re *legatissimo*

Vln. II *pp sub.* *mp* *mf* *sub. p* *mp* *mf* *mp p*
Sul La *legatissimo*

Vla. *pp sub.* *mp* *mf* *sub. p* *mp* *mf* *mp*
Sul Do *legatissimo*

Vcl. *pp sub.* *mp* *mf* *f*

Cb. *pp sub.* *mp* *mf* *f*

Пример 8: Утеха, тактови 236 – 238

♩ = 68
Meno mosso
mp *mf*

236

Ten. не - мам пе - га не - - мам

Fl.

Vln. I Sul Mi *mp* < *mf* > *mp* Sul Sol *mp* < *mf* > *mp*

Vln. II Sul La *mp* < *mf* > *mp* *legatissimo* *p* 6 *mp* < *mf* > *mp* *mp* < *mf* > *mp*

Vla. Sul Do *mp* < *mf* > *mp p* *legatissimo* 5 *mp* < *mf* > *mp* *p* 5 5 5

Vcl.

Cb. pizz.

Од 260. такта до краја (Пример 9), *ц* одсеком, у дорском модусу *in C* (*cl – dl – esl – fl – gl – al – b* у деоници тенора), са хомофоном структуром у ансамблу, завршава се 'утешна' песма у изражајном декламативном стилу.

Пример 9: Утеха, тактови 260 – 265

Ten. p mp pp sub. molto pp sub. molto
 вре - ме са - мо да ни - је да ми са - мо ни - је
 Fl. p mp pp sub. molto pp sub. molto
 Vln. I p mp pp sub. molto pp sub. molto
 Vln. II p mp pp sub. molto pp sub. molto
 Vla. p mp pp sub. molto pp sub. molto
 Vcl. p mp pp sub. molto pp sub. molto
 Cb. p mp pp sub. molto pp sub. molto

Лош једна песма плесног карактера, овога пута у танго стилу, је **Заборав**, за сопран, флауту и гудачки квинтет. Песма почиње у ритму танга и такту 4/4, где се ритам „шири“ кроз гудаче имитационим преузимањем претходно одсвиране фразе, од контрабаса ка све вишим инструментима. Флаута чини изузетак, јер њена деоница креће истовремено са контрабасом, док је глас третиран потпуно независно у комплементарном ритму, тако да му се акценти тек понеки пут покlope са ансамблом (Пример 10). Сопран пева стихове углавном силабично, мелодијом у којој су претежно мале и прекомерне секунде, чисте и прекомерне кварте, а сви тонови припадају *G-dur* лествици са повременим алтерацијама у виду повишеног другог и четвртог ступња. Ова драматична деоница осликава осећаје

којима Еуридика покушава да заборави све дирљиве и романтичне тренутке проживљене са својим драгим Орфејом, а текст је из прве две строфе песме **Заборав**:

*Да се пружим
Да ноге испружим
Да тело напустим
Да рука падне
Ногом цимнем
Да се пружим
и заборавим.*

*Тај је кревет мирисао
топла лица голе ватре
у њему он је плакао
хладне шаке мирисне.*

Пример 10: Заборав, тактови 276 – 278

276 $\text{♩} = 72$ *mf*

Sop. *p* 3
да се да се пружим да те - ло на-пу-стим да ру - ка па - дне

Fl.

Vln. I *arco*

Vln. II *arco* *p*

Vla. *arco* *mf* *pizz.* *p*

Vcl. *arco* *mf* *pizz.* *p*

Cb. *mf* *p*

Кратким фигурацијама, које произилазе из пулса танго ритма, флаута, у ритму комплементарном са сопраном, од 287 до 292. такта, најављује материјал прелазног дела између *a* и *b* одсека који се дешава од 297 до 305. такта. У току првог одсека догодила се промена метрике, из 4/4 ток је прешао у такт 3/4, а танго ритам је и даље остао непромењен, тако да су акценти постали померени (Пример 11), те ранија прва доба сада пада, осим на прву и на другу или трећу добу. Прелаз, у деоници флауте, уз пратњу виолончела и контрабаса (Пример 12а), развијен је и виртуозан. Ритмички пулс се, на прелазу из 301. у 302. такт мења из 3/4 у 3/8, темпо постаје дупло бржи, а ритам акцената, пре свега у контрабасу, а затим се постепено усложњава и у осталим инструментима ансамбла, од момента промене јединице бројања (Пример 12б).

Пример 11: Заборав, тактови 282 – 287

The musical score for Example 11, measures 282-287, is presented in a standard orchestral layout. The tempo is marked as quarter note = 72. The Soprano part has the lyrics "taj je kre-veг mi - ri - sa - o". The Flute part has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) play a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics marked *p* and *arco*. The score is in 3/4 time.

Од 302. такта, креће *b* одсек, који, осим по пулсу и темпу, контрастира првом одсеку и по третману гласа. У првом делу *b* одсека, до 330. такта, чујемо тонове који гравитирају тоналном центру са финалисом *in D*. Даље, од 333. такта, сопран, певајући текст треће и четврте строфе (Пример 13), захвата високу лагу и карактеришу га наглашени украси, као и дуги тонови у другој октави, посредством којих своју

кулминацију достиже и цео музички ток песме **Заборав**. Током ове кулминације, од 331. такта, и до краја песме, чује се новоутврђена тонска лествица са финалисом *in F*, коју сачињава низ направљен од горњег тетрахорда хармонскиг мола, са карактеристичном прекомерном секундом и тетрахорда октотонске лествице (*f1 – ges1 – a1 – b1 – cis2 – d2 – e2 – f2*) у деоници сопрана. Овога пута, ова два тетрахорда нису уланчана, као што је то раније, у сличним низовима, био случај, што баца сасвим ново звучно светло на већ више пут опсервиране мелодијске обрасце.

Пример 12а: Заборав, тактови 298 – 301

Fl. $\text{♩} = 72$
 298 *f* *tr* *mp* *p*
 5 6 5
 Vcl. *mf* *p* *arco* *mf*
 Cb. *p* *mf*

Пример 12б: Заборав, тактови 302 – 312

Sop. $\text{♩} = 72$
 302 *p*
 дра ги ка-сно зо - ве
 Fl. *tr* *mp* *pp*
 Vcl. *p* *mp* *p* *pizz.*
 Cb. *p* *mf*

Током другог одсека, ансамбл заједно с флаутом и даље разиграно преузима танго ритам од контрабаса, по принципу имитације почетне фразе, чешће у два или три инструмента истовремено, док прву четвртину из танго фигуре *tutti* свирају увек и то без обзира на којој доби се у том тренутку налази, како би појачали њен наступ. Да би се сада већ уиграни 3/8 такт мало обогатио, од 333. такта у виолончелу се појављује ритмичка фигура карактеристична за барокну игру сичилијану (Пример 13), коју после неколико тактова преузимају виола, па друга виолина, тако да, готово до краја одсека, ова фигура у сваком тренутку бива заступљена у једној од гудачких деоница. Из целе ове ситуације једино се издваја контрабас, који упорно одржава танго фразу, која се јасно чује до краја другог одсека.

Пример 13: Заборав, тактови 333 – 340

$\text{♩} = 72$
 $(\text{♩} = \text{♩})$

333

Sop. Ој е - хо ду - шу це - ли - ва ој *mf*

Fl.

Vln. I

Vln. II *mf*

Vla. *mp* *mf* pizz.

Vcl. *mf*

Cb. *mp* *mf*

У сам крај другог одсека песме (Пример 14) уткан је инструментални завршетак односно *codetta*, у којем се испреплетаним низовима шеснаестинских покрета завршава свака од деоница ансамбла и на тај начин звучно нестаје у *decrescendo* динамици. Иако својствен сам себи, целокупни звук песме **Заборав** ипак највише, у аранжманском смислу,

има додирних тачака са лепршавом и питком атмосфером песме из Јерменије, **Loosin Yelav...**, из циклуса **Народне песме**, за мецосопран и седам инструмената Луђана Берија⁴. Делимични утицај фолклора из разних предела (Србија, Јерменија, Аргентина...), који се може пронаћи у мом циклусу песама, оправдава његов наслов и чини циклус **Путовања и разговори** разноврсним и аутентичним.

Пример 14: Заборав, тактови 364 – 370

The musical score for Example 14, measures 364-370, is written for a flute (Fl.), two violins (Vln. I and II), a viola (Vla.), a cello (Vcl.), and a double bass (Cb.). The tempo is marked as quarter note = 72. The key signature has one flat (B-flat). The score shows various dynamics including *mp*, *p*, and *pp*, and includes phrasing slurs and accents.

На самом почетку **Покајничке** песме, док се у виолончелу смењују најдубље чисте и умањене квинте: *c – g* и *cis - g* у *pizzicato* и *arco* начину свирања, мушки глас наступа са неодређеном висином тона (Пример 15), у овом тренутку, разликујући само „високи“ и „ниски“ регистар говорног израза у *forte* динамици и изражајно и ритмички одређено, са јасним акцентима, рецитујући прва три стиха **Покајничке** песме:

*Умрећу за снове и питање
 кроз лепљиве зидове
 изгубићу речи, мрем*

⁴ Luciano Berio, *Folk Songs* (1964)

Пример 15: Покајничка, тактови 375 – 379

375 $\text{♩} = 72$

Ten. *mp*

8 за сно-ве и пи-та-ње кроз ле-пљи-ве зи-до-ве из-гу-би-ћу ре - чи

Vcl. *f* *p* *mf*

Након тенорског речитатива у уводу ове песме, виолончело још неко време остаје у истој атмосфери, са тоналним ослонцем *in C*. Потом улазе гудачи, овога пута од високих ка ниским, закључно са виолончелом, каснећи један за другим по једну осмину (а последњи једну шеснаестину) у свирању хроматских низова тридесетдвојки. Ови низови свирају се пригушено, са сординама, у динамици *pianissimo possibile*, стварајући звучни ефекат посебне боје својеврсног „шушкања“, као у трећем ставу Лигетијевог Концерта за виолину и оркестар. Тај ефекат (Пример 16) постаје подлога за живе и напете деонице тенора и флауте, које, у форми дијалога, надопуњују једна другу, натпевавајући се. Деоница гласа је третирана више силабично, са скоковима у интервалима не само сексте и октаве, већ и мале ноне, којима се изражава крајност безизлазне ситуације у којој се Орфеј налази. Од 392. такта, тонални центар је *in F*, а лествица *f1 - ges1 - a1 - b1 - cis2 - d2 - e2 - f2* у деоници флауте, у којој се одвија овај ток песме, формирана је у претходној песми **Заборав**. Деоница флауте је у овој песми посебно виртуозна и захтевна, а својим изразом она осликава стање мушкарца који се каје и приказује патње кроз које пролази певајући:

*Гута пије и надима
снага тело напушта*

На овакав третман флауте подстакло ме је и сећање на једно од највиртуознијих дела написаних за флауту и клавир, а то је *Линова песма* за флауту и клавир Андреа Жоливеа⁵, компонована такође на мотиве и теме из грчке митологије, конкретно посмртне песме са жалобним певањем настале након бруталног пораза Лина од Херкула. С обзиром да је флаута први инструмент који сам свирала, вероватно ме је, у овом делу, несвесно повукла жеља да јој пружим посебан простор за овако виртуозно изражавање, као и да јој, у овој песми, поверим важнију улогу него самом тенору. Но, као што рекох, најважнији разлог за то био је што сам управо оваквим средствима желела да прикажем унутарње стање душе жалосног Орфеја (Пример 17).

⁵ André Jolivet, *Chant de Linos* (1944)

Пример 16: Покајничка, тактови 409 – 410

409 $\text{♩} = 72$

Ten. пи - је гу - та гу - та пи - је и

Fl. f mp f f mf f

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl. p

Cb.

Пример 17: Покајничка, тактови 393 – 406

Fl. mp mp

Fl. mf 3 5 7 5

Fl. 397 6 7 5 mp

Fl. 399 3 mf 6 5 6

Fl. 401 7 ffp

Fl. 405 mf frull.

Након овог, по трајању доста дугог а одсека (од 386 до 426. такта), којег, упркос његовој дужини, не бих раздвајала на мање пододсеке, јер је реч о истом музичком материјалу, следи такође, једнак пропорцијама a одсека, и дужи b одсек, у форми извесног фугата. Заправо, други одсек, са тоналним центром *in Cis*, надовезује се на флаутистичку каденцу, којом се и раздвајају ова два различита одсека. Вилончело доноси, у 427. такту, карактеристичну нову тему, која је обележена лествичним низом, за који су карактеристичне прекомерне секунде: $cis - d - eis - fis - a$. Ова тема се затим чује и у виоли, транспонована и мало измењена за умањену кварту навише – основни звук теми и даље дају прекомерне секунде, само сада другачије распоређене ($f - ges - a - b - cis1 - d1 - e$). Са овом појавом теме преплиће се *stretto* у флаути ($f1 - ges1 - a1 - b1 - cis2 - d2$). Након тога следи наступ прве виолине, са проширеним тонским низом, сада за велику сексту навише ($d2 - es2 - fis2 - g2 - a2 - ais2 - h2 - his2 - cis2$). Интересантно је да је за све ове појаве теме, као и за многе друге сличне делове ове композиције, карактеристична

боја већ више пута поменутих прекомерних секунди. Инспирацију за лествичне низове које карактеришу прекомерне секунде нашла сам у мелодијским обрасцима 5. и 6. гласа српског Осмогласника. Иако се нисам стриктно придржавала система на којем почива изградња ових гласова Осмогласника, ипак сам одређене, најкарактеристичније елементе образаца користила као импулс за креирање сопствене мелодике. Ту, пре свега, мислим на покрет прекомерне секунде, којег сам, када се мелодија креће у супротном смеру замењивала покретом велике или чак мале секунде, истањујући и сажимајући тако мета-простор овог прекомерног интервала, у сабијени и згуснути простор мале секунде.

У такту 433. виола наставља да излаже контрапунктски материјал сличан материјалу теме. Нови наступ теме, у деоници флауте, у горњем регистру, дат је у измењеном и проширеном облику, да би се, до готово самог краја, тема у свом првом или измењеном облику јављала наизменично у неком од инструмената ансамбла, истовремено се преплићући са деоницама тенора и контрабаса. Тенор и контрабас не учествују структурално у овој фуги, већ имају засебне деонице (Пример 18). Дакле, тенор, певајући:

*она ме чека сада
светло тужно
и уснуло око њено.
Мисли луде буди
улица дубоко море
море ноћу ударе
врата тајне разоре
речи моје
више не чује*

има тужну мелодијску линију која осликава његово стање и која је независна од теме која се спроводи у фугату, док контрабас једноставном хармонском основом прати деоницу тенора. Ова звучна слика обојена је, такође, и дугим флажолетним тоновима у гудачким инструментима, који доприносе стварању апартне атмосфере, чинећи да она постаје све изражајнија што се песма ближи крају.

Пример 18: Покајничка, тактови 430 – 432

430 mf $\text{♩} = 72$

Tен. све - тло ту - жно и ус - ну - ло о - ко ње - - -

Fl. mf

Vln. I mf

Vln. II

Vla. mf

Vcl. mf

Cb. mf

На самом крају песме, виолончело и глас призивају атмосферу с почетка песме, с том разликом што овога пута тенор тихо, шапатом, говори:

више пева

глас тишине!

За то време, преостали инструменти ансамбла, у високом регистру, постепено ишчезавају, држећи по један тон у *piano* динамици, који потом, на самом крају песме, прекидају окидањем жице *pizzicato*, смењујући се један за другим од највиших до контрабаса (Пример 19).

У конструкцији тока и звучања музичког материјала ове песме била сам инспирисана свим оним што је Станислав Винавер изрекао у цитату: „Данас ми улазимо у дух размештања, у дух струјања, у динамику хаоса, у револуцију израженога... отварамо нове одаје, где су били заробљени нови чаробници и змајеви, и ослободивши их, бацамо и њих у општи плес међусобног деловања... Није довољно створити нов свет. Нов свет мора да се креће, да се мења, да живи, да бива и да траје по својим – својственим динамичким бесовима. Нови морају бити: и покрет и покренуто. И само то оправдава, и само то чини

свет“⁶ Пожелела сам да ову песму остварим као специфичан вид кретања, које се одвија на путу од 'покренутог' ка 'ишчезлом' и натраг, како бих њоме, кроз једну нову врсту отвореног кружења, које у себе упија све претходне покрете, ујединила све слике кретања из претходних песама.

Пример 19: Покајничка, тактови 451 – 454

451 $\text{♩} = 72$
mp *sussurrando*
 Ten. ви - ше пе - ва глас ти - ши - не
 Fl.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vcl.
 Cb.

Песма **Еуридика** је компонована као дует за сопран и тенор, иако је оригинални текст писан искључиво у женском лицу. Димитрије Коканов, пишући је, остварује и интертекстуалност, јер се ова песма, осим на Кишово дело, истовремено односи и на, антички, орфички мит. Еуридика куди Орфеја што ју је дао, што, је окренувши главу да је погледа, учинио кобну грешку у пресудном моменту, те ју је изгубио и оставио у Хаду. Међутим, мени је текст ове песме понудио инспирацију да пружим прилику и Орфеју да

⁶ Станислав Винавер, *Громобран свемира*, Манифест експресионистичке школе, Албатрос, Београд, 1921.

се, заједно са Еуридиком, запита „зашто“, тачније „што“ или „што сам“, да интензитетом експресије учини последњи покушај приближавања и сједињења са Еуридиком, упркос неумитности последица догађаја који је претходио. Овакву специфичну експресију постигла сам инструменталним третманом вокалних деоница. За овакав третман гласова, инспирацију ми је пружила песма **Виолина** Душана Радића⁷.

Песма **Еуридика** говори о никада потпуно оствареној овоземаљској љубави између мушкарца и жене али, у исто време, парадоксално и о љубави с ону страну живота, о вечној љубави. Музичка карактеристика ове песме, а, истовремено, и различитост, у односу на остале из овог циклуса, јесте третман деонице виоле. Посебност виоле и њене деонице у овој песми истакнута је у претежном свирању на *A* жици, која најбоље од свих гудачких инструмената дочарава амбијент и боју звука лире, инструмента који се у старој грчкој митологији пре свега везује за Орфеја. У партитури, ови делови су увек обележена са *sul La*. Као изванредан музичар, Орфеј лиром смирује олују, опчињава људе и богове. Лира, инструмент космичког склада, симбол песничке и музичке инспирације, која се користила у кућном музицирању у улози пратње уз глас, истовремено се може сматрати и симболом хармоније између мушкарца и жене, Орфеја и Еуридике. Тај однос се, на крају, показује и као не сасвим хармоничан, јер је Орфеј, упркос огромном таленту и љубави, губитник и то због своје разапетости људском несавршеношћу: „Кроз читаву легенду Орфеј се открива као заводник на свим нивоима: заводи небо и земљу, океане, подземни свет; подсвест, свест и надсвест; тера љутњу и отпоре; опчињава. На крају не успева да вољену Еуридику доведе из подземног света, а његови остаци су раскомадани, расути у реку. Симбол борца који је у стању само да успава зло, али не и да га уништи, умире као жртва неспособности да превазиђе сопствене недостатке, тражећи идеал којем се посвећује само речима, а не збиља и до краја, због неспремности да се одрекне властите таштине и многострукости својих жеља. Орфеј с тога симболизује недостатак душевне снаге, јер не успева да избегне противречности својих тежњи према узвишеном и баналном истовремено, те умире зато што није имао храбрости да одабере.“⁸

Почетак песме (Пример 20), као и крај, поверила сам соло деоници виоле, опет инстистирајући на боји, те стога и свирању на *A* жици, како бих песму увела у специфичну атмосферу, ону, која подсећа на тајанствено, болно и мутно подрхтавање сенки у филмовима **Иваново детињство**, **Носталгија** или **Сталкер**, Андреја Тарковског. Деонице преосталих инструмента из ансамбла третиране су превасходно колористички, врло сведено, како би апартна атмосфера песме у целости дошла до изражаја.

С обзиром да је текст песме саткан од низа мањих строфа, вођена њиме, написала сам музику која је сачињена од више краћих одсека. Тако, први одсек *a*, који почиње у

⁷ Душан Радић, *Списак*, тринаест крокија за тринаест извођача (1952/5)

⁸ Alen Gerbran i Žan Ševalije, *Rečnik simbola*, Stylos, Нови Сад, 2009.

458. такту, одмах након увода соло виоле, траје свега шест тактова (Пример 21). Осим виоле, која свој соло приводи крају како први одсек наступи, у овом делу јавља се и флаута, док гудачи наступом са свега два акорда у два кратка наврата, подрцтавају напету атмосферу. У хармонском смислу, у овом делу чујемо најпре дурски тетрахорд с финалисом *in A*, а потом промену тоналног центра у *H-moldur*. Као и у претходним песмама, и за ову песму карактеристични су мелодијски образци који осцилирају око трећег ступња тоналитета у којем се одређене фразе одвијају, што највише кореспондира са гравитирањем ка трећем ступњу, типичном, пре свега, за други глас Осмогласника.

Пример 20: Еуридика, тактови 455 – 459

♩ = 60
Sul La
Sul pont.
ord.

Viola

pp *p* *mp*

6 7

Пример 21: Еуридика, тактови 458 – 461

♩ = 60

458

Sop. Што си о - ко дао - цр - ном што глас

Ten. Што сам што сам што

Fl. *mf* *p*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. ord. *f*

Vcl. *mf* *mp* *f*

Cb. *mp* *f*

6 5

Потом следи прелаз од 2 такта, а у 466. такту (Пример 22) већ наступа одсек *b* у трајању од свега 4 такта, у којем виолине, виолончело и контрабас, прате вокалне деонице, док виола, делом, опет има флажолете из претходног сола. Након овог дела, атмосфера песме постаје сведенија тако да, у даљем току, гласове допуњавају свега два, а када сопран остане сам, чак и само један иструмент. Тако од 470. такта (Пример 23), у *c* одсеку, музичку слику чини, уз сопран и тенор, и виола на *A* жици, као и контрабас који свира *pizzicato* тонове, подржавајући хармонију гласова и виоле, а само у последњем такту одсека јавља се *tutti* ансамбл, који акцентује речцу *не* глисандом у *forte* динамици, одсечно пролазећи кроз различите регистре.

Пример 22: Еуридика, тактови 466 – 469

$\text{♩} = 60$
 Sop. *p* што ми ру - ку пу - сти цр - ну *mp* што гла - ву вр - тиш што ме да - да не *f > p*
 Ten. *mp* што *mf* што *mp* што *mf* што те да - да не *f > p*
 Fl. *p*
 Vln. I *p* *mp* *f > p*
 Vln. II *p* *mp* *f > p*
 Vla. *p* *mp* *f > p*
 Vcl. *p* *mp* *f > p*
 Cb. *pizz.* *p* *mp* *arco* *f > p*

Пример 23: Еуридика, тактови 470 – 473

Sop. mp mf
 што сад ста-де ме-не пу-сти до-ле не-дај се-би већ ме ру - ком сво-јом
 Ten. mf
 Sul La што ста-де
 Vla. (p) pizz.
 Cb. p pizz.

За нови δ одсек, од 475. такта, карактеристичан је дует сопрана и тенора, који у овом делу певају „мелодију њихове љубави“, без текста на вокал „А“, уз неуобичајену поставку виолине и виоле: у високом регистру *Ge* жице свира виолина соло, што би иначе уобичајено свирала виола, која у том тренутку свира на *A* жици. Дакле, у овом одсеку (Пример 24) су, на изванредан начин, „замењена“ места звучања виолине и виоле, јер је виола писана изнад виолине за више од једне октаве.

Пример 24: Еуридика, тактови 474 – 481

Sop. $\text{f} > \text{p}$ mp *Più mosso* legato
 не а а
 Ten. mp legato
 а а
 Fl. $\text{f} > \text{p}$
 Vln. I *Sul Sol* $\text{f} > \text{p}$
 Vln. II $\text{f} > \text{p}$
 Vla. $\text{f} > \text{p}$
 Vcl. $\text{f} > \text{p}$
 Cb. arco $\text{f} > \text{p}$

Оваква поставка инструмената је свесно учињена како би се истрајало у наглашавању посебности боје звука виолске *A* жице, која, као што је речено, подсећа на боју звука лире, а виолини је, овога пута, дата улога „баса“ тамнијом бојом *Ge* жице. У овом одсеку, иако сопран и тенор певају чешће у септимама и нонама, што у први мах може деловати прилично дисонантно, ипак, због заједничке гаме *es–moll*-а, на којој се дуэт одвија, то није случај. У првом реду, *es–moll* је уочљив у деоници виолине и виоле - горња велика терца *es–moll*-а, *ges – b*, у виоли, као и чиста квинта *es – b*, у виолини, присутне су практично током целог одсека. Следећи, *e* одсек (Пример 25а) тонално припада *d–moll* лествици и у њему сопран пева соло, а прате га у флажолетима најпре виолине, а потом и виола, док *tutti* ансамбл наступа са акордима у глисанду. Следи један акорд који чине флаута у *staccato*-у и гудачи у *pizzicato*-у, понављан у потпунијем слогу, кроз све четири жице, као *quasi chitarra* у наступајућим сопранским паузама. Флаута и глас наизменично преузимају комплементарну мелодијско – ритмичку улогу. Овај музички сегмент би био непотпун без било које од ових деоница (Пример 25б).

Пример 25а: Еуридика, 487 – 490

487 $\text{♩} = 60$

Sop. *p* *mp* *mf* *p sub.*
бо - ли сву - да му - зи-ка ве -

Fl. *mf* *p* *pizz.* *quasi chitarra* (*p*)

Vln. I *mf* *p* *pizz.* *quasi chitarra* (*p*)

Vln. II *mf* *p* *pizz.* *quasi chitarra* (*p*)

Vla. *mf* *p* *pizz.* *quasi chitarra* (*p*)

Vcl. *mf* *p* *pizz.* *quasi chitarra* (*p*)

Cb. *mf* *p* *pizz.* *quasi chitarra* (*p*)

Sul La

Пример 25б: Еуридика, тактови 491 – 494

491 $\text{♩} = 60$
 Sop. *mp* *p*
 чна у тво-је у-ши у у-ши у-ши тво - је
 Fl. *p*

Последњи одсек може се обележити као *dl*, јер се у њему чује реминисценција на претходно поменути „љубавну песму“ између мушкарца и жене, која се пева на вокалу „А“. Аранжман гласова, и инструмената који их прате, идентичан је оном из *d* одсека, једино се сада тонални центар померио за полустапен навише у *e-moll*, а сопран и тенор су премештени у своју доњу лагу. На крају песме је *coda* (Пример 26), у којој виола соло, на *A* жици *sul ponticello*, у *piano* динамици, као и на почетку песме, и она покушава да код слушаоца створи утисак како Орфејева лира и даље свира.

Пример 26: Еуридика, тактови 506 – 509

506 $\text{♩} = 60$
 Vla. *mp* *p* *mp* *p* *p*
 (Sul pont.)

2.6. Закључак

Свакој песми из циклуса **Путовања и разговори** припада посебна, јединствена атмосфера. Ипак, све ове атмосфере остваривала сам употребом специфичних мелодијских, хармонских и ритмичких образаца, који припадају сасвим одређеном, за мене, јединственом кругу музичких елемената. Наиме, као основу за компоновање, користила сам поједине мелодијске обрасце 2, 5, и 6. гласа српског Осмогласника, октотонску лествицу, чији се елементи налазе и у поменутиим гласовима, као и мелодијске обрасце српске традиционалне музике (октотонска лествица произилази из традиционалне

музике, која се опет дубоко прожима са гласовима Осмогласника, чиме је овај извор моје инспирације у потпуности заокружен). Поменути обрасци присутни су у свеобухватном координатном систему моје музике, како у хоризонталном мелодисјком кретању и низовима тонова, тако и у вертикалним сазвучјима. Зато се овај систем најпре може довести у везу са композиционом техником која се назива архаизација музичког језика, јер посредством преламања поменутих образаца кроз призму мојих музичких идеја, настаје нов музички систем који ствара звучну слику, која мрежом испреплетаних музичких мисли повезује далеку прошлост са садашњошћу, али и далеком будућношћу. Свака садашњост у себи садржи целокупну прошлост и тако твори један свеобухватни, бесконачни, никад прекинути садашњи тренутак, тренутак у којем једино постојимо.

Принцип дијалога који постоји међу текстуалним поетским целинама Димитрија Коканова, користила сам као примарну композициону идеју и то у првом реду на микро-плану: музичке мотиве, мелодијске, хармонске и ритмичке обрасце третирала сам по узору на дијалошки принцип. Музичке мотиве сам преплитала, укрштала, надовезивала, суперпонирала и све време пажљиво посматрала како те микро-целине ступају у међусобне интеракције, како у том дијалоги реагују једна на другу и како, на крају, једна другу изграђују. На овај начин настајао је специфичан музички језик у овој композицији, језик чија би основна карактеристика могла бити описана као музичко 'разговарање', које подразумева међусобно ослушкивање и коментарисање музичких мотива, стварајући на овај начин музичко-поетску целину, која на крају добија исповедну, монолошку структуру, док је форма стихова Димитрија Коканова углавном осмишљена управо на обрнут начин – појединачне песме имају монолошку структуру, док је цео циклус изграђен на дијалошком односу појединачних песама. На овај начин сам затворила круг од поезије ка музици и натраг. Ово бексрајно кружење претвара се у спиралу, која се успиње, тежећи ка правом, неискривљеном и неисквареном доживљају Духа.

Компонујући на стихове Димитрија Коканова, уживљавала сам се подједнако и у улогу Орфеја и Еуридике, додирујући и проналазећи у себи оне емотивне нити, који ће у пуном дејству резонирати са емотивним стиховима. И на крају, читаво ово моје путовање јесте, као и код Данила Киша, „покушај тражења моје сопствене личности, мог сопственог ја, жеља да се нађе нека првобитна чистота.“⁹

⁹ Данило Киш, 2012.

3. РЕАЛИЗАЦИЈА (КОНЦЕРТНО ИЗВОЂЕЊЕ У КУЛТУРНОМ ЦЕНТРУ НОВОГ САДА)

Циклус песама **Путовања и разговори** за *сопран, тенор, флауту и гудачки квинтет* на стихове *Димитрија Коканова* изведен је у концертном облику са елементима инсценације, 30. септембра 2014, у Културном центру Новог Сада. Том приликом реализован је аудио-видео снимак. Посебан аудио снимак, који такође прилажем, сачињен је накнадно у студију Академије уметности у Новом Саду 10. маја 2015. године.

Ансамбл:

Весна Аћимовић, сопран (концертно извођење)

Александра Станковић, сопран (аудио снимак)

Александра Младен Продан, тенор

Лидија Кнајп, флаута

Владимир Ђуковић, прва виолина

Бојан Глушица, друга виолина

Ана Клем – Аксентијевић, виола

Марко Милетић, виолончело (концертно извођење)

Кристоф Јан, виолончело (аудио снимак)

Милан Миланов, контрабас

Стихови: Димитрије Коканов

Аудио снимак и дизајн звука концертног извођења: Ладо Леш

Видео снимак концертног извођења: Зоран Докић

Режија и костими: ред. проф. Дијана Козарски

Извршни продуцент концерта: Весна Каћански и Културни центар Новог Сада

Аудио снимак и дизајн звука студијског снимка: Бранислав Мицић





ПУТОВАЊА И РАЗГОВОРИ (стихови песама)

О страдању

О,
приљубио усне своје
на усне њене хладне,
чекају ледене ноћи кроз снегове,
јака светла долазе низ друмове.

О,
приљубила светла лице
на тело његово, ноге клецаве
очи гладне затвориле
гласан лавез тихо нестаје
низ друмове.

О,
драга моја о,
са врата његовог
медаљон и име скинућу,
на твоју руку прстен ставићу.

О,
зимо драга
зимо драга
касно ноћ на тебе пада
да угреје!

Балада о сећању

Кроз воду и таласе
 кроз кише о стене
 колут савладао није
 у ритму губи доброту
 мудро прича он
 рањено у ритму
 далеком.

Изгубљен је сада
 године проласка и
 године чекања да дође
 да риба клизне и
 у води се удави мртва
 уморна.

Рећи ће ми он
 далеко у ритму
 губи себе
 у ритму земље неке
 где вода
 у ритму тече
 та вода
 далека је!

Утеха

Ах, вина, домаћа
 од морских риба, домаћих
 гледај сада страшни мој суде
 добри суде блиски
 гледај како цури истина.

Немам пега немам сунца
 гледај како гладујем
 рекао сам теби драги
 суде срца питомога
 Могу преко да се бацим
 да се убијем
 суде слатки лице радосно.

Време само да није...
 да ми само није времена
 па да пођем сад!

Заборав

Да се пружим
Да ноге испружим
Да тело напустим
Да рука падне
Ногом цимнем
Да се пружим
и заборавим.

Тај је кревет мирисао
топла лица голе ватре
у њему он је плакао
хладне шаке мирисне.

Драги касно зове
касно драги зора
румена лица сунца
касно драги планина

ој ехо душу целива
ој сећање раздире
ој драги да станем
ој драги заборав
Да се промениш
нећеш никада!

Покајничка

Умрећу за снове и питање
 кроз лепљиве зидове
 изгубићу речи, мрем
 што изгуби је сада
 што мрак сада
 око њено не види.

Главу да баци удари
 корак ломи стани
 она ме чека сада
 светло тужно
 и уснуло око њено.

Мисли луде буди
 улица дубоко море
 море ноћу ударе
 врата тајне разоре
 речи моје
 више не чује
 више пева
 глас тишине!

Еуридика

Што си око дао црном
 што глас пусти
 што ме даде, не!

Што ми руку спусти црну,
 што главу вртиш
 што ме даде, не!

Што сад стаде,
 мене пусти доле,
 не дај себи
 већ ме руком својом, не!

Душу пусти
 боли свуда
 музика вечна
 у твоје уши
 уши твоје
 мене чуће
 мене
 не!

ЛИТЕРАТУРА

- Деспих, Дејан, *Хармонија са хармонском анализом*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.
- Einstein, Albert, *Living Philosophies*, Simon and Schuster, New York, 1931.
- Gerbran, Alan, Ševalije, Žan, *Rečnik simbola, Mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Stylos, Novi Sad, 2009.
- Griffiths, Paul, 'Lied', [u:] - *The New Grove dictionary of music and musicians*, Vol. 10, Sadie, Stanley, John Tyrrell, Macmillan, London, 2001.
- Kanach, Sharon, *Music and Architecture by Iannis Xenakis*, Pendragon, Hillsdale, New York, 2008.
- Карацић Стефановић, Вук, *Народне српске пјесме* [Књига прва], Просвета – Нолит, Београд, 1985. (фототипски репринт издања из 1824.)
- Киш, Данило, *Мансарда*, Архипелаг, Београд, 2011.
- Киш, Данило, *Пола века од објављивања првих романа Данила Киша*, [у] Вечерње новости, Београд, 2012.
- Коканов, Димитрије, *Путовања и разговори*, Београд, 2012, необјављено.
- Коканов, Димитрије, *Разговори након путовања, преписка о циклусу песама Путовања и разговори*, Нови Сад-Београд 2012/15, необјављено.
- Kortasar, Húlio, *Školice*, Sezam book, Beograd, 2012.
- Марић, Љубица, *Записи*, Архипелаг, Југоконцерт, Београд, 2009.
- Pavić, Milorad, *Hazarski rečnik*, Vulkan, Beograd, 2014.
- Varga, Bálint András, *Conversations with Iannis Xenakis*, Faber and Faber Limited, London, 1996.
- Веселиновић Хофман, Мирјана, et al., *Историја српске музике, српска музика и европско музичко наслеђе*, Завод за уџбенике, Београд, 2007.
- Винавер, Станислав, *Громобран свемира, манифест експресионистичке школе*, Албатрос, Београд, 1921.

Xenakis, Iannis, *Formalized Music*, University Press, Bloomington, 1971.

Xenakis, Iannis, *Arts/Sciences – Alloys*, Endragon Press, Stuyvesant, New York, 1985.

ПАРТИТУРЕ

Adès, Thomas, *Totentanz* for mezzo – soprano, baritone and orchestra, Faber Music Ltd, London, 2013.

Berio, Luciano, *Folk Songs* for mezzo – soprano and seven instruments, Universal Edition, London, 13717

Górecki, Henryk Mikolaj, *Old Polish Music Op 24* for bsrass and trings, Boosey & Hawkes, London, HPS 1240

Górecki, Henryk Mikolaj, *Symphony No. 3, Symphony of Sorrowful Songs Op 36* for soprano solo and orchestra, Boosey & Hawkes, New York, PWM – 8223

Žebeljan, Isidora, *Zora D*, an Opera in One Act, Ricordi, Milano, 2005.

Žebeljan, Isidora, *New Songs of Lada*, Ricordi, Milano, 2006.

Žebeljan, Isidora, *Two Heads and a Girl*, a Comic One-act Fairytale Opera, Ricordi, Milano, 2012.

Zemlinsky, Alexander, *Lirische Symphonie Op 18* for soprano, baritone and orchestra, Universal Edition, Vienna, 34128

Jolivet, André, *Chant de Linos pour flûte et piano*, Alphonse Leduc, Paris, 21165

Ligeti, György, *Konzert für Klavier und Orchester*, Schott, Mainz, ED 553

Ligeti, György, *Konzert für Violine und Orchester*, Schott, Mainz, ED 9170

Marić, Ljubica, *Vizantijski koncert* za klavir i orkestar, Furore Verlag, Kassel, fue 2532

Marić, Ljubica, *Pesme prostora*, kantata za mešoviti hor i simfonijski orkestar, Furore Verlag, Kassel, fue 6120

Marić, Ljubica, *Prag sna*, kantata za sopran, alt, naratora i kamerni orkestar, Furore Verlag, Kassel, fue 6150

Marić, Ljubica, *Čarobnica*, melodijska recitacija za sopran i klavir, Furore Verlag, Kassel, fue 6130

Mahler, Gustav, *The Song of the Earth* for Alto and Tenor soloists and Orchestra, Universal Edition, Vienna, 32981

Мокрањац Стојановић, Стеван, *Осмогласник: Српско народно црквено појање I*, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд 1964. (репринт издања из 1922.)

Ravel, Maurice, *Shéhérazade*, Three Poems for Soprano and Orchestra, A. Durand & fils. Paris, 13451

Радић, Душан, *Опседнута ведрина вокално – инструментални триптих Оп 14*, Удружење композитора Србије, Београд, 1973.

Xenakis, Iannis, *Charisma* for Clarinet and Violoncello, Salabert, Paris, 4476

Xenakis Iannis, *Dmaathen* for Oboe and Percussion, Salabert, Paris, 1883

Xenakis, Iannis, *Dhipli zyia* for Violin and Violoncello, Salabert, Paris, 2889

Xenakis, Iannis, *N' Shima* for Two Mezzo – sopranos, Two Horns, Two Trombones and Violoncello, Salabert, Paris, 1922

Xenakis, Iannis, *Oresteia* for Baritone, Mixed and Children's Chorus, and Chamber Ensemble, Boosey & Hawkes Music Publishers Limited, London, 1996.

Xenakis, Iannis, *Psappha* for Percussion, Salabert, Paris, 1923

Станислава Гајић

ПУТОВАЊА И РАЗГОВОРИ

циклус песама за сопран, тенор, флауту и гудачки квинтет

на стихове Димитрија Коканова

Београд, 2014.

Stanislava Gajić

Travels and Talks

Cycle of Songs for Soprano, Tenor, Flute and String Quintet

Lyrics by Dimitrije Kokanov

Beograd, 2014.

Циклус песама Димитрија Коканова

Путовања и разговори

О страдању

О,
приљубио усне своје
на усне њене хладне,
чекају ледене ноћи кроз снегове,
јака светла долазе низ друмове.

О,
приљубила светла лице
на тело његово, ноге клецаве
очи гладне затвориле
гласан лавез тихо нестаје
низ друмове.

О,
драга моја о,
са врата његовог
медаљон и име скинућу,
на твоју руку прстен ставићу.

О,
зимо драга
зимо драга
касно ноћ на тебе пада
да угреје!

Балада о сећању

Кроз воду и таласе
кроз кише о стене
колут савладао није
у ритму губи доброту
мудро прича он
рањено у ритму
далеком.

Изгубљен је сада
године проласка и
године чекања да дође
да риба клизне и
у води се удави мртва
уморна.

Рећи ће ми он
далеко у ритму
губи себе
у ритму земље неке
где вода
у ритму тече
та вода
далека је!

Утеха

Ах, вина, домаћа
од морских риба, домаћих
гледај сада страшни мој суде
добри суде блиски
гледај како цури истина.

Немам пега немам сунца
гледај како гладујем
рекао сам теби драги
суде срца питомога
Могу преко да се бацим
да се убијем
суде слатки лице радосно.

Време само да није...
да ми само није времена
па да пођем сад!

Заборав

Да се пружим
Да ноге испружим
Да тело напустим
Да рука падне
Ногом цимнем
Да се пружим
и заборавим.

Тај је кревет мирисао
топла лица голе ватре
у њему он је плакао
хладне шаке мирисне.

Драги касно зове
касно драги зора
румена лица сунца
касно драги планина

ој ехо душу целива
ој сећање раздире
ој драги да станем
ој драги заборав
Да се промениш
нећеш никада!

Покајничка

Умрећу за снове и питање
кроз лепљиве зидове
изгубићу речи, мрем
што изгуби је сада
што мрак сада
око њено не види.

Главу да баци удари
корак ломи стани
она ме чека сада
светло тужно
и уснуло око њено.

Мисли луде буди
улица дубоко море
море ноћу ударе
врата тајне разоре
речи моје
више не чује
више пева
глас тишине!

Еуридика

Што си око дао црном
што глас пусти
што ме даде, не!

Што ми руку спусти црну,
што главу вртиш
што ме даде, не!

Што сад стаде,
мене пусти доле,
не дај себи
већ ме руком својом, не!

Душу пусти
боли свуда
музика вечна
у твоје уши
уши твоје
мене чуће
мене
не!

soprano

tenore

flauto (anche flauto piccolo)

primo violino

secondo violino

viola

violoncello

contrabbasso

durata: 24 min

Путовања и разговори

Travels and Talks

циклус песама за сопран, тенор,
флауту и гудачки квинтет
на стихове Димитрија Коканова

Cycle of Songs for Soprano, Tenor,
Flute and String Quintet
Lyrics by Dimitrije Kokanov

прва песма

first song

О страдању

On Suffering

Станислава Гајић
Stanislava Gajić
2014.

The musical score is arranged in a system with eight staves. The vocal parts (Soprano and Tenore) are in 3/4 time. The instrumental parts (Flauto, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso) are in 3/4 time. The Flauto part begins with a tempo marking of $\text{♩} = 56$ and a dynamic of *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (*pp*, *p*, *mp*). The string parts are currently blank.

2
8

in tempo

Sop.

Ten.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

5

3

p

pp

ppp

non vibrato

ppp

non vibrato

ppp

non vibrato

ppp

non vibrato

ppp

non vibrato

ppp

15

Sop.

Ten.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

23

Sop.

Ten.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

pp

pp

pp

pp

pp

pizz.

pp



31

Sop.

Ten.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

non vibrato

p

O при - љу-би-о у - сне сво-је на у-сне ње - не

4
38

Sop.

Ten.
хла - дне че-ка - ју ле - де-не но -

Fl.
mp *p*

Vln. I
p *mp*

Vln. II
p *mp*

Vla.
p *mp*

Vcl.
p *mp*

Cb.
p *mp*

43

Sop.

Ten.
ћи кроз сне - го - ве

Fl.

Vln. I
pp *pp* *mp*

Vln. II
pp *pp* *mp*

Vla.
pp *pp* *mp*

Vcl.
pp *pp* *mp*

Cb.
pp *pp* *mp*

Sop.

Ten. *p sub.*
до ⁵ - ла-зе низ _____ дру-мо - ве _____

Fl. *mf*

Vln. I *p sub.* *mp*

Vln. II *p sub.* *mp*

Vla. *p sub.* *mp*

Vcl. *p sub.* *mp*

Cb. *p sub.* *mp*



Sop.

Ten.

Fl. *f* *mp*

Vln. I *mf* *mp*

Vln. II *mf* *mp*

Vla. *mf* *mp*

Vcl. *mf* *mp*

Cb. *mf* *mp*

Più mosso

p

65

Sop. *p* О при - лъ - би-ла

Ten.

Fl. *p*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p* *pp*

Vcl. *p* *pp*

Cb. *p* *pp* pizz.



70

Sop. *mf* све-тла ли-це на те - ло ње-го-во но - ге кле - ца-ве о - чи

Ten. 8

Fl.

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *f*

Vcl. *f*

Cb. *f*

74 *pp* *mf*

гла - дне за-тво - ри - ле гла-сан ла - веж ти - хо

Sop.

Ten.

Fl.

Vln. I *pp* *mf*

Vln. II *pp* *mf*

Vla. *pp* *mf*

Vcl. *pp* *mf*

Cb. *pp* *mf*



79 *mp* *p* *pp*

не - ста-је низ дру - мо - ве

Sop.

Ten.

Fl.

Vln. I *p* *pp* *ppp*

Vln. II *p* *pp* *ppp*

Vla. *p* *pp* *ppp*

Vcl. *p* *pp* *ppp*

Cb. *p* *pp* *ppp*

arco

83 *Meno mosso* *in tempo*

Sop.

Ten. *p* *mp* *mf*
 О дра - га мо ја о са вра-га ње-го-вог ме-да-љон и

Fl.

Vln. I *p* *senza vibrato* *p*

Vln. II

Vla.

Vcl. *senza vibrato*

Cb. *pp*

87

Sop.

Ten. *mf* *f*
 и - ме ски - ну - ћу на тво - ју ру - ку пр - стен ста - ви - ћу

Fl.

Vln. I *mf* *f*

Vln. II

Vla.

Vcl. *mf* *f*

Cb. *mf* *f*

93 *pp*

Sop. *pp*
O _____ зи - мо дра-га зи - мо дра - га _____

Ten. *pp*
O _____ зи - мо дра-га зи - мо дра - га _____

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.



98 *rit.*

Sop. ка - сно ноћ на те - бе па - да да у - гре - је

Ten. ка - сно ноћ на те - бе па - да да у - гре - је

Fl.

Vln. I *lunga*
pp *mp* *p*
_____ *lunga*

Vln. II *mp* *p*
_____ *lunga*

Vla.

Vcl.

Cb.

12
III

Sop. $3 + 2 + 2$
 - - ду — и та - ла - се кроз ки-ше — о сте -

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

114 $3 + 2$ $3 + 2 + 2$ *f*

Sop. - - не

Fl. *p*

Vln. I *legatissimo* *p*

Vln. II *legatissimo* *p*

Vla. *legatissimo* *p*

Vcl. *p*

Cb. *p*

117

Sop.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

mf

121

Sop.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

p

124 *mp*

Sop. Кроз во - ду и та - ла - се

Fl. *p*

Vln. I

Vln. II *mp*

Vla. *mp* *mf* *mp*

Vcl. *p*

Cb. *p*



127 *mf*

Sop. кроз ки-ше о сте - не ко -

Fl.

Vln. I *mp* *mf* *mp*

Vln. II *mf* *mp*

Vla. *p* *mp*

Vcl. *p* *mp*

Cb.

130

Sop. - - - - - лут са - - - - -

Fl. *mp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl. *p*

Cb. *p*



133

Sop. *tr* вла - - - - - да - о

Fl. *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

16
136

Sop. *tr* ни - - - - - je

Fl.

Vln. I *mf*

Vln. II *mf* 3

Vla. *mf*

Vcl. *mf*

Cb. *mf*³



139

Sop.

Fl. *mf* 5

Vln. I *tr* 6

Vln. II *tr* 5 3

Vla. 6 3 6 *tr*

Vcl. 6 6 3 *tr*

Cb. 3 3 3

18
150

3 + 2 + 2
mp

Sop.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mp

mp

mp

mp

mp

p

p

p

y



153

3 + 3 + 2

Sop.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

p

p

ри - - - - - тму гу - би до -

156

Sop. бро - ту му - дро при - ча

Fl. *mp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl. 3

Cb. 3 6

159

Sop. он ра - ње - но у ри - - -

Fl. *mf* *f* Fl. gr. muta in Fl. picc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl. 3 6 3 3 *mf* *p sub.*

Cb. 3 3 *mf* *p sub.*

Sop. *mf* *f*

Fl. picc. *mf*

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vcl. *mf* *f*

Cb. *mf*

- тму да - ле - ком



Sop. *f*

Fl. picc. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vcl. *f*

Cb. *f*

из-гу-бљен је из-гу-бљен је са-да

168

Sop.

Measures 168-170 of the soprano part. Measure 168 is a whole rest. Measure 169 is a whole rest. Measure 170 begins with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes: G4, A4, B4. This is followed by a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4.

че - ка - ње про - ла - ска и

Fl. picc.

Measures 168-170 of the piccolo flute part. Measure 168: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 169: quarter notes B4, A4, G4, F4. Measure 170: quarter notes E4, D4, C4.

Vln. I

Measures 168-170 of the Violin I part. Measure 168: eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 169: eighth notes B4, A4, G4, F4. Measure 170: eighth notes E4, D4, C4.

Vln. II

Measures 168-170 of the Violin II part. Measure 168: eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 169: eighth notes B4, A4, G4, F4. Measure 170: eighth notes E4, D4, C4.

Vla.

Measures 168-170 of the Viola part. Measure 168: eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 169: eighth notes B4, A4, G4, F4. Measure 170: eighth notes E4, D4, C4.

Vcl.

Measures 168-170 of the Violoncello part. Measure 168: eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 169: eighth notes B4, A4, G4, F4. Measure 170: eighth notes E4, D4, C4.

Cb.

Measures 168-170 of the Cello part. Measure 168: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 169: quarter notes B4, A4, G4, F4. Measure 170: quarter notes E4, D4, C4.



171

Sop.

Measures 171-174 of the soprano part. Measure 171: triplet of eighth notes G4, A4, B4. Measure 172: quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4. Measure 173: quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4. Measure 174: quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3.

го - ди - не че - ка - ња да до - ње да - ри - ба кли -

Fl. picc.

Measures 171-174 of the piccolo flute part. Measure 171: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 172: quarter notes B4, A4, G4, F4. Measure 173: quarter notes E4, D4, C4. Measure 174: quarter notes B3, A3, G3.

Vln. I

Measures 171-174 of the Violin I part. Measure 171: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 172: quarter notes B4, A4, G4, F4. Measure 173: quarter notes E4, D4, C4. Measure 174: quarter notes B3, A3, G3.

Vln. II

Measures 171-174 of the Violin II part. Measure 171: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 172: quarter notes B4, A4, G4, F4. Measure 173: quarter notes E4, D4, C4. Measure 174: quarter notes B3, A3, G3.

Vla.

Measures 171-174 of the Viola part. Measure 171: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 172: quarter notes B4, A4, G4, F4. Measure 173: quarter notes E4, D4, C4. Measure 174: quarter notes B3, A3, G3.

Vcl.

Measures 171-174 of the Violoncello part. Measure 171: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 172: quarter notes B4, A4, G4, F4. Measure 173: quarter notes E4, D4, C4. Measure 174: quarter notes B3, A3, G3.

Cb.

Measures 171-174 of the Cello part. Measure 171: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 172: quarter notes B4, A4, G4, F4. Measure 173: quarter notes E4, D4, C4. Measure 174: quarter notes B3, A3, G3.

mf rit.

Voce di petto *p sub. in tempo*

Sop.

зне и у во-ди се у-да-ви мр - тва у - мор - на

Fl. picc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.



Sop.

Fl. picc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

185 *pp* *mp*

Sop. у - мор-на у - мор -

Fl. picc. *p*

Vln. I *p* *mp* sul pont. 3 6 6 6

Vln. II *p* *mp* sul pont. 5 5 5

Vla. *p* *mp* sul pont.

Vcl. *p* *mp* sul pont. 3 3 3 3

Cb. arco *p* *mp* 5 *molto* *p sub.*

189

Sop. - на а

Fl. picc. *mf* *f*

Vln. I *mf* *f* ord. 6 6 6 6

Vln. II *mf* *f* ord. 5 5 5 5

Vla. *mf* *f* ord.

Vcl. *mf* *f* ord. 3 3 3 3

Cb. *mf* *f* ord.

Sop. *a*

Fl. picc. *a*

Vln. I *7 6 6 6 7 6*

Vln. II *5 5 5 5 6 5*

Vla. *5*

Vcl. *5 5 5*

Cb.

p *f*



Sop. *ff*

Fl. picc. *ff*

Vln. I *7 7 7 7 ff 7 7*

Vln. II *5 6 6 6 ff 6 6*

Vla. *6 6 5 5 ff 5 5*

Vcl. *5 5 ff*

Cb. *ff*

p *f*

198 *fff* 25

Sop.

Fl. picc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

p *f* *fff*

a

5 3 5 5 *fff* 3 5

7 7 *fff* 7 7

6 6 *fff* 6 6

5 5 *fff* 5 5

3 *fff* 3 3

201

Sop.

Fl. picc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Fl. picc. muta in Fl. gr. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

frull. ord.

Re - хи - те ми он

7 *pp* arco 3

6 *pp* arco 3

5 *pp* arco 3

pp arco 3

pp arco 3

pp arco 3

Sop. *5* *3*
 да - ле - ко у рит - му гу - би се - бе у рит - му зем - ље не - ке

Fl. *3*

Vln. I *3*

Vln. II *3*

Vla. *3*

Vcl. *3*

Cb. *3*



Sop. *3* *3* *3* *5*
 где во - да у рит - му те - че та во - да да - ле - ка је!

Fl.

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *ppp*

Vcl. *ppp*

Cb. *ppp*

Утеха

Solace

♩ = 68

Tenore

Flauto

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

pp *p* *mp* *sub. p*

Ах ви - на до - ма - ња

224

Ten.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

mp *mf* *jeté* *ord.*

од мор-ских ри - ба до - ма - њих гле - дај са - да стра - шни мој

Ten. *pp sub.* *mp* *mf* *f*
 су - де до - бри су - де бли - ски

Fl. *pp sub.* *mp* *mf* *f*

Vln. I *pp sub.* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp p*
 Sul Re *legatissimo*

Vln. II *pp sub.* *mp* *mf* *sub. p* *mp* *mf* *mp p*
 Sul La *legatissimo*

Vla. *pp sub.* *mp* *mf* *sub. p* *mp* *mf* *mp*
 Sul Do *legatissimo*

Vcl. *pp sub.* *mp* *mf* *f*

Cb. *pp sub.* *mp* *mf* *f*

Ten. *f* *sub. p* *rit.*
 гле - дај ка - ко цу - ри и - сти-на

Fl. *f* *sub. p*

Vln. I *p* *mp* *mf* *mp p* *sub. p*

Vln. II *mp* *mf* *mp p* *mp* *mf* *mp p* *sub. p*

Vla. *p* *mp* *mf* *mp* *sub. p*

Vcl. *f* *sub. p*

Cb. *f* *sub. p*

Meno mosso
mp mf

236

Ten. 8 HE - - МАМ пе - га HE - - - МАМ

Fl.

Vln. I Sul Mi mp < mf > mp

Vln. II Sul La mp < mf > mp p 6 mp < mf > mp mp < mf > mp

Vla. Sul Do legatissimo 5 mp < mf > mp p mp < mf > mp p

Vcl.

Cb. pizz.

239

Ten. 8 сун - - - ца гле - - - дај

Fl.

Vln. I Sul La legatissimo p 7 mp < mf > mp mp < mf > mp p 7

Vln. II Sul Mi mp < mf > mp Sul Re mp < mf > mp p 6 mp < mf > mp p 6 mp < mf > mp Sul La mp < mf > mp

Vla. Sul Sol mp < mf > mp Sul Re mp < mf > mp Sul Do legatissimo p

Vcl.

Cb.

Ten. *mf*
ка - ко гла - ду - jem ре - ка -

Fl.

Vln. I *mp* < *mf* > *mp* *p* *legatissimo*
Sul Re Sul La

Vln. II *mp* < *mf* > *mp* *p* *legatissimo*
Sul Sol Sul Re

Vla. *mp* < *mf* > *mp* *p* *legatissimo*
Sul Sol

Vcl. pizz. arco

Cb.



Ten. - о - сам те - би дра - ги - су - де

Fl.

Vln. I *p* *mp* < *mf* > *mp* *mp* < *mf* > *mp* *mp* < *mf* > *mp* *mp* < *mf* > *mp*
Sul Sol Sul La Sul La

Vln. II *mp* < *mf* > *mp* *p* *mp* < *mf* > *mp* *p*
Sul Sol Sul La

Vla. *mp* < *mf* > *mp* *p* *mp* < *mf* > *mp* *p*
Sul Sol Sul Do

Vcl.

Cb.

248

Ten. *sr - ца пи - то - мо - га* *мо - 3 гу*

Fl.

Vln. I *mf > mp* *mp < mf > mp* *mp < mf > mp*

Vln. II *mp < mf > mp* *p* *mp < mf > mp*

Vla. *p* *mp < mf > mp* *mp < mf > mp*

Vcl.

Cb.

Sul Mi *Sul Mi* *Sul Sol* *Sul Do*

251

Ten. *пре - ко* *да - се ба - цим*

Fl.

Vln. I *mp < mf > mp* *mp < mf > mp*

Vln. II *mf > mp* *mp < mf > mp* *mp < mf > mp*

Vla. *legatissimo* *p* *mp < mf > mp*

Vcl.

Cb.

Sul Re *Sul Sol*

Ten. *mf* *f* *mp*
 да се у - би-јем су - де сла - тки

Fl.

Vln. I *mp* < *mf* > *mp* *p* *mp* < *mf* > *mp* *p* *p* *p*

Vln. II *mf* > *mp* *p* *mp* < *mf* > *mp* *p* *mp* < *mf* > *mp* *mp* < *mf* > *mp* *mp* < *mf* > *mp*

Vla. *mp* < *mf* > *mp* *mp* < *mf* > *mp* *p* *mp* < *mf* > *mp*

Vcl.

Cb.

Sul La *Sul Sol* *Sul La* *Sul Do* *Sul Sol*



Ten. *mp* *p*
 ли - це ра - - - до - сно

Fl.

Vln. I *mp* < *mf* > *mp* *p* *mp* < *mf* > *mp* *p* *p* *p*

Vln. II *mf* > *mp* *p* *mp* < *mf* > *mp* *p* *mp* < *mf* > *mp* *mp* < *mf* > *mp*

Vla. *mp* < *mf* > *mp* *p* *mp* < *mf* > *mp* *p* *mp* < *mf* > *mp* *p*

Vcl. *arco*

Cb.

Sul La *Sul Sol* *Sul Do*

in tempo

260

Ten. *p* *mp* *pp sub. <molto* *pp sub. <molto*
 вре - ме са - мо да ни - је да ми са - мо ни - је

Fl. *p* *mp* *pp sub. <molto* *pp sub. <molto*

Vln. I *p* *mp* *pp sub. <molto* *pp sub. <molto*

Vln. II *p* *mp* *pp sub. <molto* *pp sub. <molto*

Vla. *p* *mp* *pp sub. <molto* *pp sub. <molto*

Vcl. *p* *mp* *pp sub. <molto* *pp sub. <molto*

Cb. *p* *mp* *pp sub. <molto* *pp sub. <molto*

266

Ten. *mf* *mp* *p*
 вре - ме - на па да по - ђем сад!

Fl. *mf* *mp* *p*
 frull. ord.

Vln. I *mf* *mp* *p*
 pizz.

Vln. II *mf* *mp* *p*
 pizz.

Vla. *mf* *mp* *p*
 pizz.

Vcl. *mf* *mp* *p*
 pizz.

Cb. *mf* *mp* *p*
 pizz.

четврта песма

fourth song

Заборав

Oblivion

Tempo di tango $\text{♩} = 72$

Soprano *f* Да се пружим

Flauto *f*

Violino I *f* pizz.

Violino II *f* pizz.

Viola *f* pizz.

Violoncello *f* pizz.

Contrabbasso *f* arco

Sop. 276 *mf* да се да се пружим да те - ло *p* на-пу-стим да ру - ка па - дне

Fl. *p*

Vln. I arco *p*

Vln. II arco *p*

Vla. arco *mf* pizz. *p*

Vcl. *mf* pizz. *p*

Cb. *mf* *p*

279

Sop. *mp* *mf* *p*
но-гом цим-нем да се пру-ћим пру-ћим да се пру-ћим и за-бо-ра-вим

Fl. *p sub.*

Vln. I *pizz.*

Vln. II *pizz.*

Vla. *arco*

Vcl. *mp* *mf* *p sub.*

Cb. *arco* *pizz.* *p*



282

Sop. тај је кре-вет ми - ри - са - о

Fl. *p*

Vln. I *arco* *p*

Vln. II *arco* *p* *(arco)*

Vla. *pizz.* *p* *arco*

Vcl. *arco* *pizz.* *p*

Cb. *arco* *pizz.* *p*

Sop. *mp* то - плали - ца *p* го - ле ва - тре *mf* у ње - му

Fl. *mp* 3 5 7

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vcl. *mp* arco *mf*

Cb. *mp* arco pizz.



Sop. *p sub.* он је пла-ка-о *mp* хла-дне ша-ке *p* ми - ри-сне

Fl. *p* *mf* *p* *mp* 5 5 6

Vln. I *p* *mf* *p* *p*

Vln. II *p* pizz.

Vla. *p* pizz.

Vcl. *p* arco

Cb. *p* *mp*

298

Sop.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.



302

Sop.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

дра - ги ка - сно зо - ве

Sop. *mp* ка - сно дра - ги зо - ра *mf* ру - ме-на ли - ца

Fl.

Vln. I *mp*

Vln. II *mp* *mf*

Vla. *mf* arco

Vcl. arco *mp* pizz. *mf*

Cb. *mf*



Sop. *f* сун - ца *mp* ка-сно дра - ги *p* пла-ни - на.

Fl.

Vln. I *p*

Vln. II *mp* *p*

Vla. *mf* *mp* *p*

Vcl. *f* *mf* *mp* *p*

Cb. *f* *mf* *mp* *p*

333

mf

Sop.

Oj е - хо ду - шу це - ли - ва ој

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

mf

pizz.

mp

mf

mf

mp

mf



341

mf

Sop.

се - ђа - ње раз - ди - ре ој

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

f

mf

pizz.

f

mf

f

mf

arco

f

f

mf

40
349

f *ff* *mf* *p sub.*

Sop. дра-ги да ста - нем ој _____ дра - ги за - бо-рав

Fl.

Vln. I *f*

Vln. II arco *f* arco

Vla. *f* arco

Vcl. pizz. *ff* *mf* *p sub.*

Cb. *f* *p*



357

mp *p*

Sop. да се про - ме - ниш не - ћеш ни - ка - да _____

Fl.

Vln. I *p* *pp*

Vln. II *p* *pp*

Vla. *p* *mp*

Vcl. *mp* arco

Cb. *mp*

364

Musical score for Soprano, Flute, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The Soprano part is mostly silent. The Flute part features a melodic line starting with a half note G4 (with a sharp sign) and a slur over the following eighth notes, with dynamics *mp* and *p*. Violin I and Violin II parts have similar melodic lines with dynamics *mp* and *pp*. The Viola part has a more active line with dynamics *p* and *pp*. The Violoncello and Contrabass parts provide a harmonic foundation with dynamics *mp* and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

пета песма

fifth song

Покајничка

Penitential

♩ = 72

Tenore

Flauto

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

ум - пе - њу

pizz. *p* *arco* *mp* *mf* *fp*

375

Ten.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

за сно-ве и пи-та-ње кроз ле-пљи-ве зи-до-ве из-гу-би-ћу ре - чи

mp *f* *mf*

380

Ten. *mpem*

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl. *f* *mf* *mp* *p* *pizz.*

Cb.



385

Ten. *mp*
ШТО —

Fl. *p*

Vln. I *con sord.* *ppp*

Vln. II *con sord.* *ppp*

Vla. *con sord.* *ppp*

Vcl. (arco) *con sord.* *arco* *ppp*

Cb. *con sord.* *ppp*

Ten. *mf*
из - - - гу - би је са - да што

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.



Ten.
мрак о - ко ње - но не - ви ди

Fl.

Vln. I *pp* *p*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vcl. *pp*

Cb.

391

Musical score for measures 391-392. The score includes parts for Tenor (Ten.), Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The Tenor part is mostly silent. The Flute part has a single note in measure 392. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl.) play a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes with various accidentals. Dynamics include *p* and *mp*. A double bar line is present at the end of measure 392.

393

Musical score for measures 393-394. The score includes parts for Tenor (Ten.), Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The Tenor part is mostly silent. The Flute part has a melodic line starting in measure 393. The string parts continue with their rhythmic pattern. Dynamics include *mp*, *mf*, and *p*. A double bar line is present at the end of measure 394.

Ten.

Fl. *mf*

Vln. I

Vln. II

Vla. *p*

Vcl. *p*

Cb.



Ten.

Fl. *mp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

399

Ten.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

mf

pp

pp

pp

3

6

5

6

5



401

Ten.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

ffp

ff

7

3

Ten. 

Fl.  *mf* frull.

Vln. I  *p* *mp*

Vln. II  *p* *mp*

Vla.  *p* *mp*

Vcl.  *p*

Cb.  *pp*



Ten.  *f*
гу - та пи - је

Fl.  *f* *mp* ord. 6

Vln. I  *mf* *mp* *p*

Vln. II  *mf* *mp* *p*

Vla.  *mf* *mp* *p*

Vcl.  *mp* *mf* *mp*

Cb. 

409

Ten. *8* пи - је гу - та гу - та пи - је и

Fl. *f mp f f mf f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl. *p*

Cb.

411

Ten. *8* на - ди - ма

Fl. *p f*

Vln. I *mp*

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Ten. *mf* сна - га те - ло на - пу - шта *f*

Fl.

Vln. I *mf*

Vln. II *mp* *mf* *p*

Vla. *mp* *mf*

Vcl. *mp* *mf* *p*

Cb.



Ten.

Fl. *frull.* *mf*

Vln. I *p*

Vln. II

Vla. *p*

Vcl.

Cb. *pizz.* *mf*

418 *mp* 3

Ten. гла - ву да ба - ци у - да - ри ко - рак ло - - - ми

ord. *p* 3 3 *mf*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vcl. *p*

Cb. *p*

420 *f*

Ten. ста - ни

Fl. *f* 6 *p*

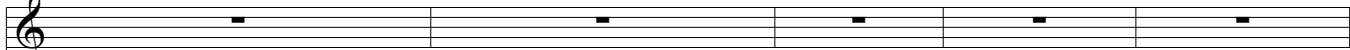
Vln. I *pp*

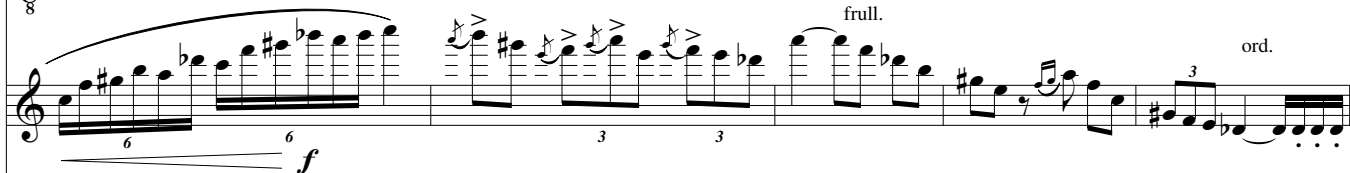
Vln. II *pp*

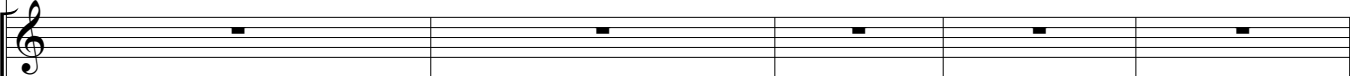
Vla. *pp*

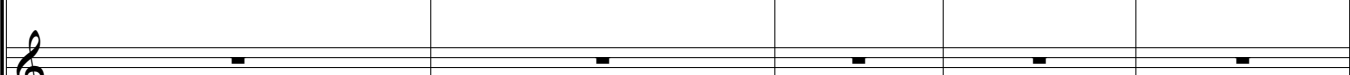
Vcl. *pp*


Cb. arco *pp*

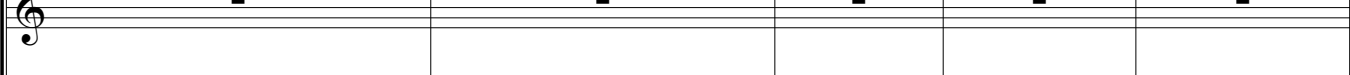
Ten. 

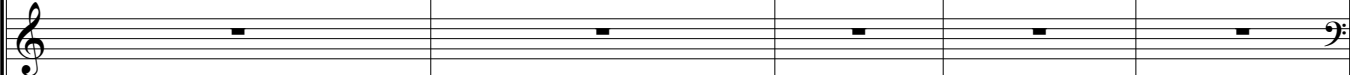
Fl. 

Vln. I 

Vln. II 


Vla. 

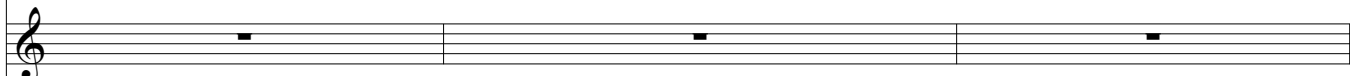
Vcl. 


Cb. 



427 *mp*

Ten. 

Fl. 

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vcl. 

Cb. 

430 *mf*

Ten. све - тлю ту - жно и ус - ну - ло о - ко ње - - -

Fl. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II

Vla. *mf*

Vcl. *mf*

Cb. *mf*



433

Ten. HO

Fl. *f*

Vln. I *f*

Vln. II

Vla. *f*

Vcl. *f*

Cb. *f*

Ten.

ми-сли лу-де *mf*

Fl.

7 5 5 5 6 6

Vln. I

mf 6

Vln. II

Vla.

5 6 6

Vcl.

Cb.



Ten.

бу - ди у - ли - ца ду - бо - ко мо - ре *f* *p*

Fl.

Vln. I

Vln. II

mf 5 6

Vla.

Vcl.

Cb.

441 *f*

Ten. *f*
мо - ре но - ћу у - да - ре вра - та тај - - - не ра - зо - ре

Fl.

Vln. I

Vln. II *f*
3 6 5 6 7 6 5 *mf* 5

Vla.

Vcl.

Cb. *f*



443 *mf*

Ten. *mf*
ре - чи мо - је ви - ше

Fl.

Vln. I *p*
6 7 7 5

Vln. II *mf*
5 5 6

Vla.

Vcl.

Cb. *mf* *mp*

Ten. *p* не чу - је — *f* ви - ше пе - ва глас — ти -

Fl. *p* *staccato*

Vln. I *pp*

Vln. II *p*

Vla. *detachè* *p*

Vcl. *p*

Cb. *p* *mf*



Ten. *p* ши - не

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb. *p*

451

sussurrando
mp

Musical score for Tenor, Flute, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 8/8 time and features a vocal line with Russian lyrics: "ви - ше пе - ва глас ти - ши - не". The instrumental parts include a flute line with a long note and a pizzicato section, and string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) with various rhythmic patterns and pizzicato markings. The Tenor part has a melodic line with some rests and a final note.

шеста песма

sixth song

Еуридика

Eurydice

$\text{♩} = 60$

Soprano: Што си о - ко дао -

Tenore: Што сам

Flauto

Violino I

Violino II

Viola: *pp* Sul La Sul pont. *p* *mp* ord. *mf*

Violoncello

Contrabbasso

460

Sop.: *mf* *p* *p* *f*
цр - ном што глас пу - сти што ме да - де

Ten.: *mf* *p* *p*
што сам што

Fl.: *mf* *p*

Vln. I: *f* *mf*

Vln. II: *f* *mf*

Vla.: *f* *f sub.* *mf* Sul La

Vcl.: *mp* *f* *pizz.* *arco* *mf*

Cb.: *mp* *f* *pizz.* *arco* *p* *mf*

463

Sop. *sf* *p*

Ten. *mf* *f*

Fl. *mp* *mf* *p* *mf*

Vln. I *f* *p sub.* *mf*

Vln. II *f* *p sub.* *mf*

Vla. *f* *p sub.* *p* *mf*

Vcl. *f* *p sub.* *mf*

Cb. *f* *p sub.* *mf*

не
што те да - де

Sul La

466

Sop. *p* *mp* *f > p*

Ten. *mp* *mf* *mp* *mf* *f > p*

Fl. *p*

Vln. I *p* *mp* *f > p*

Vln. II *p* *mp* *f > p*

Vla. *p* *mp* *f > p*

Vcl. *mp* *f > p*

Cb. *p* *mp* *f > p*

што ми ру - ку пу - сти цр - ну што гла - ву вр - тиш што ме да - да не

што што што што те да - де не

pizz. arco

470 *mp*

Sop. што сад ста-де ме-не пу-сти до-ле не-дај се-би већ ме ру - ком сво-јом

Ten. *mf*
што ста-де

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla. *p*
Sul La

Vcl.

Cb. *pizz.*
p



Più mosso

474 *f > p* *mp* *legato*

Sop. не а а

Ten. *mp* *legato*
а а

Fl. *f > p*

Vln. I *f > p* *Sul Sol*

Vln. II *f > p*

Vla. *f > p*

Vcl. *f > p*

Cb. *arco*
f > p

482

rit. *a tempo*

mp

ду - шу пу - сти

Sop.

Ten.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Sul Re

(p) 6 *Sul Re*

p 6



487

p *mp* *mf* *p sub.*

бо - ли сву - да му - зи-ка ве -

Sop.

Ten.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

mf *p* *pizz.* *quasi chitarra*

mf *p* *pizz.* *quasi chitarra*

Sul La

mf *p* *pizz.* *quasi chitarra*

mf *p* *pizz.* *quasi chitarra*

mf *p* *pizz.* *quasi chitarra*

mf *p* *pizz.* *quasi chitarra*

491

mp *p*

Sop. чна у тво-је у-ши у у-ши у-ши тво - је

Ten.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.



495

pp *p legato*

Sop. ме - не ме - не чу - ће ме-не не! а

Ten. а

Fl.

Vln. I arco Sul Sol *p*

Vln. II

Vla. arco Sul La *p*

Vcl.

Cb.

501

Sop.

Ten.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Sul pont.

pp



506

Sop.

Ten.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

mp

p

mp

poco

p