

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ  
ОДСЕК ЗА КЛАВИР

Сања Донић

**Интерпретативни аспекти одабраних дела из  
клавирских опуса Љубице Марић,  
Оливере Војне Нешић, Вере Миланковић и  
Милане Стојадиновић-Милић**

писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: др ум. Наташа Митровић, редовни професор

Коментор: др Ивана Петковић Лозо, доцент

Београд, 2024. година

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

PIANO DEPARTMENT

Sanja Donić

**Interpretative Aspects of Ljubica Marić's,  
Olivera Vojna Nešić's, Vera Milanković's and  
Milana Stojadinović Milić's selected piano  
works**

Doctoral Art Project

Menthor: DMA Nataša Mitrović, Full Professor

Co-menthor: Dr. Ivana Petković Lozo, Assistent Professor

Belgrade, 2024

## **Апстракт**

Докторски уметнички пројекат *Интерпретативни аспекти одабраних дела из клавирских опуса Љубице Марић, Оливере Војне Нешић, Вере Миланковић и Милане Стојадиновић-Милић* представља допринос проучавању и извођењу српске музике, кроз проблематизацију специфичности музичког језика Љубице Марић, наше прве школоване композиторке, као и посленица потоњих генерација, Оливере Војне Нешић, Вере Миланковић и Милане Стојадиновић Милић.

Писани део докторског уметничког пројекта има за циљ преиспитивање извођачких, техничких и експресивних могућности дела, продубљивање знања о историјском развоју изведених клавирских комада, као и идентификовање и решавање кључних изазова у погледу креирања аутентичне интерпретације одабраних дела.

Коришћењем историјског, компаративног метода, метода анализе музичког садржаја, као и технике интервјуа, дошло се до релевантних информација које су усмериле интерпретацију и омогућиле превазилажење интерпретативних проблема. Интерпретативни изазови које изабрана дела овог докторског уметничког пројекта постављају пред интерпретатора базирани су на константној осцилацији између певајућег и перкусионог израза, те их у свим делима можемо препознати кроз сасвим специфичан *диптих* певање-играње, лирско-драмско.

Када се сагледа опус Љубице Марић, приметно је да је њено стваралаштво својеврстан нуклеус који се у опусима потоњих генерација разгранави и шири у различитим смеровима.

Идеје и закључци који су презентовани у овом раду су предлози и својеврсна упутства за интерпретацију и примену одређених извођачких принципа у изабраним делима.

**Кључне речи:** српска уметничка музика, жена-композитор, *диптих* певање-играње, интерпретација, технички изазови, клавирска минијатура.

## ***Abstract***

The doctoral artistic project *Interpretative Aspects of Selected Piano Works by Ljubica Marić, Olivera Vojna Nešić, Vera Milanković, and Milana Stojadinović-Milić* contributes to the study and performance of Serbian music by examining the unique musical languages of Ljubica Marić, the first formally educated Serbian composer, alongside the works of later generations: Olivera Vojna Nešić, Vera Milanković, and Milana Stojadinović-Milić.

The written component of the project aims to explore the performative, technical, and expressive possibilities of these works, deepen understanding of the historical development of the selected piano pieces, and identify key challenges in creating authentic interpretations.

By employing historical and comparative methods, alongside musical content analysis and interview techniques, relevant insights were gathered to inform interpretation and resolve interpretative challenges. A central difficulty across these works is the performer's need to balance oscillating elements of lyrical and percussive expression, which manifest in a distinctive duality of song-dance and lyrical-dramatic qualities.

When examining Ljubica Marić's oeuvre, it becomes evident that her creativity serves as a nucleus, branching out and expanding in various directions in the works of subsequent generations.

The ideas and conclusions presented in this project offer guidance for interpretative decisions and the application of specific performance principles.

***Keywords:*** Serbian art music, female composers, *diptych* song-dancing, interpretation, technical challenges, piano miniature.

## САДРЖАЈ

I Прелудијум .....	1
II Клавир – инструмент који ‘пева’ и/или удараљка? .....	7
III Између певања и играња... <i>Три прелудијума и етида</i> Љубице Марић .....	9
IV Из дубљих дубина... <i>Песма и игра и Бранково коло</i> Љубице Марић .....	21
V <i>Музика Тимпанијуса, тристеце и светлости</i> ... из клавирског опуса Милане Стојадиновић Милић .....	31
VI О савременој музичкој уметничкој пракси у Србији, музичкој уметности и женском писму? – Милана Стојадиновић Милић .....	48
VII Музика између живота и смрти... <i>Токата, Фантазија за Санду и Смрт Твоју, Господи</i> Оливере Војне Нешић .....	51
VIII О савременој музичкој уметничкој пракси у Србији, музичкој уметности и женском писму? – Оливера Војна Нешић .....	60
IX Пространства духовног и <i>света музике</i> ... клавирске минијатуре Вере Миланковић .....	64
X О савременој музичкој уметничкој пракси у Србији, музичкој уметности и женском писму? – Вера Миланковић .....	82
XI <i>Кода</i> .....	84
XII <i>Постлудијум</i> .....	86
ПРИЛОЗИ.....	88
Прилог бр. 1: Програм докторског уметничког пројекта .....	88
Прилог бр. 2: Предлог редакције минијатура Вере Миланковић, ауторизован од стране композиторке.....	90
ЛИТЕРАТУРА .....	99

## I Прелудијум

Идеја докторског уметничког пројекта Интерпретативни аспекти одабраних дела из клавирских опуса Љубице Марић, Оливере Војне Нешић, Вере Миланковић и Милане Стојадиновић-Милић, заснована на проучавању, истраживању и извођењу српске музике за клавир XX и XXI века, првенствено аутора женског рода, произашла је из интересовања за савремену музику, које је једним делом резултат вишегодишњег познанства и сарадње са композиторком Оливером Војном Нешић (1947–), у чијем сам удружењу активна као организатор, члан жирија и извођач.<sup>1</sup> Примарне интенције овог пројекта су рад на очувању српске уметничке музике, као и давање доприноса афирмацији стваралаштва музичких посленица, које су оставиле и остављају важан печат у историји српске музике. Осавремењивање и разноврсност репертоара је једна од мисли која ме је заокупљала услед неправедно запостављених дела савремених српских аутора. У том контексту, чини се готово невероватним то да се на концертима понављају дела традиционалног репертоара, док поједина савремена клавирска остварења не добијају већу пажњу.

За потребе личног уметничког пројекта, *Жене у српској музици XX и XXI века*, 2022. године, остварила сам контакт са композиторкама различитих генерација: Оливером Војном Нешић, Вером Миланковић (1953–), Миланом Стојадиновић Милић (1962–), Станиславом Гајић (1980–), Аном Ђњатовић (1984–), Миром Милосављевић (1993–).

Приликом рада на том пројекту, моју пажњу су посебно привукла дела следећих ауторки: Вере Миланковић, Милане Стојадиновић Милић, Војне Нешић, те свакако и Љубице Марић (1909–2003), те сам и за предмет истраживања докторског уметничког пројекта одабрала управо њихова дела. То су: сачувани клавирски опус Љубице Марић: *Три прелудијума и етида* (1945), *Бранково коло* (1947), *Песма и игра* (1947); Оливере Војне Нешић: *Токата* (1974), *Фантазија за Санду* (1998), *Смрт Твоју, Господи* (*Mortem Tuam, Domine*, 2023); део клавирског опуса Вере Миланковић – избор минијатура из циклуса *Музичка мапа Србије: Чарна горо пуна ти си лада, Недо Недо бела Недо, Извор вода извирала, Св. Сава, Преображење господње, Св. Ђорђе, Васкрс;*

---

<sup>1</sup> Оливера Војна Нешић је организатор и уметнички директор фестивала *Donne in musica*, уз то и оснивач и председник удружења *Жене у музици*, огранка међународног удружења *Donne in musica*.

и Милане Стојадиновић-Милић: *Тајни агент са Тимпаниуса* (2011), *И би светлост* (2013), *Тристеца за Драгана* (2018), *Сонатица ин Н* (2022).

Први сусрет са *Српским духовним календаром*, односно, *Музичком мапом Србије* Вере Миланковић на мене је оставио снажан утисак. Присетивши се свог детињства и певања на литургији у цркви, недељом, схватила сам да је та музика дубоко уткана у мом музичком бићу и да није случајно што је и сада нашла свој пут до мене, али кроз други медиј.

Бављење клавирским опусом Љубице Марић представља својеврстан омаж жени која је, како се то у литератури о овој композиторки често наводи, „пробила лед” тиме што је била један од првих носилаца дипломе из композиције у Србији, прва српска жена-диригент, чланица бројних уметничких удружења и много тога другог. Колики је значај жене, доказује чињеница да је Марићева целокупни свој опус посветила својој мајци, Катарини, најзначајнијој личности у њеном животу. У том смислу се истиче писана реч Марићеве о значају који је мајка Катарина имала у њеном животу:

*Душо мама*

*и јаде мој*

*и лепото моја*

*и милости*

*Срећо превелика*

*и тужна*

*и сунце и цркво моја*

*Јутро моје*

*Премило<sup>2</sup>*

Оливера Војна Нешић је своју *Фантазију за Санду* посветила ћерки Санди, коју је родила у 40. години живота и тиме дала подстицај будућим мајкама, „креаторкама живота детета”<sup>3</sup>. Према речима ове композиторке „Жена је креатор света, жена је та

---

<sup>2</sup> Љубица Марић, *Записи*, приредио Борислав Чичовачки, Архипелаг, Југоконцерт, Београд, 2009, стр. 14.

<sup>3</sup> Донић, Сања, Разговор са Оливером Војном Нешић вођеног у Крагујевцу, 20. маја 2024. Текст ауторизован од стране композиторке.

која даје нов живот.”<sup>4</sup> Због дискриминације и сегрегације жена кроз историју, желим да осветлим проблематику женског присуства на уметничкој сцени, а и валоризујем улогу жена чије стваралаштво није ефемерно и које заслужено треба да добије већу видљивост код потоњих генерација. О проблемским круговима који се отварају у вези са позицијом жена композитора на нашим просторима сведочи и објашњење које је Љубица Марић дала поводом свог наглог повлачења са функција секретара Удружења композитора Србије и члана Председништва Удружења композитора Југославије још 1952. године. Наиме, она је истакла „несналажење у окружењу сачињеном од амбициозних мушкараца, који нису крили своју мизогиничну сумњичавост у способност жене да буде композитор и диригент.”<sup>5</sup> У тим одлукама налази се и објашњење зашто Марићева никада није постала професор композиције.<sup>6</sup>

Један од циљева овог докторског уметничког пројекта јесте интерпретација и остављање писаног трага о делима која нису често била заступљена на концертним репертоарима на нашим просторима, а о којима је веома мало или готово ништа до сада забележено. Као и извођење, текст писаног дела докторског уметничког пројекта прати сваку композицију, истичући њене музичке карактеристике, показујући разлоге одређених интерпретативних избора, а са циљем што доследнијег извођења онога што се налази у самом музичком тексту, али и *између његових редова*.

Рад на одабраним композицијама креће се од идеје да се на темељу системски постављеног приступа одабраном репертоару композиција – применом историјске и интерпретативно-аналитичке методе прикаже процес рада на постављању интерпретације, као и коначни уметнички резултат који из таквог приступа проистиче. Консултовање релевантних извора, помоћи ће да се боље разумеју карактеристике музичког језика и начина музичког мишљења композиторки чија су дела изведена, те интервјуи и консултације које сам за потребе овог рада имала са композиторкама које су данас живе. Интервјуи су посебно драгоцени јер сам током њих сазнала колики значај српска музичка традиција има у стваралаштву композиторки, не само као цитат, узорак и модел, већ као *уметничка транспозиција* која утиче на артикулацију структурисања музичког тока и укупног начина музичког мишљења. Богата народна музичка традиција је вековима уназад инспирисала ствараоце да наслеђе свог народа

---

<sup>4</sup> Исто.

<sup>5</sup> Чичовачки, Борислав, „Љубица Марић”, У: *Живот и стваралаштво жена композитора чланова Српског ученог друштва, Српске краљевске академије, Српске академије наука и уметности*, Српска академија науке и уметности, Београд, 2021, стр. 243.

<sup>6</sup> Исто.



својом уметничком транспозицијом *селе* у један другачији *простор-време*. Једна од основних хипотеза мог истраживања јесте однос према фолклорном материјалу који доживљава уметничку транспозицију, тиме што се из народног контекста као фолклорна мелодија која је скопчана са народним, преноси у уметнички контекст, кроз инструментални медиј – клавирску минијатуру. Уметничка транспозиција се сагледава у односу на естетику, поетику и стилистику изабраног композиторског *рукописа*, те је претпоставка да ће фолклорни материјал бити управо *преломљен* кроз призму индивидуалног стваралачког.

Интерпретативни изазови које дела овог докторског уметничког пројекта постављају пред интерпретатора, засновани су на односу између певајућег и перкусионог апсекта клавира, те их у свим делима можемо препознати кроз сасвим специфичну артикулацију *диптиха* певање-играње, односно, готово правилну диспозицију лирског и драмског која утиче на артикулацију самог музичког тока композиције и начина његовог *дисања*. Без обзира што припада групи перкусионих инструмената, клавир поседује потенцијал и за разне друге могућности у погледу израза. О томе сведочи не само његова конструкција, последично и могућности изражавања, већ и сама литература. Када бисмо ретроспективно сагледали одлике израза у интерпретацији кроз епохе, дошли бисмо до закључака да су у бароку главне одлике израза биле: обиље орнамената (украса), нагли контрасти *f* и *p* (без крешенда и декрешенда) који су се остваривали укључивањем разних регистара (код клавичембала регистар је представљао на одређени механички начин остварен звук посебних одлика у динамици или тонској боји), моторичност ритма, полифона фактура, итд. У класицизму је преовладавао интелект над осећајношћу, те су главне одлике биле: уздржаност, јасноћа и правилност у мелодији, ритму и облику. Водећа мелодија се издвајала у односу на хармонску пратњу артикулисану најчешће у виду албертинског баса. Са развојем клавира као инструмента, мењао се и начин производње звука, проширио се регистарски простор – амбитус (Моцартов клавир је имао пет октава, а крајем XVIII века Бродвуд (Broadwood John, 1732–1812) конструисао је инструменте са диркама са шест октава. На таквима је свирао Лист (Liszt Ferencz, 1811–1886), те и дела Шопена (Chopin Fryderyk Franciszek, 1810–1849) и Шумана (Schumann Robert, 1810–1856) не захтевају више од шест и по октава, што је блиско клавиру савременог обима).<sup>7</sup> Све елементе израза које клавир као инструмент собом носи, препознају и

---

<sup>7</sup> Дејан Деспих, *Музички инструменти*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1979, стр. 155.

композиторке чија су дела предмет овог докторског уметничког пројекта, о чему посебно сведочи композиторка Милана Стојадиновић Милић, истичући да су „у романтизму ствараоци понирали у себе, мелодија је постајала шира, распеванија, обојена хроматиком и динамичким контрастима, тонским сликањем”<sup>8</sup>. Крајем XIX и почетком XX века развија се виртуозна улога клавира, са аскетским приступом, те се мелодија запоставља — она често бива фрагментарна, а примат су имале тонске боје, хармонија и сложена метро-ритмичка конфигурација, да би се, на послетку модерно-авангардистичким приступом дошло до односа према клавира као удараљци.<sup>9</sup>

Предмет и циљ докторског уметничког пројекта чију сам реализацију поступно осмишљавала јесте свеобухватно разумевање, анализирање и интерпретирање одабраних композиција. Докторски уметнички пројекат има за циљ следеће:

1. преиспитивање извођачких, техничких и експресивних могућности и захтева које дела постављају пред пијанисту;
2. продубљивање знања о историјском развоју клавијских минијатура и њихов утицај на остварења која ће бити изведена и анализирана;
3. идентификовање и решавање кључних изазова у погледу креирања аутентичне интерпретације одабраних дела.

Методе истраживања који ће бити примењени у докторском уметничком пројекту о изабраним делима су:

- историјски метод, који подразумева проучавање околности настанка ових дела, као и њихово место у изабраним опусима;
- метода анализе музичког садржаја – аналитичко издвајање појединих, за извођење важних, сегмената дела, анализа интерпретативних захтева, али посредно и указивање на друге аспекте музичког дела (стил, музичка форма, фактура, хармонија, карактеристике мелодијског цртежа, метро-ритмичка конфигурација, темпо, ритам, динамика, артикулација, акцентуација, фразирање, тонске палете клавира, педализација, итд);

---

<sup>8</sup> Донић, Сања, Разговор са Миланом Стојадиновић Милић вођеног у Београду, 21. априла 2024. Текст ауторизован од стране композиторке.

<sup>9</sup> Исто.

- компаративни метод – међусобно поређење одабраних композиција;
- техника интервјуа: током истраживачког процеса, од великог значаја биће интервјуи са живим ауторкама у циљу долажења до релевантних информација и података који су на, чини се, прави начин усмерили интерпретацију и превазилажење интерпретативних проблема.

Структура рада биће подељена у два дела. Први део засниваће се на испитивању историјског контекста настанка одабраних дела. У том смислу, биће говора о самим карактеристикама музичког језика одабраних композиторских опуса и начину музичког мишљења ауторки чија су дела предмет овог рада, али и о контексту живота композиторки у тренуцима када су дела настајала. Други део рада чиниће анализа музичког израза ових дела. Поред музичке форме, структуре и хармоније, те динамике, фактуре и осталих чинилаца музичког израза, овај део рада бавиће се и изазовима интерпретације, као и проналажењем решења за њихово превазилажење. Значај одабраних метода остварује се у њиховом међусобном, комплементарном деловању.

## II Клавир – инструмент који ‘пева’ и/или удараљка?

Модернисти су напуштањем идеала романтичарског певајућег клавирског тона и обогаћењем пијанистичке тонске палете, утицали на потоње генерације композитора. Дебиси (Debussy Achille-Claude, 1862–1918) у свом опусу, нарочито у делима *Estampes* (1903), *Images* (1901, 1907), *Préludes* (1909, 1912), примењује целокупни опсег клавира, где у служби проширења тембровских могућности инструмента, супротставља његове крајње регистре, користи дуге педале којима у хомогену масу повезује две или више хармонија усложњавајући клавирску фактуру. Барток (Bartók Béla, 1881–1945) је створио концепт опорог, „некултивисаног” клавирског звука<sup>10</sup>, те користи перкусивна звучања инструмента, посебно у делима: *Allegro barbaro* BB 63 (Sz. 49), (1911), *Sonata* Sz. 80, BB 88, (1926), *Mikrokosmos* Sz. 107, BB 105, (1940). Права природа клавира као ударачког жичаног инструмента дуго времена је пренебрегавана у настојањима да се на њему произведе везани, певајући тон. Стравински (Стравинский Њгорь Фёдорович, 1882–1971) у делима *Sonata u fis molu* (1903), *Piano–Rag–Music* (1919), уводи оштре смене динамика и регистара, *martellato* начин свирања, као и читав спектар нових, невезаних пескусивних врста клавирског звука, а ритам обогаћује разноврсним акцентима и честим променама врсте такта, кроз означену и неозначену, хоризонталну и вертикалну полиритмију и полиметрију<sup>11</sup>.

У генерацији композитора пред Други светски рат, Марићева је један од најинтересантнијих и најоригиналнијих стваралаца. Први је на њу утицао Славенски (Штолцер-Славенски Јосип, 1896–1955) својим снажним изразом који се нашао управо у гравитационом пољу самог музичког језика Стравинског и његовог дела *Посвећење пролећа* (1913), а у којем су се органски спајали аутентични фолклорни идиом и смело тражење новог звука. Почетком пете деценије прошлог века, Марићева усваја једноставнији, традицији окренут и фолклорно обојен музички израз, типичан за велики део тадашње српске и југословенске музичке уметничке продукције.<sup>12</sup> Међутим, иако су *Прелудијуми и етида* настали у години завршетка Другог светског рата, 1945. године, музички језик Марићеве је и даље експресионистички заострен уз коришћење дванаесттонске композиционе технике и атематизма.

<sup>10</sup> Šobajić, Dragan, *Klavirska muzika*, Udruženje muzičkih i baletskih pedagoga Srbije, Beograd, 2018, str. 178.

<sup>11</sup> Уп. Исто.

<sup>12</sup> Уп. *Leksikon jugoslovenske muzike*, Jugoslovenski i leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, Zagreb, 1984, str. 569–570.

Марићева конституише музички ток на такав начин да у *Прелудијумима* препознајемо смену певајућег, односно, лирског и перкусионог, односно, драмског израза, у *Етиди* доминантан токатни, перкусиони аспект, у *Песми и игри* препознајемо диптих, на начин да је у *Песми* изражен певајући, а у *Игри* перкусиони израз. *Бранково коло* представља синтезу оба аспекта, међу којима преовладава перкусиони аспект израза клавира.

Прелудијуми су у време барока служили као увод у извођење хорског дела, а имали су и често практичну сврху – давање интонације певачима.<sup>13</sup> Као инструментална форма барока, прелудијум је прешао развојни пут од Баха (Bach Johann Sebastian, 1685–1750), па све до Шопена, који га је развио до самосталне клавирске минијатуре, уз вишеструке иновације у форми и хармонском језику. Након Шопена, прелудијуме односно прелиде као самостална дела или циклусе су компоновали: Дебиси, Скрјабин (Скрјабин Алексáндр Николáевич, 1872–1871), Прокофјев (Прокофјев Сергей Сергеевич, 1891–1953), Шимановски (Szymanowski Karol Maciej, 1882–1937), Шостакович (Шостакович Дмíтрий Дмíтриевич, 1906—1975) и др. Тешко је прецизно одредити ко су били узор из прошлости, или модели, али претпоставка је да је Марићева инспирацију за свој циклус пронашла у Скрјабиновим прелидима и клавирским делима његовог касног стваралачког периода.

Прелудијум као слободан облик, у смислу начина на који се артикулише његов музички ток, последично и форма, може да поприма различите карактере. Тако и код Марићеве, сва три прелудијума имају различит звук и карактер.

---

<sup>13</sup> Peričić, Vlastimir i Dušan Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima*, Šesto dopunjeno izdanje, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1986, str. 148.

### III Између певања и играња... Три прелудијума и етида Љубице Марић

Три прелудијума и етида написани су и премијерно изведени 1945. године, а објављени 1949. у збирци *Прелудијуми. Етида. Бранково коло*, у издању Просвете из Београда. У почетку се *Етида* сматрала засебним – самосталним делом да би је крајем деведесетих година XX века композиторка, приликом припреме дела за издање од стране немачке издавачке куће Furore Verlag, званично прикључила *Прелудијумима*, тако да чине један опус.<sup>14</sup> У издању Furore Verlag 1998, fue 3240, композиција се налази у свесци *Klaviermusik I (Клавирска музика I)*.<sup>15</sup> Из текста Мелите Милин сазнајемо да је „прво извођење овог дела уприличила Јелена Ненадовић, 18.11.1945. године у Руском дому, у Београду”<sup>16</sup>, док је у партитури написано да је премијерно ова дело извео Зденко Марасовић, у Београду, исте године<sup>17</sup>.

Марићева у сва три прелудијума инсистира на хроматизацији и сазвучјима тритонуса, чиме потцртава стилска обележја експресионизма, као и квартално-секундним сазвучјима које слободно премешта на различите тонске висине, чиме хармонски евоцира архаику. Ствара стилску синтезу коју творе архаика и модерно. Интервали чисте кварте и квинте дају асоцијацију на ране облике европског вишегласја, док је модернизам представљен појавом дисонанце, као хармонске нестабилности која се супротставља статичности савршених консонанци. У њеним прелудијумима „доминира атонална хармонска концепција и полофоно развијање атематских мелодијских линија, без усвајања било каквог догматског конструктивног принципа”.<sup>18</sup>

Први прелудијум, који гравитира тоналном центру *ин Еф* је претежно хомофон уз спорадично издвајање мелодије у односу на пратњу. Почетни мотив дат у доњем регистру клавира представља базу која ће градити линеарно вођену мелодију, тј. тему речитативног карактера у којој је антиципирана сва музичка садржина дела у његовој целини. Марићева након увода од три такта примењује принцип изградње дванаесттонске додекафонске мелодије, који се састоји у томе да је на почетку прелудијума изложена мелодија која садржи дванаест тонова. То је „додекафонска

<sup>14</sup> Милин, Мелита, *Компоновање као градитељски чин*, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд, 2018, стр. 119.

<sup>15</sup> Исто.

<sup>16</sup> Исто.

<sup>17</sup> Ljubica Marić, *Klaviermusik I, Three Preludes, Etude, Furore - Edition 3240, 1998.*

<sup>18</sup> Уп. *Leksikon jugoslovenske muzike*, нав. дело, str. 569–570.

тема II степена”, где се допушта могућност непосредног понављања тонова у истом регистру, или пренетих у друге октаве<sup>19</sup> (Видети пример 1).

Пример 1: Љубица Марић, Први прелудијум, почетак, *Largo*, дванаесттонска мелодија у деоници леве руке, тт. 3–8.

Целокупан музички ток овог прелудијума заснован је на варијационом развоју основне теме, што је једна од стилских црта својствена експресионистичком музичком изразу. У својој првој појави, тему треба изнети у *pp* динамици, у *largo* темпу, где по метрономској ознаци четвртина износи 42. Дуг, мистичан тон *ef* којим почиње прелудијум треба доживети потпуно удаљено, звучно из далека, али са унутрашњим набојем будући да из њега *произлазе* тонови дванаесттонске теме. Након уводних тактова, мелодија се јавља у највишем гласу акорских структура састављених из прекомерних и чистих кварта, или само чистих кварта. Мелодију не треба посебно звучно истицати, јер, самим тим што је позиционирана у вишем регистру, то јој природно даје већу звучност и изражајност. Након првог, уводног одсека, наставља се развој заснован на експресионистичкој мелодици, коју Марићева поново гради кроз дванаесттонски низ (видети пример 2) тако да тече у равномерном пунктираном ритму, настављајући линеарно мишљење.

<sup>19</sup> Kohoutek, Ctirad, *Tehnike komponovanja u muzici XX veka*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1984, str. 112.

Пример 2: Љубица Марић, Први прелудијум, *Largo*, дванаесттонска мелодија у деоници десне руке, тт. 9–12.

Почетак мелодије сугерише уздржани израз, *tempo rubato*, уз веома изражајно свирање, а тек од друге половине њеног укупног распона потребно је постепено убрзавати и појачавати динамику. Мелодија има подлогу односно пратњу, дату у виду разложених тврдо умањених септакорада, у квинтолама и секстолама, некад у потпуном акордском слогу, а некад са изостављеним градивним тоном. На завршетак мелодије надовезују се разложени тврдо умањени септакорди са изостављеном терцом, у шестнаестинском покрету, комплементарно распоређени у обе руке. Насупрот њих стоје паралелне чисте кварте у поступном кретању, у *f* динамици и бржем темпу који је сугерисан ознаком *poco più mosso*. Овакав развој доводи до централног места – кулминације, дате у виду два тврдо умањена септакорда у такту 14 и нонакорда у такту 15. Ове кулминације немају исту драматуршку тежину и набој. Иако су обе у *f* динамици, прва кулминација је слабија, а друга интензивнија. Другој претходи



крешендо, који креће из  $p$  динамике до  $f$ , а сам врхунац се може припремити благим ритенутом у последњој групи секстола.

Цео одсек протиче у контрастирајућим сменама  $f$  и  $p$  динамике, са изненадним акцентима, који пијанисти треба да служе као тежиште или ослонац. При поступном кретању паралелних кварта у секстолама, у брзом темпу, на почетку сваке секстоле, пијаниста може у унутрашњем слуху замислити, а и у реалној звучној реализацији дати благи акценат (видети пример 3), свирати оштрије и робусније, како би се добио артикулисан звук, и како би извођач олакшао себи да се паралелни двозвучи не дезинтегришу.

Пример 3: Љубица Марић, Први прелудијум, *Poco più mosso*, приказ места на којима се може свирати акценат, т. 14.



Ови сегменти музичког тока представљају перкусиони аспект израза клавира, насупрот деловима у којима је доминантна мелодија, а самим тим и мелодијски, певајући израз. Пијаниста их треба истаћи као карактерно различите, без обзира на динамичку компоненту. У композицији треба дочарати нијансирања у интензитету звука и забележене суптилне промене темпа.

Педализација није фиксирана у нотном тексту, што не значи да је не треба примењивати. Мелодијски делови се могу свирати богатије десним педалом, док перкусионе делове треба свирати *secco*, или са кратким употребама десног педала, који неће нарушити перкусиони израз. Врхунце треба свирати обogaћено десним педалом како би се додатно појачала звучност инструмента. Секстола која претходи другом врхунцу, иако је перкусионог карактера, може се обојити десним педалом, узимајући га на сваку промену у великој триоли у оквиру деонице леве руке.

Након кулминације, поново се јављају дванаесттонски мелодијски низови, којима контрастирају поновне појаве реских паралелних кварта. Након централног развоја, јавља се успорење и постепено утишавање динамике, којом се наговештава разрешење буре. Јавља се реминисценција на почетне мотиве, у оквиру тоналног центра *ин Еф* чиме композиција добија заокруженост. Такт у ком се све разрешава и завршава треба дуго да одзвучи и врати композицију у удаљену атмосферу са почетка.

С обзиром на то да је Марићеву лично познавала, композиторка Вера Миланковић је, поред тога што је памти као изузетно културну и образовану, опште информисану, тзв. *живу енциклопедију*, жену пред којом се човек може „смрзнати” од страхопоштовања, окарактерисала и као жену која је била „као ветар, имао се утисак да лебди”.<sup>20</sup> Такав физички опис Марићеве је прва асоцијација која можда одговара атмосфери другог прелудијума.

Његов почетак представља гибак и витак мелодијски цртеж заснован на терцној и сексној интервалској структури. Флуидност је постигнута и ритмичком разноврсношћу, у виду шеснаестина, триолског покрета, промена такта. Наизменичне групе шеснаестина и триола су у сталном кретању, са врло мало статичности којој доприносе једино четвртине нота које као да мало заустављају музички ток и доприносе неизвесности како ће се даље прелудијум развијати. Нема предвидивости, могуће су флукуације у смеровима који се у уху слушаоца не очекују. Прелудијум има изразито богату ритмичку слику, ослабљене акценте на јаким деловима такта, *неправилне* ритмичке групе, полиритмију, а све то омогућава флуидност музичког тока. Као и први, и овај прелудијум је грађен на основу музичког нуклеуса датог на почетку дела који се потом, на основу, варијационог принципа даље дистрибуира у музичком току.

Брзе шеснаестинске покрете групација квинтола у *legato* артикулацији треба свирати *стакласто*, оштро, врло прецизно, са лакоћом, док осмине у левој руци (т. 9) треба кренути из тихе динамике па правити крешендо, напрегнуто, са набојем. Кулминација (т. 21) је припремљена дугим крешендом који се простире кроз седам тактова. Крешендо треба осмислити, те дозирамо распоредити интензитет звука, да се

---

<sup>20</sup> Донић, Сања, Разговор са Вером Миланковић вођеног у Београду, 10. маја 2024. Текст ауторизован од стране композиторке.

не би прерано дошло до јаке динамике, а да кулминација остане неубедљива. У томе нам може помоћи такт пред кулминацију, у ком и Марићева графичком ознаком сугерише крешендо. Наиме, ту можемо применити *p subito*, а потом направити велики крешендо, тако да се први кулминирајући тон одсвира убедљиво. Кулминирајући тон је дат октавно у оквиру четвртине ноте, која својим трајањем благо зауставља ток. На кулминирајући тон се настављају секстоле у шеснаестинама, у унисоном кретању које се узбуркано надовезују једна на другу, као да чине неки вртлог. Марићева ознаком *segue* сугерише да се ток наставља без икаквог заустављања.

Када се сукцесивно погледају први и четврти, други и пети, трећи и шести тон сваке секстоле, може се уочити и разоткрити хроматски покрет у дужим или краћим низовима, што може личити на латентно вишегласје (видети пример 4). Овакво кретање може створити импресионистички утисак, а сама партитурна слика призвати Дебисијеве или Скрјабинове прелиде.

Пример 4: Љубица Марић, Други прелудијум, ♩ = 96, приказ латентног вишегласја, кроз хроматско кретање, тт. 21–24.

Од такта 26, секстоле у оквиру лидијског *Xa* за почетне тонове имају четвртине које се изводе левом руком. Перкусионог су израза, уз потцртавање најнижег тона на начин говора, *tenuto* артикулацијом. Након ових четвртина, деоници леве руке се

прикључују осмине, истакнуте акцентима, које не треба претерано истицати, већ их треба свирати деликатно, нежно, што је композиторка сугерисала ознаком *delicatamente*. Све ово доприноси опадању интензитета звука, тако да се враћамо на почетну *p* динамику, у којој се након успорења експонира почетни мотив *ин Це* чиме Марићева доводи до заокружења композиције. Док су у првом прелудијуму заступљене комплементарна (надопуњујућа), симетрична и паралелна употреба руку, у овом прелудијуму Марићева користи комплементарну и паралелну употребу, тако да руке визуелно у одсецима који примењују комплементарност, делују гипко, попут *балета на клавијатури*, а када се паралелно употребљавају, у истим смеровима, онда делују виртуозно.

Трећи прелудијум је поред експресионистичких црта, обogaћен романтичарским елементима и импресионистичким примесима. Писан је у *ин А*. Има карактерну ознаку *appassionato* и метрономску ознаку темпа, где четвртина износи 176, што одговара темпу *presto*. Прозрачне је фактуре, протиче у константном осминском покрету у триолама, као некакав *moto perpetuo*, те је емоционално усковитлан и усталасан, попут последњег става Шопенове клавирске сонате бр. 3, оп. 58. Технички изазов представљају триоле и задржавање уједначеног темпа од почетка до краја, те је из тог разлога веома битно не „залетети се” превише, већ одредити одговарајућу брзину извођења и свирати са унапред испланираним „даховима”, како би се спречио технички суноврат<sup>21</sup>. Готово целокупно дело протиче у *legato* прелудирању разложених акорада, чија су доња сазвучја скоро искључиво прекомерне кварте и квинте. Будући да је темпо изузетно брз, звучно се највише истичу почетни тонови триола, који у већини тактова образују хроматски низ. Насупрот триолском покрету, јављају се симултани трозвуци грађени од чистих кварта, са октавним удвајањем једног тона. Када год се јаве акорди, делују као некакав бљесак муње, издвајајући се интензитетом звука, јер су увек потцртани агогичком или динамичком ознаком – акцентом или *f* динамиком, тако да контрастирају доминантној тихој динамици. Сличности са првим прелудијумом су у мотивима и у јављању дугих мелодијских целина, мелодијских токова, у паралелним квинтно-квартним акордима, изграђених у

---

<sup>21</sup> Уп. Милошевић, Владимир, *Клавир и балет. Специфичности транспозиције балетских остварења у медиј клавирa — поетички, технички и интерпретативни изазови на примеру балетских остварења Равела, Чајковског и Стравинског*, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичких уметности, 2023, стр. 30.

пунктираном ритму. У овом прелудијуму то не могу бити мелодије у њеном суштинском смислу, *певане*, већ имају перкусионистички звучни израз.

Прелудијум звучно треба изводити таласасто, на шта упућују динамичке ознаке. На малом простору се одвијају велике динамичке промене, а свеукупно у оквиру малог динамичког опсега, те се тако на пример у тактовима 14–15 прави велики декрешендо, који креће од *mp*, а завршава *pp*, па се из тог *pp* наставља даље декрешендо (видети пример 5). Оваква звучна слика може подсећати на импресионистичку игру боја која је сада *уписана* у динамичку музичку компоненту, али са експресионистички сувим и реским звуком клавира као ударалјке.

Пример 5: Љубица Марић, Трећи прелудијум, *Appassionato*, приказ динамичког кретања, тт. 13–16.

The image shows a musical score for the third prelude by Ljubica Marić. It consists of two systems of music. The first system shows a piano introduction with a dynamic marking of *mp* and a *dim. molto* marking. The second system shows a piano introduction with a dynamic marking of *pp* and a *dim. molto* marking. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Први пут у оквиру овог циклуса, Марићева бележи ознаке за педализацију, врло прецизно, те тако постоје тактови, као што су уводни или кулминациони где је означено да се свира *secco*; постоје места на којима је означена употреба левог педала, као и места за која је прецизно унета ознака за употребу *forte*, односно десног педала.

До кулминације (т. 56) води триолски покрет грађен од разложених тврдо умањених септакорада (видети пример 6), који се непосредно пред кулминацију дају симултано у обе руке, наизменично, од тонова *a* и *ха*. Мало успорење пред врхунац омогућава његов већи изражај. Акорде у кулминацији треба свирати са заоштреним врховима

прстију, тако да се звучно истакне горњи глас, а целокупну фактуру треба свирати са више тензије.

Пример 6: Љубица Марић, Трећи прелудијум, *Appassionato*, приказ триолског покрета који води до кулминације, тт. 51–54.

senza pedale

13

Овај прелудијум има највећи степен репризности, међутим, наравно, Марићева не репризира дословно први део, већ даје реминисценцију на мотиве које је раније изложила, с тим да сада постепено укида један по један слој фактуре. Деоница леве руке задржава константни триолски покрет, док се сада у десној руци јављају реска квартна сазвучја, без удвојене октаве, па се потом укидају и двозвучи, да би се напослетку експонирала мелодија кроз једноглас. Као и у прва два, и у овом прелудијуму се јавља тонално заокружење.

Етида – некада је искључиво представљала техничку вежбу за решавање одређеног интерпретативног проблема на инструменту, да би од Шопеновог опуса постала експресивно уметничко дело. *Етида* Љубице Марић је синтеза оба, јер поседује технички захтев који поставља пред пијанисту – константна брза мелодијска

кретања у октавама, а са друге стране поседује експресивну вредност концертантне композиције.

Почетни мотив, дат у виду два тврдо умањена акорда (видети пример 7), у размаку велике секунде, даје импулс целом делу.

Пример 7: Љубица Марић, *Етида*, почетак, ♩ = 116, приказ тврдо умањених акорада, т. 1.



*Етида* обилује хроматиком и оштрим дисонанцама, писана је октавном техником, које су оквир за акорде различитих структура. Марићева у *Етиди* напушта пијанистички интерпретативни идеал имитирања људског гласа на клавиру, те пред пијанисту поставља токатни интерпретативни захтев. Овакав невезан (*non legato*) начин артикулације тона, примеренији је природи инструмента, те тако у свом пуном сјају може звучно да покаже перкусивни потенцијал. Иако не траје дуго (око минут и по), *Етида* је технички веома захтевна, првенствено због своје густе фактуре и константно заступљеног октавног склопа. Немиран карактер од извођача захтева виртуозитет високог нивоа. Како не би дошло до замора шака и руку; посебно код интерпретатора чија шака природно нема велики распон, интерпретатор треба мудро да користи чак и најмање паузе које се налазе у партитури, како би на трен одморио.

Акордске структуре су углавном структуре тврдо умањеног септакора, али се јављају и структуре дурског, молског, умањеног и прекомерног трозвука, које хроматским покретом Марићева премешта на нове тонске висине. Контрастно одсецима који се изводе токатним начином, јавља се кратак одсек у трајању од седам тактова у ком композиторка ставља ознаку *legatissimo*, ознаку којом тражи од извођача максимално сливено свирање узастопних тонова (видети пример 8).

Пример 8: Љубица Марић, *Етида*, ♩ = 116, приказ почетка одсека са *legatissimo* артикулацијом, тт. 19–20.

Можда је композиторкина замисао била да се овај одсек *испева* повезивањем; међутим, то није потпуно могуће јер се и ту наставља октавна и акордска фактура. Да би се избегао утисак статичности, интерпретатор може себи дозволити благе флукуације у темпу и динамици, као и употребу педала, да би се постигао везани начин извођења, као и вођење гласова у хоризонталном, а не вертикалном смеру. Након овог кратког одсека, Марићева се враћа токатном изразу који, крећући из тихе динамике, постепеним дугим крешендом и успорењем, датим ознаком *allargando*, доводи до главне кулминације (т. 35) која је означена *ff* динамиком, док је и у деоници леве руке октава 2ЕС-1ЕС додатно истакнута *sff* ознаком (видети пример 9).

Пример 9: Љубица Марић, *Етида*, ♩ = 116, кулминација, тт. 33–36.



Пошто октава 2ЕС-1ЕС у левој руци служи као фон над којим се у двоструко бржем темпу дешава токатни *суноврат* у деоници обе руке, пијаниста може употребити средњи педал, тзв. *селективни десни педал*<sup>22</sup> којим ће обезбедити његово трајање кроз два цела такта. Педал се узима тик пошто се тон одсвира. Несметано од узимања средњег педала, пијаниста употребљава десни педал на уобичајен начин, уколико сматра да је неопходно. Главној кулминацији претходе две мање (т. 8, т. 14), које уз разноврстан ритам, кроз стални шеснаестински пулс којим се обезбеђује напетост, динамичност и немир, чине дело живим. *Етида* се завршава потврдом тоналног центра *ин Е*, тврдо умањеним акордом грађеним на тону *е*, уз појачавање дисонантности додатом октавом *ес*, у за умањену октаву нижем регистру у левој руци (видети пример 10).

Пример 10: Љубица Марић, *Етида*, ♩ = 116, крај, тт. 39–40.



<sup>22</sup> Šobajić, Dragan, *Klavirska muzika*, нав. дело, str. 23.

#### IV Из дубљих дубина... Песма и игра и Бранково коло Љубице Марић

Пре него што буде више речи о последњим делима Љубице Марић које представљам у свом докторском уметничком пројекту, диптиху *Песма и игра* и *Бранковом колу*, делима која су настала 1947. године, осврнућу се на историјски и стилски контекст у којем су дела стварана. Наиме, то је послератни период, где је идеолошко-политички контекст условљавао стваралаоце окретању ка музичкој традицији – уметничкој и народној, уз поједностављење техничких и изражајних средстава, враћање њеним основним елементима – мелодији и ритму, као и приступачности музике масама. У српској музици је то период који најбоље може бити одређен као *умерени модернизам*<sup>23</sup> односно неокласицизам, као могућа врста авангарде, коју су посебно примењивале млађе генерације композитора. То је „доба такозваног *заокрета*<sup>24</sup> у којем се јављају покушаји спајања знања о модерном европском писму и прилагођеност бурном послератном времену.”<sup>25</sup>

На питање о усмерењу ка музичким традицијама нашег поднебља, у разговору са Милошем Јевтићем, Марићева каже:

„Понеко је склон да целим својим бићем носи у себи неко предачко сећање, које га везује за тле, за корен, за порекло. И онда се ово сећање и осећање, по једној унутрашњој потреби спонтано уноси и у само стварање, које и потиче из тих дубљих дубина.”<sup>26</sup> С обзиром на чињеницу да су Марићкина дела настајала у различитом временском периоду, стилски другачије позиционирана, и у самом извођењу се уочава разлика.

*Песма и игра*, из 1947, кратак диптих за децу, објављен је у *Дечјој збирци, избору лаких комада за клавир*, Просвета, Београд, 1947, и у свесци *Klaviermusik II (Клавирска музика II)*- fue 3260, Furore Verlag, 1998.

*Песма и игра* се могу сматрати српским диптихом, јер изражавају оно што је типично у нашој традицији – песму и игру. Делови диптиха контрастирају по темпу и

---

<sup>23</sup> Милин, Мелита, Етапе модернизма у српској музици, *Музикологија*, бр. 6, Музиколошки институт САНУ, 2006, стр. 104.

<sup>24</sup> У литератури се ова фаза Љубичиног стваралаштва често дефинише као *заокрет*, у смислу потенцијалне регресије у погледу музичког језика, у односу на претходну стваралачку фазу.

<sup>25</sup> Радовић, Бранка, *Његошевске инспирације*, у: др Бранка Радовић (Ур.), *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић и нови жанр српске музике*, Зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, 2009, стр. 31.

<sup>26</sup> Јевтић, Милош, *Лепота звука: разговори са музичарима*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 47.

карактеру, те је тако први део – *Andante* тих, миран, спокојан, са развијеном мелодијом, док је други део – *Allegro*, динамичан и разигран, са смирењем тек у завршним тактовима. Клавир овде има двоструку улогу. У *Песми* изражава певајућу мелодију кроз *legato* начин свирања, сугерисаног ознаком *molto legato*, док у *Игри*, клавир изражава перкусиони, играчки апсект израза, иако и она има ознаку *sempre legato*. То нам показује да без обзира на артикулацију, која је у диптиху иста, клавир изражава два потпуно различита изражајна аспекта. Певајући аспект је у *Песми* регулисан позивањем на народну песму и јавља се као референца на људски глас. Написана је у *a молу*, заснована на цитату народне мелодије *Моју Ванку заболела глава* (видети пример 11), док је *Игра* писана на основу народне песме *Цврти божур на планина* (видети пример 12). Ови цитати представљају и узорак и модел, узорак јер представља цитат који је дат у другом медију, а модел, јер се са узорком већ на неки начин ради, тиме што се пребацује у други медиј.<sup>27</sup>

Пример 11: Народна песма *Моју Ванку заболела глава*, Ђорђевић, Р. Владимир, *Српске народне мелодије*, Предратна Србија, Београд, 1931, стр. 2.

5. *M. M. ♩ = 108*

Мо - ју Ван - ку за - бо - ле - ла гла - ва,  
Ван - чи - це, ду - ши - це, ле - чи - ћу те ја!  
Ван - чи - це, ду - ши - це, ле - чи - ћу те ја!

Моју Ванку заболела глава,  
Ванчиче, душице, лечићу те ја!  
Моја Ванка алтав чело има,  
Ванчиче, душице, љубићу га ја!  
Моја Ванка медна уста има,  
Ванчиче, душице, љубићу ги ја!

<sup>27</sup> Veselinović-Hofman, Mirjana, *Fragments o muzičkoj postmoderni*, Matica srpska, Novi Sad, 1997, str. 25.

Пример 12: Народна песма *Цавти божур на планина*, Ђорђевић, Р. Владимир, *Српске народне мелодије*, Предратна Србија, Београд, 1931, стр. 48.

181. M.M. ♩ = 84

Цав-ти бо - жур на пла - ни - на, Ле-по-ле,  
от - ки - ни га, ми - ри - ши га, Дра-го-ле  
Цавти божур на планина, Откини га, мириши га,  
Леполе! Драголе!

*Песма* експонира мелодију у доњем регистру, те је треба течно и изражајно испевати и направити разлику међу регистрима, будући да се октавним удвајањем излаже и у вишем регистру. Композиторка нам ознаком интензитета звука сугерише да мелодија у доњем регистру треба да буде истакнутија, из разлога што је то регистар људског гласа. Иако је диптих намењен млађим извођачима, постоји извесна интерпретативна комплексност, а тиче се њеног осмишљавања.

Након прве појаве теме, у музичком току *Песме* се дешава једноставнији контрапунктски рад са деловима мелодије који се имитационо премештају кроз различите регистре. Варијационом разрадом долази се до кулминације, након које се музички ток смирује и завршава најтишом динамиком.

Педализација је у диптиху врло прецизно забележена, десним педалом се повезују и низови суседних тонова, тако да то треба нарочито поштовати. Педализација се појављује тек у немачком издању, па се стиче утисак да је Марићева имала потребу да још прецизније забележи сопствену музичку идеју, нарочито као помоћ извођачима са немачког или неког другог говорног подручја којима српска народна песма није блиска.

У *Игри* је изразита прекомерна секунда, у функцији повишеног IV ступња, уколико се цео комад тумачи у *ин Де* тоналном центру. Мелодија се одвија у осминском покрету, у оквиру малих и великих секунди, у амбитусу чисте квинте. Кратак мотив чини пратњу, својим сталним понављањем у оквиру остинатног баса и има ознаку *sempre legato*.

Иако је песма *Цврти божур на планина* у свом примарном облику нежна, код Марићеве бива презначена у играчки карактер, а првобитно брза песма *Моју Ванку заболела глава*, сада је инкорпорирана у музички ток који има обележје темпа *Andante*, а самим тим и мирнији карактер. У *Игри* нарочито треба поштовати композиторкин начин бележења педализације, те тако постоје одсеци, као што су почетак или кулминација у којима композиторка сугерише да се десни педал користи током шест тактова без промена. У варијационом раду са мелодијом, промене десног педала су означене на почетку сваког такта. Без обзира на његову сада честу промену, треба задржати целовитост мелодије.

*Игра* је остварена у постепеној динамичкој градацији. Почиње тихом динамиком, да би се постепено по фрагментарним плохама, целинама које се константно *шире изнутра*, постепено појачавала динамика. Тако се прве фразе одвијају у *p* динамици (првих шест тактова), друге две фразе у *mf* у оквиру осам тактова, наредне четири фразе у *f* у оквиру 12 тактова. Таквим развојем материјала и динамике, долази се до кулминације (т. 27) (видети пример 13), која траје шест тактова, под дугим десним педалом. Након ње се јавља скраћена реприза којом се минијатура постепено враћа у тиху динамику, али се потпуно неочекивано на самом крају јављају изненадни акорди у *f* динамици. Прозрачност фактуре имплицира прозачнију звучност инструмента, али се динамичким градацијама и богатом употребом десног педала, постепено ипак долази до гушћег звука.

Пример 13: Љубица Марић, *Игра*, *Allegro*, кулминација, тт. 24–31.

*Бранково коло*, компоновано 1947. године, први пут је објављено у: *Прелудијуми. Етида. Бранково коло*. Београд, Просвета, 1949. На основу тврдње Мелите Милин, за прво извођење овог дела заслужна је Даница Станисављевић<sup>28</sup>, док на издању *Furore Verlag-a* који је објавио ову композицију у свесци *Klaviermusik II (Клавирска музика II)*- fue 3260, 1998, стоји да је премијерно извођење у Београду имао Зденко Марасовић.<sup>29</sup>

У немачком издању нота као година настанка дела стоје 1947/1953. То не треба много да збуни, јер је у другом издању, Марићева унела измене, које се првенствено тичу темпа, те тако за почетни темпо, у првом издању стоји метрономска ознака где четвртина износи 92, а у другом незнатно спорији темпо, где је четвртина 84, да би постепеним убрзањем, које је назначено у оба издања, дошло до темпа у ком четвртина износи 92. Остале ознаке, нотне, графичке, текстуалне су непромењене у односу на прво издање.

У програм обележавања стогодишњице смрти песника Бранка Радичевића (1824— 1853) уврштено је *Бранково коло*. Како и сама Марићева каже у предговору немачког издања, она као инспирацију користи Радичевићеву песму *Бачки растанак* у којој он позива ученике суседних и сродних народа да непосредно пред летњи распуст играју заједнички плес. Управо то уједињење суседних народа огледа се кроз експонирање постојећих песама и игара нашег народа, као и песама и кола/ора из Хрватске, Македоније и Црне Горе<sup>30</sup>.

Марићева дело пише једноставнијим музичким језиком, не задржава строги атематизам и атоналност раних радова, већ тражи нови звук и израз. У *Бранковом колу*, огледа се њено директно ослањање на музички фолклор, са жељом да се ревитализује музичка традиција Балкана, путем хармоније која поприма архаична обележја, употребом секундних акорада, сазвучја савршених консонанци, остината, прекомерне секунде, мешовитих ритмова, модалности... „Овде се не ради о асоцијацији етничке припадности, етничког порекла аутора и дела, него о уједињености различитих

---

<sup>28</sup> Милин, Мелита, *Компновање као градитељски чин*, нав. дело, стр. 121.

<sup>29</sup> Исто. *Бранково коло* је први пут извела Даница Станисављевић 28. септембра 1947. на концерту поводом Вукове прославе у Народном позоришту у Београду. Већ следеће године, 27. септембра 1948, изведено је на солистичком концерту Зденка Марасовића у Југословенском драмском позоришту.

<sup>30</sup> Ljubica Marić, *Klaviermusik II, Song and Dance, Branko's Round Dance, Furore – Edition 3460, 1998.*

република. Марићева се не бави појединцем и његовим личним усудом, она уздиже личну драму до универзалног и космичког.”<sup>31</sup>

*Бранково коло* је представљено у стилу сликовне рапсодије, а по начину музичког мишљења блиско је уметничким транспозицијама фолклорних мелодија које је примећивао Барток у својим делима. Могу се уочити и поједини музичко-технички елементи слични онима које је користио Стравински, међутим, Марићкино стваралаштво је ипак самосвојно, успела је да игради свој лични стил.

На почетку композиције се јавља цитат, директно ослањање на композицију *Бранково коло – Коло коло наоколо* (видети пример 14), (из 1883. год) Др Јована Пачуа, сомборског лекара, композитора и пијанисте. Дело је компоновао поводом преноса посмртних остатака Бранка Радичевића из Беча на Стражилово, на стихове *Ђачког растанка*.<sup>32</sup> Пачу је коло написао у *A* дуру, док Марићева за основни тоналитет бира *Ге* дур.

Пример 14: Др Јован Пачу, *Бранково коло*, почетак, тт. 1–10.

2

Ви-ло-ви-то, пла-хо-ви-то,  
Ко-ло, ко-ло на-о-ко-ло

на-пле-те-но, на-ве-зе-но, о-ки-ће-но, за-чи-ње-но!

Бр-же, бра-ћо, а-мо, а-мо да се скупа по-и-гра-мо!

Увод је дат у виду равномерно пулисајућег остинатног баса, који се јако дуго протеже у композицији. Пошто се јавља мистично, мистериозно, некако упозоравајуће, у *ppp* динамици, чак и када се од трећег такта прикључује деоница десне руке, све до појаве теме (у т. 15) не треба свирати експлицитно, већ без обзира на то што

<sup>31</sup> Радовић, Бранка, *Његошевске инспирације*, нав. дело, стр. 32.

<sup>32</sup> Уп. *Leksikon jugoslovenske muzike*, нав. дело, str.136-137.

композиторка сугерише крешендо, треба дуже задржати тиху динамику, свирати звучно *затворено*, тако да све подсећа на нешто јако удаљено, тамо негде на хоризонту, као да се нешто ваља иза брда. Ово може да подсећа на звук удаљених ратних труба, које се јављају као симбол ратних поклича или достојанствених, тужних поворки. Да би се добио пригушенији звук, почетак се може свирати уз употребу левог педала. Ознаке за педализацију у уводном делу композиције нису уписиване, према томе, по личном нахођењу, интерпретатор може сам користити леви и десни педал, у складу са музичким контекстом. Десни педал у почетку треба дуго држати, потом *узимати* на сваку нову акордску структуру, а касније на почетку тактова. У четворотакту пред почетак теме, у акордима у деоници десне руке, шаку треба позиционо наместити тако да буде чвршћа, како би се без обзира на дуге педале, постигао перкусиони звук. Тему треба свирати артикулисано у звуку, разговетно, звучно конкретно, а *staccato* ноте не свирати прекратко. Овај регистар одговара тамном звуку кларинета. Структура мелодија и мелодијских покрета базирана је на интервалима мале и велике секунде. Шеснаестински покрет који се јавља од 25. такта (видети пример 15), треба свирати акцентованије, интензивније, док октаве у левој руци треба свирати оштро, али само као боју, јер су у оквиру *pp* динамике.

Пример 15 : Љубица Марић, *Бранково коло*, ♩=92, приказ шеснаестинског покрета, тт. 23–25.

При првој помисли на наслов дела, вероватно замишљамо да се ради о некој наивној музици. Међутим, ово коло је пуно сарказма, цинизма, није весело, не замишљамо малу сцену на којој се игра коло, већ има веће димензије, попут космичке музике.

*Србијанка коло* – звучи као некакав зов. Глава теме је грађена мотивом уског амбитуса у синкопи, са којим се варијационо ради, уситњавањем његових нотних



вредности. Десну руку треба свирати артикулисано, „изговорено”, стално у гласној динамици, са израженим акцентима и испоштованим прецизним ознакама за артикулацију, док деоницу леве руке – мотив који се октавно преноси у ниже регистре, треба свирати у константом декрешенду. *Србијанка* се може посматрати бимодално, ако се деоница леве руке тумачи као *ин Ас*, а деоница десне *ин Ге*.

Поновну појаву теме из Пачуовог кола, Марићева припрема великим крешендом који је имплициран *sf* ознакама које се односе на четвртине у десној руци, а чији крешендо кумулативно доводи до изражајне појаве теме. Тема у овој појави нема пратњу у виду оргелпункта у четвртинама са почетка, већ је она конституисана као низ исписаних тремола у шеснаестинама, у малим секундама. Сваку почетну секунду тремола треба благо акцентовати, како би се дао бољи ослонац шаца и прстима, а све остало треба свирати *leggerissimo*, налик зујању. Крај *Србијанке* је представљен у виду токатне фактуре, дате у оквиру константног крешенда који креће из *p* динамике. За пијанисту је ово изазовно место јер треба добро контролисати руке како би се задржао перкусиони израз клавира, а како се регистри не би сударили у смислу да се наизменичне фактуре у десној и левој руци одсвирају симултано.

Хрватско коло наставља у истом маниру. У овом колу, Марићева записује фиксне предзнаке који указују на тоналитет, те тако четири повисилице имплицирају да се ради о *Е дуру*. Коло је писано са изразитим акцентима на слабом тактовим деловима. Треба га свирати одлучно, перкусионим изразом, у *mf* динамици. Кулминација хрватског кола, токатне је фактуре, дата је у *ff* динамици, до које се долази великим крешендом. Овде поново треба добро контролисати руке, како не би дошло до звучног сударања и стапања акорада у деоници леве и десне руке, будући да је веома заморно да се континуирано интензивно свира такав вид фактуре.

Прелаз на македонско коло траје два такта, речитативног је карактера, дат је у виду питања и одговора, у *grave* темпу. Питање је у гласној динамици, те га треба свирати грубим звуком, а одговор као ехо, дат у *pp* динамици, која води и до *ppp* ознаке, где трилер, а потом и корона изнад четвртине ноте, удаљавају и смирују претходну драматичност. Трилер треба свирати без исвиравања његовог почетка, већ одмах у брзом темпу, његову прву секунду треба одсвирати у крешенду, па потом наставити у декрешенду.

Македонско оро/коло је мирнијег темпа, нежног карактера. Тема са амбитусом октаве, експонирана у левој руци, артикулацијски врло разноврсна, написана је у такту

5/8, са поделом 3+2. У македонском колу главна обележја су богатство ритмике и метрике, гipкост мелодике и слобода архитектонике. Овде клавир има лирски аспект израза, који контрастира у односу на све остале одсеке, те македонско коло представља предах или одмориште. Након њега следи строга, црногорска химна *Ој, свијетла мајска зоро* (видети пример 16), узета за изградњу теме црногорског кола.

Пример 16: Химна Црне Горе *Ој, свијетла мајска зоро*, преузето из редакције Жарка Мирковића, тема, тт. 1–17.

$\text{♩} = 80$   
 Oj svi-jet-la maj-ska zo-ro, Oj svi-jet-la maj-ska zo-ro, Maj-kona-ša  
 Cr-na Go-ro, Maj-ko na-ša Cr-na Go-ro, Si-no-vi smotvog sti-jen-ja  
 Dok lov-ćen-skoj na-šoj mis-li

Изводи се достојанствено, уздржано, са пригушеним почетком, који се услед постепеног додавања интензитета звука и последично подизања нивоа драматичности, мења у перкусионистички израз и рескији клавирски звук. Марићева спаја мотив из увода и народну песму.

Након црногорског кола, Марићева поново уводи *Србијанку*, као и почетне теме из Пачуовог кола, чиме заокружује целу *рансодију*.

Сагледавајући опус Љубице Марић, приметно је да је њено стваралаштво својеврстан нуклеус који се у стваралаштву потоњих генерација разгранави и шири у различитим смеровима. Код ње је заступљен диптих играња и певања, односно певајући и перкусиони експресивни аспект клавира, двострука улога инструмента и његових изражајних могућности. У њеној музици увек има најтежих и најозбиљнијих

композиторских захвата који су дубоко промишљени и циљано вођени, где дела само на први поглед делују једноставно, али веома брзо постаје јасно изражено композиторкино интелектуално промишљање и занатски перфекционизам у композиционом смислу.

У разговору са Јевтићем из 1976. године, о равноправности жена са мушкарцима по питању уметности, Марићева каже: „Мислим да то питање већ одавно није актуелно, ни код нас ни у свету. Мислим на свет који припада савременој култури. О томе говоре толике чињенице”.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Јевтић, Милош, *Лепота звука*, нав. дело, стр. 49.

## V *Музика Тимпанијуса, тристеце и светлости...* из клавирског опуса Милане Стојадиновић Милић

Како се утицај стваралаштва Љубице Марић шири и, у опусима потоњих генерација композитора, на различите начин разгранана, тај могући утицај покушаћемо да ишчитамо из појединих клавирских остварења Милане Стојадиновић Милић, те укажемо на њихове естетичке, поетичке и стилистичке карактеристике. При почетном истраживању, слушању и извођењу дела за клавир Милане Стојадиновић Милић, осетила сам да је то музика која ми ‘припада’, у којој се лепо осећам и као слушалац и као извођач, и која има оно „нешто” што човека одмах „купи”, те се деси искрена „љубав на први поглед”. Тај осећај је потврђен и при уживо контакту са композиторком. У инспиративном разговору који сам за потребе овог рада водила са њом, потврђујем све оно што сам априори закључила из њеног стваралаштва, а то су њене особине које су уткане у дела: благост, духовност, расположеност, искреност.

Свако своје дело Стојадиновић Милић компонује као да „шије хаљиницу за лутку, да је хекла по мери особе којој је дело посвећено”<sup>34</sup>. Замишљајући особу за коју пише, као да „кроји по њеном укусу, изгледу и карактеру, узимајући у обзир извођачка умећа интерпретатора”<sup>35</sup>. Као мала је заиста хеклала и шила хаљинице за своје лутке. Поред самих особа за које пише дела, инспирацију неретко црпи у уметностима: филму и књижевности - стиховима.

Стваралаштво ове композиторке припада постмодерној уметничкој клими са елементима неокласицизма, који се првенствено ишчитавају из хармонског језика и начина обликовања мелодијске контуре. Форма односно облик њених композиција за клавир рефлектује логику артикулације налик мозаику или колажу. Само дисање музичког тока указује на кретање *ex nihilo*, ка климаксу дела, а затим повратак у звучни простор са почетка што указује на облик рибе или лука. Композиторка у усменом саопштењу истиче да „облик бира по осећају, онако *како је повуче*, воли репризност, дело које има заокруженост, реминисценцију на нешто што је већ чуто (на почетку или што се јавило као важан тематски елемент током композиције), јер јој то даје пријатан осећај сигурности”<sup>36</sup>. Свесна је да је данас изазовно написати дело које неће бити тривијално или неокласично са негативним предзнаком. Она не бежи од мелодије, „јер

<sup>34</sup> Донић, Сања, Разговор са М. С. Милић, нав. дело.

<sup>35</sup> Исто.

<sup>36</sup> Исто.

музика без мелодије није музика”<sup>37</sup>. Свесно ризикује да напише дело стварајући мелодију коју је могуће чути, тонално одредити, мелодију са гравитирањем ка тоналном осветљењу и разрешењу....

Одувек је била очарана инвентивношћу коју носи хармонија, те је још у средњој школи схватила да јој компоновање добро иде, али је мислила да је трагање за личним стилем процес који траје целог живота. Како каже, док је човек млад, „ослања се на традиционалност којој је учен у музичком изразу, а то је њој представљало непремостиву препреку у мислима.”<sup>38</sup> Те комплексе и стеге отклонила је тек у позним годинама. Током студија била је лишена размишљања о оригиналности, јер су се ту испуњавали студентски задаци.

Прво дело из клавирског опуса Милане Стојадиновић Милић које је предмет мог докторског уметничког истраживања јесте *Тајни агент са Тимпаниуса – мини рапсодија*, из 2011. године, дело које је посвећено њеном сину Милану, који је у тренутку компоновања ове композиције био ученик III разреда средње музичке школе.

У вези са овим делом, наводим и композиторкин коментар о њему:

„Милан одувек гаји љубав (и страст) према тимпанима посебно, тако је на предлог његове средњошколске професорке Снежане Милосављевић, у СМШ Мокрањац у Београду, настала композиција *Тајни агент са Тимпанијуса – мини рапсодија* (комплетан и прави наслов) коју је свирао у 3. и 4. години средње школе. Инспирација његовом личношћу, укусима и стремљењима – сјединила је музичке теме из филмова о Џејмс Бонду, Мокрањчеве *Литургије* (Херувимска песма) и оригиналних компонованих делова који асоцирају на технике свирања на тимпанима и звуке које они производе. „Мини рапсодија” као допуна и појашњење наслова композиције, дато је због разноликости музичког садржаја и мозаичне форме, као и „габарита композиције.”<sup>39</sup>

Уколико се осврнемо на сам наслов дела, прва асоцијација јесте прича или музичка тема из филмова о Џејмсу Бонду Нормана Монтија (Norman Monty, 1928–

---

<sup>37</sup> Исто.

<sup>38</sup> Исто.

<sup>39</sup> Милана Стојадиновић Милић, имејл порука Сањи Донић, 13.08.2024.

2022). Међутим, други део наслова – *Тимпанијус*, недвосмислено призива звук тимпана, што је био и Миланов други изабрани инструмент<sup>40</sup>.

У разговору са композиторком сазнајем да је њен син већ као јако мали изражавао жељу да свира тимпане, али су га родитељи усмеравали ка клавиру. Како композиторка наводи, он томе није пружао отпор. „*Тимпанијус* је измаштана планета, која симболизује Миланову неухватљивост, где као прави уметник никада није чврсто на земљи, већ је увек негде ван.”<sup>41</sup>

На почетку дела, парафразирана је музичка тема из филма о тајном агенту 007, синкопирано, четворогласно, у деоници десне руке, а потом у виду једногласа. Уз композиторкину сагласност, да би се боље истакао горњи глас, иако га она није потенцирала, може се извршити интервенција у смислу укидања најнижег тона (удвојене октаве) у четворогласу, тако да остане троглас, да би се лакше одржала целовитост теме. Почетне акорде треба изводити чврсто и оштро, као, како то наводи проф. Наташа Митровић, „мачка на усијаном лименом крову”.<sup>42</sup> Без обзира у којој се динамици одвија музички ток, сугерисано је извођење *marcato*, тако да је у овом делу доминантан перкусиони аспект израза.

Након уводног одсека, где је сама тема третирана на перкусионистички начин, следи фрагментарни одсек који у деоници десне руке има дуге трилере на различитим тонским висинама, док се у деоници леве руке јавља варијациони мелодијски покрет кроз више октава. Почетак дугих трилера треба свирати тако да се увек гласније издвоје прве две ноте, односно мала секунда. Трилери у стваралаштву Стојадиновић Милић дају габарит, проширују структуру музичког тока изнутра, последично и време трајања, а асоцијација су на неки инструмент из оркестра. Композиторка клавирски слог чује оркестарски, а асоцијације су јој подсвесне, више него свесне. У овоме се, највероватније, огледа утицај њеног професора Александра Обрадовића.

Овај само наизглед лирски део даје дозу неспокоја, он није смирен, чује се „квргање” прстију на клавијатури у трилерима, док лева рука покушава да успостави лирску мирноћу, али јој не успева. Како композиторка каже, и не треба да јој успе.

---

<sup>40</sup> Милан Милић (1996) Мастер студије клавира завршио 2020. год. (прос. оц. 10) у класи ред. проф. Марије Ђукић. Основне студије ударалки дипломирао јуна 2024. (чека га пријемни на мастер студије у септембру), класа ред. проф. Срђан Палачковић, доц. Иван Бурка.

<sup>41</sup> Разговор са М. С. Милић, нав. дело.

<sup>42</sup> Са часова припрема за интерпретацију програма докторског уметничког пројекта на ФМУ, у класи ред. проф. Наташе Митровић, у Београду.

Тремоло – трилер, композиторка чује као флаутски регистар и извођење на флаути. Свесна да се музика данас и „гледа”, композиторка при компоновању размишља доста о изгледу руку и шака на клавиру, као да имитирају балет, кореографију, да буде лепо за гледање. Тај визуелни моменат постиже у овом одсеку.

Кулминација читавог дела следи у наредном одсеку који оправдава назив дела, наслов је дат према њему. Искључиво је интензивног перкусионог израза, са великим набојем. Овај одсек носи ознаку *Andante*, која би можда требало да се преименује у ознаку бржег темпа, јер се у њему лакше добија перкусиона артикулација извођења.

Цео одсек треба свирати *secco*, без педала, баш као имитација тимпана. Тек од средине одсека, од септакорада, може се употребљавати десни педал, променом на сваком новом акордском слогу. То су *бартоковски акорди*, које композиторка преферира<sup>43</sup>, јер се у њима јавља умањена октава. Ова бура води до кратког одсека *stringendo*, датог у виду пасажа који наизменично изводе обе руке, надовезујући се једна на другу, у низовима од по четири ноте. То треба да звучи сливено, као *glissando* без разбрајања. Након њега поново се јављају дуги трилери, али овог пута у доњем регистру, у оквиру смиренијег темпа. Уколико је интерпретатору удобније, трилере може изводити десном руком, а покрет у горњој деоници може изводити левом руком. Трилер у овом одсеку можемо посматрати као виолончело или неки други гудачки инструмент, где поново трилери и тремоло својим треперењем доносе узнемирење, док су горњи *secco* делови асоцијација на звук тимпана, мада и овде, у деоници трилера можемо замислити тимпан, јер и он поседује могућност да произведе тремоло који ће звучати потмуло, узнемирујуће, као контраст ономе што следи у музичком току. Реч је о парафрази *Херувимске песме*, која као да уводи интерпретатора и слушаоца у осећај блаженства. *Херувимска песма* је врхунац дела, а по Милановом мишљењу то је најлепше дело које је икад неко написао<sup>44</sup>. Милан је велики верник, што је делом проузроковано одласком у Студеницу (сваке године од 2002. год) на Летњу духовну академију и певањем духовног репертоара и литургије, у хору полазника, којим је дириговао његов отац, Владимир Милић.<sup>45</sup>

Будући да се појављује на самом крају, *Херувимска песма* има своје место у музичко-драматуршком току. И у емотивном набоју се јавља на кључном месту, као

---

<sup>43</sup> Донић, Сања, Разговор са М. С. Милић, нав. дело.

<sup>44</sup> Исто.

<sup>45</sup> Исто.

разређење и олакшање. Јавља се као далеки ехо, сећање или место уточишта где је мелодија кључна компонента, док кроз пратњу и педализацију чујемо одјеке или одзвуче аликвотног тотала чиме се осваја целокупан простор клавира. Овде поново видимо утицај проф. Александра Обрадовића, у чијим делима звучност клавира обухвата целокупни регистар, распон од осам октава. Стојадиновић Милић на сличан начин тражи пуноћу звука, кореспондира ономе што је оркестарски звук.

*Херувимска песма* има свечан, узвишен, спокојан карактер. Тек у овом одсеку имамо изражен прави лирски аспект клавира, јер по композиторкиним сугестијама требало би у свести имати хорско певање приликом извођења овог сегмента музичког тока. Репетитивни тон *ef* који се налази на крају овог одсека, требало би да буде у другом плану, у односу на дуги тон *be* у највишем гласу/регистру. Међутим, сада може имати ударачки одзвук који креће из гласније динамике, тече у декрешенду, а уз сугестију композиторке треба га маркирати као некакво звонце и поновити небројано пута, по слободној вољи. *Херувимска песма* доноси мир, али и одзвук малих ударачки кроз вибрантно присуство теме Џејмса Бонда до краја композиције.

Још једно остварење које је посветила свом сину Милану, *И би светлост*, са првобитним називом *Мир*, написано је новембра 2013. године. Дело је настало као наруџбина Миланове наставнице клавира, Снежане Милосављевић, док је био ученик IV разреда средње музичке школе.

О овом свом делу, композиторка је истакла следеће: „Друга композиција посвећена Милану, *И би светлост* компонована је у IV години његове средње школе. Свирао ју је (као и Тајног агента...) на новогодишњим концертима дела домаћих аутора (у Етнографском музеју у Београду) које је школа *Мокрањац* успешно „неговала” годинама, као и на дипломском испиту. Потом и на солистичким концертима током студија. Извођена је много више од претходне. Тематиком се ослања на Дебисијев прелид „Потонула катедрала”, опет је рапсодично грађена, а атмосфере које се нижу представљају „ход ка светлости” у погледу тоналности и тоналитета (Це-дур акорд „побеђује” на самом завршетку), произишавши из делом атоналних, делом битоналних хармонских одсека.”<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Милана Стојадиновић Милић, имејл порука Сањи Донић, 13.08.2024.





Пример 17а: Милана Стојадиновић Милић, *И би светлост, dolce*, судбински мотив, т. 24.



Наспрам квинти, у деоници десне руке јавља се контантни трилер од тона *цис*, који је врло „иритирајући, убисвен, он није птичји пој”<sup>48</sup>. Иако треба да доноси мир, он га потире, вуче и презначва у немир. Ту се заправо огледа карактер Милићкиног сина. Накратко се поново успостављају контрапунктске линије са почетка дела, чиме се јавља заокруженост првог дела композиције.

Следи одсек са ознаком *in poco agitato, presto, ma pesante* који је заснован на константном поступном шеснаестинском покрету у деоници десне руке, наспрам ког се јављају дуге *marcato* ноте у деоници леве, као разложени трозвуци који се крећу кроз тоналитете: А, Це, Ес дура. Деоницу десне руке треба посматрати као кластер, узнемирујуће понављање попут тремола у дубоким гудачима. Као резултат немогућности прецизног метро-ритмичког уклапања деоница десне и леве руке јавља се спонтана полиритмија и полиметрија. Тоновима у левој руци се јављају као звона или ударачки одзвук тимпана или неког од дубоких лимених дувачких инструмената – тубе, тромбона, хорне. Судбинску триолу, мотив из претходног одсека, овде треба свирати најдраматичније и најсудбинскије, у *ff* динамици. Будући да су разложени трозвуци у деоници леве руке означени „клиновима”, који су графичка ознака за *marcato*, пијаниста може сваку ноту свирати палцем, да би се и визуелно створио исти утисак. Да би добио још већу снагу и интензитет звука, судбински мотив дат на крају одсека интерпретатор може свирати користећи истовремено прва три прста шаке. Овај одсек има перскусионски аспект израза, насупрот спокојнијем, лирском, *semplice* одсеку

<sup>48</sup> Исто.

који треба свирати широко, веома изражајно, *legato*, са израженом деоницом десне руке, која у односу на леву гради полиритмију; а такође, требало би маркирати и дуге нотне вредности у деоници леве руке, као и секундни покрет *gis-ge*. Мешање боја линија обе руке гради сасвим специфичан звучни рељеф, где деоница леве руке представља пандан десној. Милићкини узорци за стварање овог одсека били су Шопен и Рахмањинов (Рахманинов Сергей Васильевич, 1873—1943).

Последњи, најзначајнији одсек, којем сви претходни гравитирају, јесте одсек који као узорак и модел има мотиве и атмосферу из Дебисијевог прелида за клавир *Потонула катедрала (La Cathédrale Engloutie)*. Из *p* динамике константним крешендом, долазимо до *ffff* динамике где дело заправо оправдава свој наслов, јер сада *Це дур* блиста, иако из почетног „мирног” мрака извире. Он се грандиозном динамиком, акордском фактуром, поступним октавним кретањем јавља као светлост, након свих тамних и узнемирујућих претходних одсека. Наслов је сасвим у духу музичке градације у комаду.

Иако не постоји тематски развој, интерпретатор може успоставити извођачки крешендо, тако да се музички ток нигде не зауставља. Фрагмент као конститутивни елемент у структурисању музичког тока добија на значају једнако као и везивно ткиво које фрагменте повезује у целине вишег реда, а то је управо оно што композиторка каже када истиче да се ти фрагменти „у мислима повезују”<sup>49</sup>, што је слично Дебисијевој поетици.

Композиционо-технички захват Милане Стојадиновић Милић има још један елемент, заправо, константу, а то је педал. Од првог до последњег такта, обележавајући и артикулишући огромне тоналне плохе, као лежећи или ритмизован, педал је присутан у свим њеним делима. Иако је прецизно забележен, композиторка подржава слободније одношење према ознакама за његово коришћење.

Дело *Тристеза за Драгана*, компоновано је као епитаф у знак сећања на бившег супруга Маје Рајковић, Душана Шљиванчана. Премијера је била на дан његове смрти, 2018. године. По наруџбини и жељи Маје Рајковић, у композицију је *инкорпорирана* Италија, ренесанса, Мокрањац, *све оно што је Драган волео*<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Исто.

<sup>50</sup> Исто.

Када дођемо у контакт са овим делом, прво што помислимо јесте да се ради о осећању туге и бола, коју и сам наслов имплицира, и да се она изражава искључиво певајућим клавирским изразом, да топос јадиковања, тужбалице, изражавамо певањем кроз унутрашњи глас. Међутим, у *Тристези* имамо, можда неочекивану, синтезу перкусионистичког и певајућег аспекта. Милана Стојадиновић Милић врло домишљато звучно показује које све трансформације туга доживљава у човеку. Потпис је сугестија карактера композиције, а у музичком смислу томе доприносе озвучавање високих регистара, тремола, продужавање музичког времена, трајања дела, толико да туга постаје (унутрашњи) простор (музичког) бића.

Дело почиње управо тихим и удаљеним тремолима у високом регистру које композиторка замишља „као облаке кроз које се промаља светланце”<sup>51</sup> (фрагментарна мелодија у деоници леве руке, т. 3) које је наизглед лирично, али не довољно смирено, него као трепераво исијавање светла које ће после да обасја Драгана који „слуша или пева” Мокрањца. Тај мелодијски покрет је секундо грађен и заправо због такве контрукције има перкусиони израз. Почетак треба свирати са лакоћом, готово на ивици *staccata*, кренути ни из чега, као цвркул неке птичице која долеће кроз осветљено, све светлије небо, крене из таме, даљине, *sfumata*, па се пробија и приближава кроз секундна сазвучја. Сваки врхунац фраза треба свирати робусније. На самом почетку може се опционо узети хроматски кластер најдубљих тонова, што је интервенција Маје Рајковић, те он значи дубоки одзвук, који ће створити звучни простор у којем ће другачије звучати аликвотни тонови у високом регистру.

Напомена композиторке јесте да се према педалу треба односити слободно, да то буде дуг одјек задржаних тонова и акорада, нека се и „мешају”. Слободни педал има одјек сличан акустици коју срећемо у црквеним духовним просторима, али и као унутрашњи простор који одјекује. Високи регистри у *pp* динамици, са карактеристичним третманом педала – као одјек и задржавање тонова који се слободно мешају, указују на то да туга има своје слојеве, а овде овладава просторима као крик. Какав је музички простор? Нема развоја музичког материјала, већ низање фрагмената, па тишина, наизглед губљење музичке токовитости, музички материјал у наносима који никако да се приметне, него постаје простор; линеарност готово да не постоји,

---

<sup>51</sup> Исто.

музички материјал овладава простором, време постаје тренутак, трајање без почетка и краја...

Након овог уводног одсека *прекривеног облацима*, појављује се ознака за карактер *animato* чиме је означен почетак дела музичког тока који контрастира темпом, метром, артикулацијом и агогиком. Дешавају се метро-ритмичке промене, густа збивања у хармонском слогу, односно, као да клупко музичког тока коначно креће да се одвија. „Ту се раздањује, композиторка замишља Драгана на врху неког малог брда, где седи под дрветом у хладовини, а Сунце га обасјава.”<sup>52</sup> Овај одсек користи *ин ге* дорски модус, који композитору асоцира на уметност ренесансе – Да Винчијеве слике, италијански колорит, Драганову љубав према Италији, ренесансној уметности, а цео одсек служи као антиципација за оно што следи. Треба га свирати као прокламацију.

У овом одсеку треба истаћи горњи глас, поштовати хијерархију у полифоном слогу, свирати живље, темпераментније у односу на увод, не смекшавати крајеве фразе у смислу промене артикулације, јер су писане *staccato* артикулацијом, коју треба задржати. Обе фразе написане су на фону, педалном тону *ге* чије се трајање може продужити на два такта коришћењем средњег педала клавира. Фразе међусобно контрастирају, друга се јавља као ехо. Још покретљивији, следећи одсек делује импресионистички, те га треба свирати сливеније, као маглу из које исијавају *sf* ноте.

На дугим педалима у деоници леве руке јављају се разложени акорди у размаку терце, почев од *Бе дура*, док се у деоници десне јављају пасажии који у односу на леву стварају полиримију, крећу се од најнижег регистра клавијатуре, па до највишег. Басови представљају базу над којом се у педалу граде пасажии, аналогно пунктуализму, сликарском техником. Одсеци се стапају и наслојавају једни на друге. Следи одсек *con dolcezza* који је ораторски, као да наглашава сваку реч. Није ни чудо што га овако доживљавамо, јер је у овом одсеку Милићка као узорак користила клавирску деоницу *Дубровачког канцонијера*, циклус Дејана Деспића (1930—), писан за женски глас и чембало/клавир, оп. 96 (1989). Барокно – ренесансе „гирланде” ситних нотица у десној руци, по сугестији композиторке треба свирати импресионистички<sup>53</sup>.

Након овог одсека, следи широки одсек који у деоници леве руке кроз више регистара разлаже тонични трозвук *де мола*, док се у деоници десне руке налазе

---

<sup>52</sup> Исто.

<sup>53</sup> Исто.

тридесетдвојке са почетка композиције, кратка тремола која треба да звуче узнемирујуће, нарочито она која су истакнута ознаком *za sf*.

Сви ови фрагментарни одсеци, гравитирају ка кулминационом одсеку, у којем композиторка као узорак користи цитат из једног од бисера српског духовног појања, Мокрањчевог става *Тебе појем* из *Божанствене Литургије Св. Јована Златоустог*.

Иако композиторка истиче да почетне тактове *Тебе појем* метрички западњачки осветљава<sup>54</sup>, ипак би се могло рећи да она задржава логику метрике текста уз присуство прве краће, друге дуже нотне вредности. У хармонском и мелодијском погледу, композиторка се ослања на Мокрањчев запис *Тебе појем*. Треба га свирати достојанствено, проширено, значајно, сонорније. Овде замишља Драгана на мору, наводи композиторка: „Драган је на врху брда, инспирација су боје у лепим, оптимистичним деловима загробног живота који се приказују у филмова (филмске слике). Драган седи на брду, и гледајући доле у Дубровник чује *Тебе појем*.”<sup>55</sup> Композиторка дочарава српско-италијанско-ренесансни осунчани простор на „оном” свету. Као што видимо, код ње је све јаким визуелним моментом иницирано, док је понекад иницијална каписла хармонија. Богато изаткана хорска фактура *Тебе појем*, обогаћена је кратким тремолима са почетка дела, тако да клавир захвата цео регистар са педалним озвучавањем, где све то звони, као да се добило на пространству, на освајању апсолутног простора и времена, слично *Одјецима* Василија Мокрањца (1923—1984) и *Хиландарским звонима* Вука Куленовића (1946—2017). Иако је почетак дела перкусиони, на крају долазимо до мелодијског аспекта – *Тебе појем* се јавља као далеки ехо, сећање или место уточишта у којем је мелодија кључна компонента, а кроз пратњу и педализацију чујемо одјеке или одзвуче аликвотног тотала чиме се осваја целокупан простор клавира. *Тебе појем* има посебно значење, слављење живота. Озвучавање небеског добија значење олакшања. Након кулминационог одсека, јавља се реминисценција на удаљену атмосферу са почетка, у виду дугих тремола и почетног секундног мотива, чиме композиторка заокружује ово дело.

Милана Стојадиновић Милић нам показује да је музика простор који је можда једини способан да изрази оно нешто неизрециво у туги. Овим делом је захваћена сва

---

<sup>54</sup> Исто.

<sup>55</sup> Исто.

процесуалност емоције туговања, која иде кроз фазе: туге, беса, неприхватања до прихватања, тражења уточишта у апсолуту, божанском, музици – *Тебе појем...*

Последње дело из клавирског опуса Милане Стојадиновић Милић које је предмет мог истраживања јесте *Сонатица ин Н*, компонована јуна 2022. године, за Наташу Митровић.

Композиторка показује високу композициону техничку спретност, јер ово дело гради од парафраза популарних дела класичне музике, као и колажа састављеног од аутоцитата употребљених у раније споменутим делима, које веома вешто инкорпорира у ново дело, као да аутентично њему припадају. Како и сама каже, „поновљени одсеци у различитим делима су недостатак свеже испирације, а истовремено жеља да се одржи лепота одређеног сегмента за који јој је жао да *оде*”<sup>56</sup>, те онда прибегава овом потезу, да би се сегмент још мало пласирао, чуо, надоградио, надопунио. Исти одсеци у свим делима интервенишу исто, увек имају значење атмосфере коју носе. Тако грађена композиција представља композиторкин лични аутограм, закључује Зорица Премате у Радио емисији *Аутограм*.<sup>57</sup>

*Сонатица ин Н* за композиторку представља епилог или могућу нову комбинацију претходних музика. Пошто је настала као наруцбина, пијанисткиња Наташа Митровић је хтела да добије сонату, у стилу Листове *ха мол* сонате, да се тематски преплиће и има више одсека, али да није циклична композиција. Пошто пијанисткињу сви зову Наташица, онда је и соната добила назив *Сонатица*. Сонатица је у „н”, неодређеном, непознатом тоналитету. „Н” се доводи у везу са Наташним именом, пошто је посвета у питању. „Н” не мора нужно означавати нешто неодређено, већ се јавља као општа слобода интерпретирања хармонског односно тоналног гравитационог центра. „Н” може бити ознака за бесконачност, вишеслојност, небројане могућности за интерпретацију и анализе, небројане музичке игре у смислу коришћења цитата, аутоцитата кроз колажну технику.

С тим у вези наводим и композиторкин коментар о *Сонатици ин Н*, за 32. Трибину композитора:

---

<sup>56</sup> Исто.

<sup>57</sup> <https://www.rts.rs/lat/radio/radio-beograd-2/5319835/milana-stojadinovic-milic.html>, интернет сзтаници приступљено 15. 06. 2024, у 19.34 ч.

„Сонатица ин Н је у потпуности и сваким својим атомом одсјај уметничке личности и карактера пијанисткиње Наташе Митровић, којој је не само посвећена, већ је на њен љубазни подстицај и настала и премијерно изведена 2022. године. Дакле, пошто је компонована сасвим и „у милиметар” по њеној мери – казати пар напомена о овој музици било би исто као и укратко описати Наташу.....покушаћу: романтичарски рапсодична, мозаична, лирична, ведра и усплахирена, а опет, помало и сетна и на моменте тужна, чиста и непретенциозна, снажно контрастна, детињаста и лептираста, али и веома – веома озбиљна...”<sup>58</sup>

Овакав опис доприноси бољем схватању музичког садржаја, колико контрастно композиторка пише и колико је за интерпретатора изазовно да се на тако малом простору смењују контрастни одсеци, слично глумцу који јако брзо прелази из улоге у улогу.

Сонатица је на почетку кокетерија са Моцартом (Mozart Wolfgang Amadeus, 1756—1791), јер композиторка користи мотиве (видети пример 18) његове клавирске сонате бр. 16, К 545, у *Це дуру*. Први мотив ритмички варира, а потом му додаје пратњу у виду осминских паралелних великих терци које се хроматским покретом наниже по тротактима мењају. Почетна ознака дела је *facile*, која указује да фактуру треба свирати лако, а у исто време је то алудирање на назив поменуте Моцартове сонате – *Sonata Facile*. Цео овај одсек треба изводи перкусионо, са великим набојем у пулсирајућим осминама у пратњи.

Пример 18: Волфганг Амадеус Моцарт, Соната бр. 16, К 545, у *Це дуру*, *Allegro*, почетак, тт. 1–2.



<sup>58</sup> Милана Стојадиновић Милић, имејл порука Сањи Донић од 22. 04. 2024.



Након овог одсека, композиторка за модел поново узима мотив из истоимене Моцартове сонате (видети пример 19), изложен у горњој деоници, којем додаје алтеровану пратњу. Са мотивом поново варирано ради, премештајући га на друге тонске висине и у друге регистре. Овај одсек контрастира у односу на први, те га треба свирати лирским, певајућим изразом.

Пример 19: Волфганг Амадеус Моцарт, Соната бр. 16, К 545, у Це дуру, мост, *Allegro*, тт. 17–19.



Наредни одсек носи ознаку *da lontano, e molto tranquillo*, те нам њом композиторка сугерише на који начин се одсек треба извести. Он наставља лирски израз клавира. На дугим педалима теку низови ситних нотних вредности у горњој деоници, које у сваком наредном такту добијају ритмичке трансформације односно преображаје. Насупрот њима, у доњој деоници су чисте квинте *гис–дис*, које се у свим тактовима померају у различите регистре по читавој клавијатури. Као и у горњој деоници, и ове квинте добијају ритмичка померања, с тим што се најпре јављају на свакој метричкој доби, а затим доживљавају померања захваљујући употреби синкопа. Одсек се завршава губљењем горње деонице, тако да остају само квинте које се по сугестији композиторке могу понављати слободно, по вољи интерпретатора.

Следи изразито перкусиони одсек, дословно цитиран из композиције *И би светлост*, са кластерским пасажима у деоници десне руке и *marcato* разложеним трозвуком у левој, с тим да сада имамо ознаку за бржи темпо у односу на онај који је стајао у претходном делу (*un poco agitato, pesante* се замењује ознаком *prestissimo e agitato*). Ознаку наредног, лирског одсека *semplice* сада замењује ознаком *molto sensibile ed espressivo a ritmo moderato*. Прелаз на наредни одсек дат је трима перкусоним, изузетно акцентованим нотама *ef*. Наредни одсек је парафраза почетног одсека из *Тристезе за Драгана*. Тремола се јављају од ноте *бе* у високом регистру, док

се фрагментарна мелодија у левој руци прво успоставља једногласно, а потом се придружују секунде из поменуте композиције.

И у наредна два одсека наставља се перскуони израз. Ради се о аутоцитатима, дословно преузетим из клавирске деонице композиције *Како су Медвед и Маша постали пријатељи*, писану за хармонику и клавир, 2017. године. Ако се ови одсеци посматрају у контексту *а мола*, онда у левој руци имамо тоничне квинтсектакорде који се акцентовано крећу кроз различите регистре, док се изнад њих дешава дуги трилер од тона *а*. Контрастно се смењују са пасажима у ситним нотним вредностима, који се комплементарно надовезују између руку, један за другим. Све контрасте по сугестијама композиторке треба свирати „хистерично”<sup>59</sup>. Наредни одсек је шаљивог карактера, дат унисоно, и асоцира на нешто дечије и маштовито, као што је цртани филм *Маша и Медвед*, из ког је Милићка црпела инспирацију за своје дело. Следи одсек који је поново преузет из *Тристеце за Драгана*, овог пута реч је о одсеку са широким разлагањима тоничног тровука *де мола*, као и узнемирујућим кратким тремолима у десној руци. Овај одсек је синтеза оба извођачка аспекта, где се доња деоница изводи лирски, попут неког таласа, а деоница десне задржава перкусиони израз.

У одсецима који следе, композиторка као узорке користи деонице Баховог (Bach, Johann Sebastian, 1685—1750) става Арија (*Air*), из оркестарске свите бр. 2, тако што за доњу деоницу првог одсека узима материјал из деонице баса контуиа (видети пример 20), који не варира, већ га преобликује, тако да уз додате умањене сектакорде у десној руци, све заједно звучи као некаква карикатура Баха, а изводи се перкусионим изразом.

---

<sup>59</sup> Донић, Сања, Разговор са М. С. Милић, нав. дело.

Пример 20: Ј. С. Бах: Оркестарска свита бр 2, BWV 1068, *Арија*, почетак, деоница баса континуа, , тт. 1–2.

II. AIR

The image shows a musical score for the beginning of the 'Air' movement. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Basso e Continuo. The Basso e Continuo staff is highlighted with a red rectangular box. The music is in G major and 3/4 time. The first measure is a whole note chord, and the second measure contains a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

У наредном одсеку композиторка користи мелодију деонице виолине из истог става (видети пример 21), коју такође преобликује, а као пратњу додаје доминантне септакорде који се нижу хроматским покретом. Одсек је лирског, певајућег израза, који из тихе динамике, константним крешендом, долази до наредног, свечаног и озбиљног одсека који је изразито перкусионог израза. Фактура је грађена из три слоја: у највишем слоју се налазе паралелне мале сексте, средњи слој чине арпеђа молских и дурских трозвука, док се у најнижем слоју налазе наизменичне смене молског секстакорда и кластера у најдубљој октави клавијатуре.

Пример 21: Ј. С. Бах: Оркестарска свита бр 2, BWV 1068, *Арија*, деоница виолине, т. 7.

The image shows a musical score for the seventh measure of the 'Air' movement. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Basso e Continuo. The Violino I staff is highlighted with a red rectangular box. The music is in G major and 3/4 time. The seventh measure is a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Крајеве свих одсека треба добро одслушати, да одзвуче.

Одсек са ознаком *celeste arioso* треба свирати удаљено, тамо негде иза, као са оног света, са пуно педала, све на једном педалу, не мењати га уопште. Треба створити ехо, све свирати као један дах на којем се прави небески звук, створити звук као да свира челеста. Наредне тактове музичког тока требало би свирати *ad libitum*, без стриктног бројања ритмичких вредности, како би се створио утисак произвољности њиховог трајања. Овде се комбинују *А дур* и *Це дур*.

Последњи одсек састављен је из тротактне фразе која се у контрастним динамикама небројано пута понавља као вергл који треба вртети у круг све док нам не досади. По сугестијама композиторке, треба га вртети по жељи, с тим да се у последњим јављањима свира постепено све тише, до потпуног звучног замирања, да би се изненада као муња јавио почетни мотив, као велико изненађење у *f* динамици. Да би крај био ефектнији, пред ова последња два такта, треба узети дах. Последња два такта се могу свирати са педалом, а и не морају, по вољи интерпретатора. Уколико се не употребљава педал, онда је у сагласју са почетком дела.

У овом одсеку, композиторка „звучно замишља музичку кутију и неваљалу девојчицу која хоће да се игра, која је у једном тренутку добра, у другом зла”<sup>60</sup>, а то дочарава динамичким контрастима.

Сагледавајући опус Милане Стојадиновић Милић, долазимо до закључка да у својим делима, осим што музичким средствима дочарава звучне портрете личности и њихове особине, колажима којима спаја исте одсеке у различитим делима, заправо проналази исте или сличне особине особа којима су дела посвећена, а које звучно представља.

---

<sup>60</sup> Исто.

## **VI О савременој музичкој уметничкој пракси у Србији, музичкој уметности и женском писму? – Милана Стојадиновић Милић**

**С. Д:** Да ли музика има род, и како разумете феномен женског писма (*l'écriture féminine*) у музици?

*М. С. М:* Музика нема род, тако нас искуство учи. Писати „женским” или „мушким” музичким писмом – тема је веома осетљива и за разматрање и поготову за неко прецизније одређење или разврставање. Као што је и свака „подела” у музици – „клизав” терен. Оно што зовемо „женским сензибилитетом”, мислећи притом (у складу са општим местом!) на нешто тананије, фрагилније, можда може да се огледа у домену инспирације, музичке програмности, пре нечега што је „ванмузичко” а не музички, занатски важно.

**С. Д:** Да ли уметност прави разлику између мушког и женског мишљења и истраживања?

*М. С. М:* Данас да, рекло би се да је то „у моди” .... род нас одређује, супротно свим тежњама о „једнакости” у друштву, по многим питањима и то је линија којом, чини ми се, музика и уметност уопштено, не иду у најбољем смеру (ја нисам тог мишљења).

**С. Д:** Које је Ваше најраније сећање на потребу, жељу и одлуку да се музиком бавите, мислите и компоњујете, одн, шта за Вас значи „бавити се музиком”?

*М. С. М:* Никад моје амбиције нису биле ни снажне ни дефинисане – у погледу композиторског занимања. Као дете била сам музикална, усамљено јединче међу све самим одраслим особама, окренуто себи и својим играма – писала сам песме, волела музику, фестивале шлагера на домаћој и иностраној сцени – утицај прекомерног гледања телевизије!), имитирала певаче и певачице... добру меморију музичку сам показивала још тада...али за опредељење да се бавим музиком, нажалост немам неку „фенси” и романтичну причу – добро ми је ишло у нижој у нижој музичкој школи, клавир а посебно солфеђо, захваљујући изврсној професорки Ани Олујић. Она је у мени развила свест о томе шта све можеш са музиком, кад си одличан солфеђиста... и тако сам открила Хармонију, предмет у који сам се заљубила у средњој школи и једина дирекција

*ми је била – шта треба да завршим да бих ја предавала ту лепоту? одговор је био – Одсек за композицију и оркестрацију. То је био мој примарни мотив, потом сам компоњујући, почела да откривам додатне тајне лепоте овог позива. Но, опет, и хвала Богу – моје матично поље рада је хармонија, хармонска анализа, музички стилови... Бавити се музиком је диван слоган за професионални живот у ком откривате себе и своју креативност, где вам дивни музичари изводе композиције, откривају вама непознате „кутове” ваше душе, где стално и даље и увек... стварајући учите и усавршаваате се, ако смем да кажем, одржавајући младалачку кондицију ваше комплетне личности.*

**С. Д: Које место заузима фолклорна мелодија/мелодије Осмогласника у Вашем опусу? На које начине она доживљава уметничку транспозицију у Вашим остварењима?**

*М. С. М: Не познајем Осмогласник довољно, у ушима и свести ми јесте наше народно црквено појање... верујућа сам особа, ослањам се на Бога и његову милост и некако слично, аматерски и помало стихијски укључујем у свој музички израз и црквену музичку мотивику. Дела у којима сам била инспирисана овом облашћу су *И би светкост, Трестеца... делом и Тајни агент, Глас монахиње, Молитва ...има их ....**

**С. Д: Са којим изазовима се суочава композитор који живи данас – у времену после постмодерне и у времену тзв. „краја” историје?**

*М. С. М: Претешко питање... Не живи се, у материјалном смислу, од компоновања тзв. озбиљне (уметничке... класичне) музике – одн. малобројни (код нас) то успевају... што значи да радећи (најчешће) у педагогији, композитор стално мора да „краде” време за нешто што му је основа професије – компоновање – а истовремено се према томе односи као према хобију.... За мене посебан изазов је „клацкалица” на којој стално седим – између музике традиционалних стилских епоха, коју за потребе мог рада на хармонији-стално изучавам и анализирам, и самосталног, оригиналног личног израза који постижем, али и за којим као да стално трагам...*

**С. Д:** Да ли Ваша дела: *Тристеца...*, *Тајни агент...*, *И би светлост, Сонатица ин Н* позивају на непосредна сагласја између уха и ока (музичког и визуелног)?

М. С. М: *Кад то овако видим – „на папиру” – закључујем да да .... иако нисам сигурна да у стваралачком процесу томе тежим... то сагласје као да је резултанта, а не претпоставка композиционог процеса. С обзиром да су све композиције „наручене” и да су некако посвећиване неким личностима, најчешће извођачима, њиховим тежњама, укусима, карактерним особинама... смем да на ово питање одговорим потврдно... Често кажем – да су многе моје композиције као „кројене” од елемената који би највише одговарали поменутиим личностима, тако да се мој композициони процес у тим случајевима, може упоредити са игром девојчице која кроји хаљинице својим луткама... и не стидим се то да кажем, јер, хвала Богу, такве, наоко строго усмерене композиције доживљавају нова извођење од личности којима нису у старту намењиване, али, које својим умећем додају нове слојеве лепоте и удахњују им нови живот... то је права срећа.*

Разговор са композиторком Миланом Стојадиновић Милић, водила Сања Донић 21. априла 2024. године. Текст ауторизован од стране композиторке.

## VII Музика између живота и смрти... *Токата, Фантазија за Санду и Смрт Твоју, Господи Оливере Војне Нешић*

Токата је у прошлим временима (у XVI веку) означавала композицију за инструмент са диркама, која је служила као увод у извођење хорског дела, а имала је и практичну сврху – давање интонације певачима. У Баховом опусу је проналазимо као део барокног диптиха или триптиха, а од XIX и XX века као самосталну хомофону клавирску композицију, моторичног карактера.<sup>61</sup>

*Токата* је Нешићкино најизвођеније дело. Прва, краћа верзија, настала је 1974. године за ученицу музичке школе у Тузли, Кузмић Сунчицу. Светску премијеру у проширеном облику остварила је ученица Аида Мухаремагић, у Москви на пријемном испиту. У нашој земљи *Токату* у њеном крајњем облику премијерно је извео Валериј Сигаљевич (Сигалевич, Валерий Львович), на фестивалу *Октох*, 1977. год, у Крагујевцу. Немачка пијанисткиња Гертруда Фирнкес (Firnkees, Gertrud), на свом репертоару, *Токату* Војне Нешић је имала преко двадесет година. *Токата* је извођена у Америци и Канади, као и многим европским државама.

Назив дела алудира на токатни, али спорадично и перкусиони аспект пијанистичког израза. Он се и јавља као доминантни аспект, уз ретку појаву лирског. Дело почиње спорим, мистериозним уводом, где се на фону тона *a* јавља разложен октавни хроматски покрет кроз више регистара, након ког се јављају квинтоле у којима се наговештава токатни израз, а све у оквиру фригијско-дорске лествице *ин А*. Увод је прокомпонованог облика. Представља антиципацију свега онога што ће произаћи у музичком току првог, односно *A* дела, до ког се долази бржим темпом *Allegro furioso* и константним хроматским покретом, уз додатно убрзање. Непосредно пред део *A* налази се дуги трилер који не треба смекшавати и стишавати, већ њим задржати, чак и појачати претходну тензију, без обзира на знак за *descrescendo*. У делу *A* који заправо доноси карактер токате, тема се излаже у доњој деоници, у оквиру фригијско-дорске лествице *ин Ха*. Тематски материјал композиторка преноси на различите висине, у различите тоналне центра – *ин Е*, *ин Гис*, у комбинацији фригијског са дурским или хармонског са молским тетракордом. Акорди који су слободно грађени, а налазе се у горњој деоници су у функцији пратње, те их увек треба свирати за нијансу тише у односу на главну мелодију. Густа фактура коју акорди граде заједно са темом у

<sup>61</sup> Уп. Peričić, Vlastimir i Dušan Skovran. *Nauka o muzičkim oblicima*, нав. дело, str. 148-149.



деоници леве руке на малом простору, у врлом блиским регистрима, захтевају од интерпретатора изузетну спретност и оштрину у извођењу, како би се регистри звучно одвојили, а како би се постигла звучна разноврсност. У погледу начина компоновања – *barbaro* стил, као и начина интерпретације, овде се уочава блискост са Марићкиним *Бранковим колом* и Милићкиним *Тајним агентом*... Музички материјал у деоници леве руке је водећи, требало би га свирати оштрије, неумољиво, не смекшавати, док материјал поверен деоници десне треба свирати звучно у другом плану, уз задржавање поменути оштрине без обзира на динамички регистар. Перкусиони аспект је заступљен свуда у комбинацији са *staccato* артикулацијом, тако да дело представља велики изазов за пијанисту, нарочито из разлога што цело протиче у великом набоју, са интензитетом који дуго траје. Композиторка врло прецизно бележи промене темпа и динамике, све у служби контраста. Кратак педал понегде записује на почецима тактова, с тим да интерпретатору оставља на вољу његову примену, ознаком *Ped ad lib*... Већина ознака за употребу кратког педала које постоје у запису, указују на његово неизоставно спровођење и значај који има у креирању специфичних звучних ефеката.

Насупрот томе, велики део нотног записа који не садржи ознаке, оставља могућност извођачу да у складу са сопственим музичким укусом осмисли и спроведе педализациони план. На тај начин композиторка не ограничава интерпретативну слободу извођача. Постоје два могућа начина употребе педала, која последично доводе до опозитног звучног утиска. Уколико би постојала обилатија употреба десног педала, без обзира на задржавање токотног начина извођења, створио би се импресионистички утисак и сливенији звук. Са друге стране, уколико би употреба десног педала била оскуднија, онда би се створио рескији звук. Обе варијанте су прихватљиве, међутим, уколико желимо да испоштујемо назив композиције и оно што иницијално токато представља, онда је оскуднија употреба десног педала бољи избор, те се на тај начин звучно могу постићи већи контрасти између перкусионих сегмената и лирских у којима је употреба педала обилатија. У т. 46, композиторка записује ознаку *dolce*, и први пут *legato* лукове изнад нота, тако да њих можемо контрастно издвојити лирским изразом у односу на све остале токатне сегменте. *Legato* доприноси певљивости и изразитијој експресивности. На два нотама повезаних луком, композиторка записује примену десног педала. У оквиру четири такта у којима се јавља *legato*, фактура је изграђена тако да се контрасти могу доживети као питање и одговор, чему доприносе и

константне промене регистара. Иако је *p* динамика, тактови се могу свирати у релацији гласније-тише (видети пример 22).

Пример 22: Оливера Војна Нешић, *Токама*, *Allegro molto*, приказ промене артикулације, тт. 45–50.

The image shows a musical score for piano accompaniment, measures 45 to 50. The score is in 3/4 time. Measures 45-47 are marked with dynamics *sf*, *mp*, and *p*. Measures 48-50 are marked with *mp*, *p*, and *ff*. The tempo is marked 'Allegro molto' and 'violente'. Red boxes highlight specific articulation marks labeled 'Pédal' in measures 46 and 47.

Ови тактови су латентно смирење, јер се врло брзо музички ток враћа на виолентни карактер у оквиру *ff* динамике. Аналогно тт. 46–49, од т. 77, композиторка поново уводи ознаку *dolce* и артикулацијске контрасте, који се протежу сада кроз дужи сегмент музичког тока. Одсеци и музички делови су уланчани, тако да не постоје оштре границе између њихових крајева и почетака.

Део Б почиње у 101. такту, када се разлажу хроматски покрети из увода, у оквиру дорске *ин Ха* лествице. Контрастно овим покретима налазе се *staccato* акцентоване октаве, потом покрети размака ноне, у смеру наниже у *fff* динамици, за којима следи исписани трилер у триолама и квинтолама између тонова *це* и *дес*. Овим се припрема врхунац дела, дат у оквиру *Presto* темпа (т. 107). У доњој деоници је дуг трилер, док се у горњој јављају шеснаестине код којих се акцентима издвајају прве ноте у групама од по четири. Следе кластери и глисанда у деоницама обе руке чиме се повећава драматичност дела. Након овога следи токатни одсек за нијансу мирнијег карактера, попут прелаза који на свом крају има трилер, који уводи у репризу. Реприза, иако скраћена, као тематско заокружење дела има смисао личног расплета драмске радње. Протиче у великом интензитету звука, целокупна у оквиру *ff* или *fff* динамике, просторно захватајући цео регистар клавијатуре. У погледу захватања целокупног регистра клавијатуре уочава се сличност са Милићкиним композиционим поступцима. Када сагледамо токактне сегменте овог дела, густу фактуру у којој обилују дисонанце

и кластери, уочавамо блискост са Марићкиним *Бранковим колом*, у којем је на сличан начин, у појединим одсецима, третиран музички материјал (видети пример 23). Из овога произлази да се и у интерпретативном смислу треба на сличан начин опходити према оба дела. Од извођача се очекују, оштрина прстију, чврсти, али слободни зглобови шака, висок степен концентрације, *leggiero* начин свирања...

Пример 23: Љубица Марић, *Бранково коло*, приказ токатног сегмента, тт. 103–110.



Фантазија је у давним временима била композиција полифоне фактуре, слободнији облик ричеркара, касније је служила као увод у фугу, када се састојала од више одсека различитог садржаја, а од средине XVIII века представља самосталну хомофону композицију, импровизационог карактера, без одређене формалне шеме.<sup>62</sup>

*Фантазија за Санду*, настала је 1998. године, на наговор Санде, композиторкине ћерке, којој је дело и посвећено. Светску премијеру је доживела 27.02.2015. године у Бриселу, у оквиру фестивала *Осмоза (Osmose Festival)*, у извођењу Маријана Ферандеза (Ferrández Mariano). У нашој земљи је моје извођење представљало премијеру на Фестивалу *Жене у музици 2022*, 16.05.2022, у Галерији АРТГЕТ у Београду.

Као и *Токата*, и ова композиција поседује изузетну техничку сложеност фактуре, која ниједног тренутка не сме да дође у први план. Ознака композиције је *Allegro violente*,

<sup>62</sup> Peričić, Vlastimir i Dušan Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima*, нав. дело, str. 278.

што наговештава да ће постојати материјал који садржи нешто што је насилно, виолентно, импулсивно. Композиција је фрагментарно грађена, али ипак са присутним елементима троделности **АБА<sup>1</sup>** и **Кода**, са слободнијим унутрашњим излагањем материјала. Нешићки је класицистички сонатни облик генерални узор, али са слободнијом садржином – структуром и хармонијом.

Почетак композиције нас уводи у врло напету атмосферу, пуну разних изненађења и наглих промена. Тај набој се задржава у **А** делу и репризном **А<sup>1</sup>** делу, а своју кулминацију остварује у **коди**. У свим овим деловима доминира токатни аспект израза. Фрагментарна фактура обилује динамичким контрастима, променама темпа, акцентима, променама артикулације, а све то на малом простору, што представља велики интерпретативни изазов за пијанисту. При извођењу овог дела и *Токате*, интерпретатор треба добро да влада инструментом, да познаје његове техничке, виртуозне, агогичке, тембровске, фактурне изражајне могућности. Као и у претходним композицијама, ни овде не постоји тематски развој, него фактура обилује богатством различитих мотива, који немају тип развојности типичан за епоху класицизма и романтизма.

*Фантазија* протиче *ин Ге* тоналном центру, у којем нема главних хармонских функција. Лествица *Ге* грађена је од фригијског и хармонског тетрахорда. Први део композиције обилује разноликошћу: јављају се слободне конструкције – сазвучја малих терци, прекомерних кварта и чистих квинти које дају металну боју звука... Све треба свирати реским звуком, са дозираном употребом десног педала. Композиторка врло прецизно бележи артикулацију, те се тако срећу ознаке попут *legato*, *staccato*, *tenuto*. Пажљиво бележи и благе промене темпа. Пред крај првог дела јавља се антиципација градивног материјала средњег, лирског дела, излагањем три узастопна тона на црним диркама навише, почев од тона *фис*, у оквиру деонице леве руке, *legato* артикулацијом. Средњи део користи почетни мотив (видети пример 24) Шостаковичеве Симфоније бр. 14, с тим да га Нешићка премешта на другу тонску висину.

Пример 24: Дмитриј Шостакович, Симфонија бр. 14, оп. 135, *Adagio*, почетак, деоница виолине, тт. 1–7.

**De profundis**

*Adagio* ♩ 126

**Б** део одликује контраст у односу на све друге делове, који се огледа у прозачнијој фактури и певајућем, лирском аспекту израза. Иако композиторка мења ознаку за темпо у *Moderato*, уколико се овај део хипотетички посматра као друга тема класичарског облика, која никада није у другом темпу, онда и у извођењу ове композиције, не треба превише одступати од почетног темпа, већ се ознака више односи на промену карактера. Овај део је грађен имитационо и у оквиру њега се може уочити тродел **аба**<sup>1</sup>. Цео део треба изводити *legato* артикулацијом, са значајнијом употребом десног педала. Прелаз на репризу **A**<sup>1</sup>, композиторка даје антиципирајући токатне мотиве, чиме практично уланчава одсеке, тако да не постоје оштри прелазни. Реприза је скраћена, а густим тремолима, композиторка нас уводи у експлозивну **коду**, токатне фактуре, у оквиру *ff* динамике. Тремола и токатна фактура изискују од пијанисте врхунско владање инструментом, потребно их је свирати са великом лакоћом и изузетном оштрином у врховима прстију. Нешићка композицију завршава акцентованим акордом попут праска ватромета, који истиче *sfff* ознаком. Дело се завршава у *ин Де* тоналном центру, тако да не постоји тонално јединство облика.

Клавирска композиција *Mortem Tuam, Domine* (*Смерт Твоју, Господи*) заједно са ставом *Oratio ad Matrem Dei* (*Молитва Богородици*), писаним за клавир и виолину, чини *Духовни диптих* (*Duptych spiritualis*). Диптих је настао у фебруару 2023. године. Премијерно је изведен у Луксембургу 7.3.2023. године, на концерту посвећеном Дану жена, у мом извођењу заједно са виолинисткињом Љубицом Јовановић, док је у нашој земљи премијерно изведен у истом саставу на фестивалу *Жене у музици 2023*, 21.06.2023, у Крагујевцу. Ставови се могу свирати интегрално, али и одвојено.

Уколико се клавирска композиција изводи независно од диптиха, онда је најбоље, према идеји композиторке, извести је као интродукцију пред *Фантазију за Санду*. Стиче се утисак да на овај начин композиторка не одустаје од диптиха, те потенцијално гради нови. Ако се ова композиција изводи испред *Фантазије за Санду*, можемо је доживети као уводну музику пред централно дело, налик музици у бароку. Композиторка на основу контраста карактера ових дела може да креира диптих, али и у погледу сличности музичког материјала. Лирски одсек (Б део) из *Фантазије*, који има сакрални карактер, и те како се може довести у везу са музичким материјалом из композиције *Смрт Твоју, Господи*. Диптих може да симболизује смрт и рођење. Композиторка на овај начин показује „рађање” новог музичког материјала, који у *Фантазији* може да доживи различите преображаје. Крај композиције *Смрт Твоју, Господи* тоналитетом и сонорношћу доноси васкрсење и проветљење, као да даје нов живот и поновни живот. У композиторкином животу, то је рођење њене ћерке Санде, чијим се рођењем и композиторка поново „рађа”.

*Смрт Твоју, Господи* настала је на основу литургијског текста „Смрт Твоју и Васкрсење Твоје, Господе, проповедам”. Нешићка гради прокомпоновану кратку музичку форму без експлицитне репризности. Овакав вид компоновања не одговара потреби слушаоца да чује нешто већ познато, већ се његова пажња премешта на линеарне процесе развоја унутар композиције. Тек се у оквиру **коде** може уочити појава музичког материјала и то у виду реминисценције на материјал који је експониран на почетку композиције. Као и у својим другим остварењима, Нешићка и овде користи староцрквене модусе који пружају изражајну и богату мелодијску и хармонску материју. Њима призива дух и дах атмосфере слојева музичког фолклора, чиме прави везу са поднебљем родног тла.

Дело је писано хорским слогом, и има изразит лирски, тј. певајући аспект у оквиру клавирског медија. Равномерно низање углавном једнаких ритмичких вредности у лаганом темпу (*Lento*) може да остави утисак мирног и свечаног хода или израза који је карактеристичан за ритмику духовне музике. Због употребе у обради корала (у бароку), зове се корални слог или корална фактура. Цела композиција је замишљена као речитатив – изговорен, јасан, исповедан. Да дело не би деловало као спора импровизација, треба добро промерити почетни темпо, тако да не буде преспор, већ умерен, близак људском дисању приликом певања.

На почетку се смењују *Бе* еолски и *Бе* фригијски модус, у средњем делу је смена доњих тетрахорада *Е* лидијског и *Бе* лидијског, док у **коди** Нешићка користи *Ас* лидијско-миксолидијску лествицу односно *Бартокову лествицу*<sup>63</sup>, коју гради од лидијског и молског тетрахорда.

Иако су према мишљењу Војне Нешић сви гласови равноправни, „сви су мелодија”,<sup>64</sup> ипак треба направити хијерархију у њиховом вођењу, тако да се за нијансу истакне највиши глас ове фактуре, најдубљи глас треба да буде мање звучан, а унутрашњи гласови најтиши. Горњи глас односно највиши глас фактуре треба исклесати, свирати челичним прстом, док доње гласове треба свирати тише, али активно, са диференцијом, а не меко попут „ходања по маховини”. Гласове треба свирати повезано, сливено, грациозним покретом прста као да узимамо сваки тон из дирке, промереном количином покрета и тежином којом прст пријања на дирку, попут „шуњања ходом мачке”. Од т. 4, треба звучно подржати и покрет у левој руци. Од т. 8, укључује се осмински покрет којим се узбуркава музички ток, а постепеним крешендом долази се до т. 14 у којем композиторка даје сугестију да се свира покретљивије. Пошто се поново успоставља четвртински покрет, без осмина, субјективни утисак може да буде као да се ради о споријем темпу. Ту треба добро проценити колико ће убрзање бити, јер се врло лако може десити да се узме дупло бржи темпо, зато што нам у свести остаје претходни осмински покрет. Фактура је грађена од паралелних секстакорада и квартсекстакорада, који у континуираном крешенду доводе до кулминације, у т. 16, коју треба још више убрзати. Доња деоница задржава паралелне квартсекстакорде у поступном покрету наниже, којима уз помоћ непотпуних триола у десној руци можемо направити виртуозни ефекат, као да се музички ток обрушава у понор. Такт након кулминације доноси потпуно смирење. Успоредом и чекањем да сви аликвоти одзвуче долазимо до **коде** која враћа атмосферу са почетка, уз реминисценције на почетни мотив. Постепеним крешендом долази се до светлог, дурског завршетка.

Иако крај дела звучи као *Це дур* којим се осветљава Васкрсење Господа, победа живота над смрћу, композиторка га доживљава само као дурски завршетак. Она користи *Бартокову лествицу* и *Це*. На самом крају, у деоници леве руке користи

---

<sup>63</sup> Према: Деспић, Дејан, *Теорија музике*, Завод за уџбенике, Београд, 2011, стр. 126. Реч је о лидијско-миксолидијској лествици, са доњим тетрахордом лидијским, а горњим молским. Барток је овој лествици био нарочито наклоњен, али се може наћи и у делима Клода Дебисија.

<sup>64</sup> Донић, Сања, Разговор са О. В. Нешић, нав. дело.

аугментиран аутоцитат, мотив који је изложила у својој кантати *Псалам Давидов 38* (1990/1) за солисте, два хора и оркестар, на текст „Слава Оцу и Сину”. Иако је крај назначила декрешендом, можда више смисла има да се та животна радост и победа представи интензивним звуком до самог краја, без утишавања. Дурски завршетак звучи светло, херојски, победоносно. Овде се уочава блискост у доживљају дурског завршетка са Миланиним делом *И би светлост*.

О завршетку своје композиције, композиторка каже: „У *Смрт Твоју, Господи (Mortem Tuam, Domine)*, у завршници сам применила тактове 3/4, 6/4, 9/4, зато што је наш Никола Тесла (и многи други) био опседнут бројевима три, шест и девет, те сам сматрала да у своју духовну музику треба да применим ову врсту тактова. Завршетак ове композиције ме подсећа на речи проф. Енрика Јосифа, у чијој класи сам дипломирала, да, када сам у једној мојој композицији, као и у овој, новијег датума, имала каденцу са *Це дур* акордом, са одушевљењем је просто узвикнуо: ”...Па ти си се усудила да ставиш *Це дур* акорд!”, мислећи на велики број композиторских праваца 20. века, којима се „Војна није прикључила, а посебно што се није приклонила разноразним измима”<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Оливера Војна Нешић, имејл порука Сањи Донић, 26.07.2024.



## **VIII О савременој музичкој уметничкој пракси у Србији, музичкој уметности и женском писму? – Оливера Војна Нешић**

**С. Д:** Да ли музика има род, и како разумете феномен женског писма (*l'écriture féminine*) у музици?

Композиторка није дала одговор на ово питање.

**Да ли уметност прави разлику између мушког и женског мишљења и истраживања?**

О. В. Н: *Музика свакако нема род и не треба је одвајати по половима. Постоји само разлика у третману мушке и женске музике, у корист музике мушкараца. Председница Фондације Adkins Chiti: Donne in Musica, Patricia Adkins Chiti, поводом одржавања WIMUST 2012, Интернационалног симпозијума у Фјуђи-ју (Fiuggi), чији сам била активни учесник, једини представник из Србије, представила је опсежну студију о заступљености музике жена-композиторки. Студија је показала поражавајуће податке о томе на светком нивоу. У том смислу је врло високо оцењена активност српског Удружења Жене у музици, која за главни циљ има афирмацију жена-композиторки и свих младих музичара и арфимисаних уметника који изводе њихову музику. Овај циљ се реализује пуних 21 годину у Србији и изван Србије. Врло значајну улогу у томе имале су српске уметнице Сања Донић, Љубица Јовановић (Луксембург, Ланчано, Падова, Београд, Крагујевац,...), Светлана Миливојевић, Дејана Банковић,..., као и завидан број студената и ученика музичких институција кроз наступе на концертима и такмичењима у извођаштву жена-композиторки. Сви они изводили су музику композиторки из Немачке, Шпаније, Белгије, Луксембурга, Аустралије, Јордана, САД, Кине, Србије,...*

**С. Д:** Које је Ваше најраније сећање на потребу, жељу и одлуку да се музиком бавите, мислите и компоњујете, одн, шта за Вас значи „бавити се музиком“?

**Које место заузима фолклорна мелодија/мелодије Осмогласника у Вашем опусу? На које начине она доживљава уметничку транспозицију у Вашим остварењима?**

**Са којим изазовима се суочава композитор који живи данас – у времену после постмодерне и у времену тзв. „краја” историје?**

**Да ли Ваша дела: *Токата, Фантазија за Санду, Смрт Твоју, Господи позивају на непосредна сагласја између уха и ока* (музичког и визуелног)?**

О. В. Н: *Музиком сам почела да се бавим активно од седме године живота и то је одмах одредило мој животни циљ. Тада сам имала и прве кораке у компоновању. Те прве кораке у компоновању, односно, мале композиције сам волела да посветим мојим другарицама. Највише се сећам да сам две посветила Исмети и Нусрети Судар, близнакињама, из дивне породице. Живели смо и дружили се око шест година у месту Витковићи код Горажда. Првој је била намењена клавирска композиција писана у првој октави, ин Це, а другој, композиција за хармонику, иначе први инструмент који сам свирала.*

*Само једна моја композиција пожељна је да се слуша и гледа при извођењу, али и то је само опционо. Међутим, ја не желим да се она изведе јавно, осим у изузетном случају, следе објашњења... И поред неприхватања различитих „изама”, да буду начин мог музичког језика, морам кренути од следећих искустава.*

*Мој први гудачки квартет из 1980. садржао је низове врло опорих хармонија, неklasичарских склопова. Исте године, након концерта Земунског гудачког квартета у Дому омладине у Београду, био је снимљен за Трећи програм Радио Београда, као стални снимак и врло често емитован, Земунски квартет изводио га је више пута на својим концертима – Београд, Крагујевац, посебно истичем концерт у Свечаној Сали Музичке школе Станковић у Београду. На овом концерту, осим мог првог квартета, извели су и моју обраду пољских народних песама: Краковјацек сија, Захођи слонецко, уз амбасадора Пољске и дипломатског кора Пољске. После пар дана позвана сам на пријем у амбасаду Пољске, на који, нажалост, нисам отишла из објективних разлога. 1985, 5. новембра, у Манхајму сам присуствовала додели признања композиторкама, финалистима Међународног конкурса за композицију, организацији FRAU und MUSIC уз присуство свих добитница награда и признања, међу којима се нашла и моја маленкост, добивши признање за Сонете за флауту, који су тада и премијерно изведени - извођач Јоаким Штарке (Starke, Joachim), проф. Универзитета у Хајделбергу, истакнути уметник. Сонети су касније имали велики број извођења:, Љубиша Јовановић,*

квартет флаута *Image*, из Италије,...На истом концерту имала сам прилику да чујем тадашња композиторска остварења из Европе, а на мене су посебно леп утисак оставили музика композиторки из Ирске Џејн О'лири (*O'Leary, Jane*), затим композиција за лимени инструмент и највише композиција за обоу, не сећам се имена ауторке. Дело за дувачки инструмент је захтевало неколико пултева, извођач се кретао од једног до другог, уједно је производио својим гласом неке тонове, што је, ваљда, требало да изгледа као певање. Партитура овог дела писана је новим нотним писмом, ознакама - упутствима за извођење. Мени је све ово било интересантно, али не и допадљиво. Али, оно што је на мене оставило велики позитиван утисак и врло поучна лекција јесу бравурозно изведени мелодијско/технички садржаји дела. Зашто? У студентским годинама ФМУ у Београду учили су нас о ограниченим могућностима појединих инструмената, ту спада и обоа, а моје касније спознање је да се од свих њих итекако може очекивати високи степен извођаштва, што наравно зависи и од самог извођача! Поготово ми је познато да су захтеви за пијанисте на граници немогућег, али то је реалност. Ово сам проучила на основу десетина клавирских композиција које су, пре свега, до мене дошле из скоро целог света, на конкурсе за клавирске композиције у организацији Фестивала Жене у музици, Крагујевац/Београд, током двадесет година истоименог удружења.

Након концерта у Манхајму, исте године, одлучила сам да испробам на искуству. Настала је моја композиција за соло трубу, која је, заправо, веома слична поменутој композицији за дувачки лимени инструмент. Понудила сам је за извођење тадашњем најбољем трубачу Србије - никад је није извео! Заправо је то био знак да је нико и не би извео, јер се тада (нажалост до данас, осим ретко, оваква врста музике није изводила). За мене то није било изненађење. Та музика није била одраз мене лично, хтела сам само да покажем да могу да пишем такву музику, АЛИ ТО НИСАМ ЈА! Зато сам јој дала наслов *CONTRE MOI* (Против себе).

Изван мог најчешћег композиционог опредељења – језик са класичним хармонијама, али са некласичарском улогом функционалне припадности и значења, јесу дела: *Essence* за гудачки оркестар, *Maјami 1989*, финалист светског конкурса *NEW MUSIC*, изабран у конкуренцији преко петсто дела из целог света. *Essence* има два става, од којих је први писан у слободној додекафонији. Други гудачки квартет је са нетипичним хармонијама. Основа мог језика, као што је напоменуто, је у свим

*осталим делима, а и у духовним хорским и понеким инструменталним, насталих на основу хорских, јесте хришћански литургијски језик, источног православља или западнохришћанског. Посебно сам поносна на кантату Давидов Псалм 38, Литургију Пређеосвешћених часних дарова, за коју је Њ.П. Владика Сава Шумадијски, који је ово дело и наручио, рекао да је то прва литургија од једног композитора у целокупном светском православљу!*

Војна Оливера Нешић о личном хармонском сензибилитету: *У мом композиторском опусу главни тематско-хармонски израз није у класичним дур-мол лествицама, већ су то слободне мелодијско-хармонске прогресије у којима се преплићу делови модалних и класичних лествица. Притом, највише волим модалне акорде (фригијске, лидијске) у њиховом раскошном споју са главним функцијама дура и мола (фригијско-доминантни квинтакорд, септакорд, онакорд, лидијско-субдоминантни акорди итд.), који су такође били основа едукације студената, чији сам била професор преко двадесет година на Факултету уметности у Косовској Митровици (1994- 2017).*

Разговор са композиторком Оливером Војном Нешић, водила Сања Донић априла 2024. године. Текст ауторизован од стране композиторке.

## IX Пространства духовног и света музике... клавирске минијатуре Vere Миланковић

Циклус *Српски духовни календар*, односно, *Музичка мапа Србије* Vere Миланковић сачињен је од двадесет и три минијатуре за клавир, инспирисане српским народним песмама и духовном традицијом. Процес селекције је био сложен, а сам избор је направљен из међу преко четиристотине оригиналних народних песама које је сакупљао етномузиколог Миодраг Васиљевић (1903–1963), док је напеве српског појања и химнографске текстове из *Осмогласника*<sup>66</sup> прикупио Ненад Барачки (1878—1939). Композиције инспирисане песмама које су предмет мог истраживања објављене су у зборнику Миодрага Васиљевића *Народне мелодије из Санџака*, зборнику *Српско музичко благо – цветник српских народних песама*, које је уредила Зорислава М. Васиљевић (1932—2009), и у *Нотном зборнику српског народног црквеног појања по карловачком напеву*, Ненада Барачког.

Клавирске минијатуре које су у фокусу овог пројекта су: *Свети Ђорђе*, писан на основу Тропара<sup>67</sup> *Свети великомученик Георгије*, на 4. глас Осмогласника; *Преображење* – Тропар *Преображење Господње*, на 7. глас Осмогласника; *Св. Сава* – Тропар *Свети Сава*, на 3. глас Осмогласника; *Васкрсење Господа Исуса Христа* – *Васкрс* – Тропар *Христос воскрес*, на 5. глас Осмогласника, као и минијатуре *Чарна горо пуна ти си 'лада*, *Недо Недо бела Недо* и *Извор вода извирала*. Разлог оваквог избора минијатура за докторски уметнички пројекат резултат је континуираног трагања за смислом, апсолутом, духовношћу, местом уточишта које се, верујем, кроз музику можда може досегнути.

---

<sup>66</sup> „Осмогласник је збирка православних црквених песама која садржи напеве суботњих и недељних служби (вечерња, југрења, литургије) у сваком од осам гласова. Ове службе следе осмогласни низ током црквене године, сваке седмице пева се по једном гласу. Један циклус од осам гласова, односно осам недеља, назива се столп. Осмогласник је један од најзначајнијих зборника у православној музичкој пракси. Према напевима из *Осмогласника*, кроје се и певају други текстови литургијског репертоара.” (*Leksikon jugoslovenske muzike*, Jugoslovenski i leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, Zagreb, 1984, str.136-137.)

<sup>67</sup> Тропари су кратке црквене песме, које текстом изражавају и славе празнике или светитеље. Иако се изводе једногласно, у цркви се, због еха и акустике, увек чује вишегласје. Из Донић, Сања, Разговор са Вером Миланковић вођеног у Београду, 30. маја 2024. Текст ауторизован од стране композиторке.

Како композиторка наводи у разговору<sup>68</sup>, разлози због којих је уметнички транспоновала тропаре Господњим празницима и тропаре светитељима који се празнују као крсне славе у православним породицама су:

- приближавање црквеног појања онима који су недовољно упућени у њега, односно враћање духовне и народне музике на концертни подијум, кроз уметничку транспозицију,
- тропари могу да се певају изван цркве. Њихова уметничка транспозиција омогућава да се чују изван примарног контекста, у другом медију, на пример на клавиру,
- с обзиром на то да је циклус *Српски духовни календар* најпре замишљен као кантата за сопран, баритон, женски мешовити хор и оркестар, омогућено је да се целокупан циклус измести из првобитног црквеног контекста и да се музика тропара повери одређеним инструментима.

Композиторка је овим својим циклусом дала уметничко тумачење црквеног певања преломљеног кроз њену поетику, естетику и стилистику. Из практичних разлога направила је верзије за: соло глас и клавиру; хор *a cappella*, да би могао да се изводи у цркви; за клавиру соло. Циклус је као кантата изведен једном, а највише се изводио као циклус соло песама. Представљен је 2008. године и публици у Америци, током композиторкиног гостовања на Монтгомери колеџу (*Montgomeri College*), где је одржала концерт и музичку радионицу, говорећи о метрици у српској народној вокалној традицији, уз преглед основних метричких врста.<sup>69</sup>

Миланковићева преузима мелодију црквених напева без потписивања текста, али увек имајући у виду људски глас и начин дисања приликом извођења те мелодије на клавиру. Артикулација метро-ритмичког, мелодијског и агогичког увек је условљена свешћу о метро-ритмици текста. У тропарима је задат глас Осмогласника, низ тонова којим се импровизује духовни текст. Сваки певач у цркви би на мало другачији начин отпевао, с тим да постоји почетни тон који је задат, као и завршни мотив на крају фразе, који не може бити промењен. Појање је било једна врста певане

---

<sup>68</sup> Донић, Сања, Разговор са Вером Миланковић, нав. дело.

<sup>69</sup> <https://www.blic.rs/kultura/vera-milankovic-gostuje-u-sad/ck3tchl>, интернет страници приступљено 16. 06. 2024, у 15.25ч.

молитве, чија је суштина исказана у тексту, а уколико би се он уклонио, остала би празна „мелодијска љуштурса, јалова на плану духовног садржаја”<sup>70</sup>.

На основу записа, односно увида у партитуру где препознајемо клавирску фактуру, не можемо ишчитати елементе духовности. Да ли је онда премештање из примарног медија, из гласа у ударачки инструмент – клавир, промена контекста, или сасвим специфичан вид презначења духовности?

У тропарима Миланковићева излази из сфере духовног, духовно остаје на нивоу *потписа* односно наслова самих минијатура које упућују на духовни елемент, те дела делују као субјективна музичка контемплација на одређене теме. Тропари су изгубили на духовности, изгубили су оно како би се певали у изворном контексту, а добили су композиторкино субјективно у процесу уметничке транспозиције – рад са бојом, хармонијом, мелодијом коју премешта из регистра у регистар, давање речитативног карактера уз понављање истог тона, а што су све референце примарног духовног извора. Клавирске минијатуре засноване на мелодијама тропара представљају Миланковићеву субјективно, кроз уметнички израз, *преломљену* духовност; представљају њен вид разумевања и погледа на феномен духовности. Све четири композиције које анализирам су врло блиске, што значи да су оне композиторкин уметнички израз на тему духовности, као што су и коришћене народне мелодије уметнички транспоноване у односу на поетику, естетику и стилистику Миланковићеве. Уколико духовно схватимо као простор уточишта, трагања за смислом, апсолутом, оноземаљским, сви ови тропари могу бити схваћени као јединствена целина, због чега се и не могу другачије извести осим интегрално. Како и Миланковићева каже, „духовна музика се сасвим другачије сагледава као део обреда, а другачије када се изведе на концертном подијуму. На подијуму постаје музика по себи, без просторне духовне подршке, док у обреду има драмско-поетску улогу”.<sup>71</sup> Миланковићева користи материјал духовних мелодија за артикулацију музичког тока својих минијатура. Акордима споредних ступњева даје архаичан, а у исти мах, словенски призив, док је изразитост мелодијске линије постигнута у свакој минијатури. Композиторка је тоналитете прилагодила певању, замишљајући тропаре као сасвим специфичну соло песму записану у регистру ни превише високом, ни превише ниском, односно записану

<sup>70</sup> Перковић Ивана, у предговору Српског духовног календара, стр. 149.

<sup>71</sup> Vera Milanković – Muzika otvara duhovna prostranstva [https://www.glassrpske.com/lat/kultura/kultura\\_vijesti/Vera-Milankovic-Muzika-otvara-duhovna-prostranstva/32009](https://www.glassrpske.com/lat/kultura/kultura_vijesti/Vera-Milankovic-Muzika-otvara-duhovna-prostranstva/32009), интернет страници приступљено 29. 06. 2024, у 20.15ч.

у некаквом међупростору који практично може да отпева сваки глас. Приликом уметничке транспозиције мелодије тропара композиторка ставља тежиште на хармонску музичку компоненту и фактуру. Сви тропари имају лирски сензибилитет, побожан и одмерен карактер, смирену узвишеност.

Певајући аспект је регулисан самим позивањем на народну песму или тропаре. Уз сугестије композиторке, музички текст који није певан треба да дише и да има музички ток на начин певања, те је тако извођење сваке музичке фразе коресподентно узимању даха приликом певања фразе у унутрашњем уху. Миланковићева компоује и музички мисли као да пева. Ослобођени делови музичког текста са *rubato* агогиком нису само прекид, тишина, или продужавање паузе у музичком току, него продужење у времену самог дела, проширивање фразе изнутра, кроз интерпретативно мишљење као да певамо и дишемо. Код Миланковићеве, појање је постало органски део њеног музичког језика, те зато ова дела не звуче као цитат, већ потпуно природно изражавање ауторке.

Приликом читања уртекст издања јавља се проблематика лимитираног броја интерпретативних ознака тј. „огољеног нотног текста”, али се појављује значајан креативни простор потенцијалних интерпретативних одлука. Композиторка оставља простор за основне интерпретативне ознаке, али и агогичке финесе.

У случају када ни динамичке ознаке нису одређене од стране композиторке, од извођача се подразумева да направи своју концепцију генералних динамичких ознака, као и да употреби средства попут крешенда и декрешенда у циљу приказивања унутарфразног дешавања. Када фразу или одсек обележимо генералном апсолутном динамичком ознаком, имамо на располагању више могућности организовања унутарфразних збивања <sup>72</sup> : могућност задржавања релативно истог динамичког интезитета, могућност веће динамичке флукуације унутар генерално тихог или гласног динамичког оквира, као и могућност употребе динамичких ознака за постепено појачавање или утишавање (крешендо или декрешендо), која води до наредне динамичке ознаке.

---

<sup>72</sup> Уп. Спалевић, Стеван, *Савремени приступ интерпретацији позног Бетовеновог клавирског опуса (оп. 106, 109 и 126): пут ка веродостојном тумачењу уртекст издања*, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичких уметности, 2020, стр. 39.



У композиторкином запису кроз замисао сопствене интерпретације забележићу све оно што, условно речено, „недостаје”: динамика, темпо, лукови, артикулација, агогика, као један од могућих видова интерпретације (видети прилог бр. 2).

Миланковићева чува основне карактеристике напева, провлачећи их кроз сопствену уметничку призму. *Свети Сава* је минијатура заснована на цитату мелодијског записа из Осмогласника Барачког (видети пример 25), који Миланковићева уопште није мењала, осим што га је мензурисала како би било једноставније за читање, и додала дијатонску акордску пратњу.

Пример 25: Тропар *Свети Сава*, III глас Осмогласника, Барачки Ненад, *Нотни зборник српског народног црквеног појања по карловачком напеву, Andante*, стр. 287.

*Andante.*

1. Тропар  
глас 3.

Пу-ти во-во-дја — шча-го жи — зви,  
на-став — ник и пер-во-пре-стол — ник и у-чи-тељ бил  
је — св, пер-вје-је бо при-шед свја-ти-те-љу Са — во  
о-те-че-ство тво-је про-свје-тил је — си  
и по-ро-дич то-је Ду-хом свја-тим, ја-ко дре — ва ма-  
-сли на-ја в ми-сле-њем ра-ји на-са-дил је — си, вс-  
-о-свја-шче — — на-ја тво — ја ча — да: тјем ја-ко  
а-но-сто-лом и свја-ти-те-љем со-пре — стол —  
-ва чту — шче тја мо-лим, мо-ли Хри-ста  
Бо-га, да-ро-ва — ти нам ве — — ли-ју ма — лост.

Хармонски језик ове минијатуре произлази из начина на који композиторка чује/тумачи латентну хармонију мелодије трећег гласа Осмогласника. У том смислу,

како истиче, „није додавала западњачке каденце, нити један страни тон”<sup>73</sup>. „Наше каденце су плагалне, ми немамо аутентичну каденцу, српска музика нема вођицу”<sup>74</sup>, додаје Миланковићева. Завршетак на II ступњу је према мишљењу Миланковићеве „којешта” - то је само тонични нонакорд, у овом случају *Ef дура*, цез акорд. Како каже, и „српска народна песма се не завршава другим ступњем, не припада дур–мол систему, нити је саздана од тонова дур–мол лествице, већ су сасвим стари слојеви саздани од природних „степенa” и „полустепенa”, далеко од температуре, а да су шаблон за устаљену хармонизацију поставили страни музичари током друге деценије XIX века, школовани на строгим дур–мол тоналним принципима, а без дубљег познавања српске народне музичке традиције. Полузавршетком на доминанти су несвесно кривотворили смисао песме и тиме јој одузели завршетак, а код слушалаца изазвали утисак да се песма вечито завршава знаком питања”<sup>75</sup>.

Миланковићева је као ознаку темпа уписала *Andante*, која је можда бржа, јер је јединица бројања четвртина, а карактер тропара смирени. Прикладнија ознака темпа била би *Largo* са метрономском ознаком у којој четвртина износи 56-60, као оптимална вредност откуцаја људског срца. На тај начин налазимо смирај кроз духовно. Пошто се напеви у српској црквеној музици деле на музичко-текстуалне фразе, тако треба и посматрати музички ток минијатура, те агогику треба градити по фразама - музичким целинама. Стиче се утисак да је музика минијатура и позив на поглед ка унутра, сагледавање унутрашњег пејзажа. Композиторка не бележи ознаке за динамику, већ оставља слободан простор интерпретатору, те се тако у мојој концепцији, први део одвија у *mp* динамици, а при понављању у *p*, уз употребу левог педала. Други део композиције можемо свирати поново звучно отвореније, у *mp* динамици, која се уз благе флукуације задржава у трајању од пет фраза, да би се у шестој фрази јавила *p* динамика, као ехо. Кроз наредне фразе може се применити благи крешендо, који се потом враћа у *p* динамику. Сваки завршетак фраза треба одслушати, чак и продужити короном, тако да постоје већи дахови између музичких мисли. Сагледавајући текст из тропара, последња реченица је најзначајнија, јер се њом светитељ моли да се заузме код Бога за људски род. Аналогно томе, последње фразе у минијатури могу да се одсвирају *mp* динамиком, али у смиренијем темпу, на пример *Largo*, са метрономском

<sup>73</sup> Донић, Сања, Разговор са В. Миланковић, нав. дело.

<sup>74</sup> Исто.

<sup>75</sup> Миланковић, Вера, „Поредак ритма у српској народној песми”, у: Милена Петровић (Ур.), *Феномен ритма – порекло, извођење, значење*, Зборник радова 23. Педагошког форума сценских уметности (стр. 59–64), Факултет музичке уметности, Београд, 2021, стр. 50.

ознаком у којој четвртина износи 48. Украси се у минијатури не морају свирати потпуно ритмички прецизно, јер као што је речено, сваки певач у цркви би их отпевао на другачији начин.

Што се тиче интерпретације, мелодија је увек кантилена, тако да треба направити разлику у квалитету тона између кантилене и пратње. „При честој измени метра односно врсте тактова, више се не може говорити о релевантности метра. Он постаје ирелевантан, јер није у стању да наметне пулс физичком времену унутар којег се тек може вршити ритмичка организација.”<sup>76</sup> Певајућем, лирском аспекту израза доприносе *legato* артикулација и константна употреба педала, чије су промене условљене променама хармонских функција.

*Преображење Господње* је оригинално написано у *Еф дуру* (видети пример 26), док Миланковићева користи *Ас дур*. По композиторкином мишљењу, „*Свети Сава* је химна, док је *Преображење* мистична појава”<sup>77</sup>.

Пример 26: Тропар *Преображење Господње*, VII глас Осмогласника, Барачки Ненад, *Нотни зборник српског народног црквеног појања по карловачком напеву, Andante*, стр. 304.

ПРЕОБРАЖЕЊЕ ГОСПОДЊЕ.

*Andante.*

1. Тропар  
глас 7.

Пре-о-бра-зил — сја је-си на го — —  
-рје Хри — сте Бо — же, по-ка-за — виј у-че-  
-ви-ком тво — јам сла-ву тво — ју ја-ко-же мо-жа —  
— ху, да во-си-ја-јет и нам грјеш — ним свјет  
твој при — сво-сушч — ниј, мо-ли — тва — ми  
Бо-го-ро — ди — ци, свје-то-дав — че, сла — — —  
-ва те — бје.

<sup>76</sup> Popović Mladenović, Tijana, *Muzičko pismo*, Clio, Beograd, 1996, str. 93

<sup>77</sup> Донић, Сања, Разговор са Вером Миланковић, нав. дело.

Овим празником се обележава преображај Господа, када се његова божанска природа први пут учинила видљивом. Миланковићева је темпо означила ознаком *Andantino*, у којем би метрономска ознака могла да буде  $68 =$  четвртина. Ову минијатуру започиње уводом од два такта, где на фону тона *ас*, тоничном педалу, разлаже акорде у осминском покрету, у деоници десне руке. Фактура садржи три слоја: у највишем је мелодија, у средњем се наставља осмински покрет из увода који попуњава акордске склопове, а у најнижем слоју су дуги интервали у служби педала, чије промене зависе од промена хармонских функција. „Мистерију” можемо почети *тр* динамиком и задржати је током две фразе. Наредне фразе можемо свирати звучно отвореније, на пример *mf* динамиком. Овде Миланковићева дозвољава слободније опхођење према запису Барачког јер трећу фразу у оквиру *mf* динамике пребацује у виши регистар чиме имплицира излажење из певајућег оквира, јер премашује уобичајени опсег људског гласа. Фразе у оквиру *mf* динамике, композиторка дословно понавља, тако да их можемо свирати наглим преласком на тиху динамику, попут еха. Овим се завршава први део минијатуре.

Други део варирано доноси тему прве и друге музичке реченице, да би се убрзо појавио дословно цитиран музички материјал из треће музичке реченице. Цео други део свирамо аналогно првом, али све у оквиру вишег степена динамике, те тако прве две фразе можемо свирати *mf*, наредне три фразе *f* динамиком, па наставити *subito p*, попут еха. Последње четири фразе можемо свирати *mf* динамиком коју задржавамо до краја. Крај претпоследње фразе Миланковићева изненађујуће завршава варљивом каденцом, чиме избегава и одлаже стварни завршетак хармонског тока. Након тога понавља двотакт који завршава потпуном аутентичном каденцом, и продужава га спољашњим двотактним проширењем на тоничном педалу. Као и у претходној минијатури, и ову завршава тонични нонакордом који, иако је написан симултано, можемо извести као спори арпеђо. На основу свега наведеног, могло би се рећи да динамика има водећу улогу, односно, улогу конституента у изградњи музичког тока, а последично и саме музичке драматургије минијатуре.

*Свети Ђорђе* је по запису Барачког оригинално писан у *Еф* дуру, док Миланковићева користи *Ха* дур (видети пример 27).

Пример 27: Тропар *Свети Ђорђе*, IV глас Осмогласника, Барачки Ненад, *Нотни зборник српског народног црквеног појања по карловачком напеву, Andante*, стр. 295.

СВ. ВЕЛИКОМУЧЕНИК ГЕОРГИЈЕ.

*Andante.*

1. Тропар  
глас 4.

Ја-ко пле — них сво-бо — ди — тељ,  
и ня — шчих за-шчи — ти — тељ, ве-мошч-ству-ју-шчих

### ИЗ МИНЕЈА И СРБЉАКА.

врач ца — реј по-бор — ни — че, по-бје-до-нос — че  
ве-ли-ко-му-че-ни — че Ге-ор — ги — је, мо — ли Хри-  
-ста Бо — га, спа-сти — — — сја ду — шам

Како наводи током разговора, ову минијатуру композиторка замишља „као пролеће.”<sup>78</sup> Уводна два такта гради сличним покретом као у претходној минијатури, с тим да сада излаже остинатни бас који у зависности од хармонских функција мења регистар, док интервалски односи остати исти. Мелодијски глас је непромењен у односу на напев Барачког, с тим да други део тропара, Миланковићева понавља, тако да први завршетак даје варљивом каденцом, а други аутентичном. Као у претходним минијатурама, Миланковићева и ову завршава тоничним нонакордом. Темпо ове минијатуре је *Andantino*, у којем би осмина као јединица бројања могла имати метрономску ознаку 156, уз сталне благе флукуације, у виду *rubata*. Минијатуру

<sup>78</sup> Донић, Сања, Разговор са В. Миланковић, нав. дело.

почињем *p* динамиком, коју задржавам током целог првог дела. Јасно се издваја мелодијска линија, коју у зависности од смера кретања можемо свирати са динамичким сенчењима, са малим врхунцима на срединама фрази, све у оквиру тихе динамике. Други део при првом излагању изводим *mf* динамиком, док при понављању излажем *subito p* динамиком.

Кратак тропар *Христос воскрес* (видети пример 28), Миланковићева користи за своју минијатуру *Васкрс*, на начин да дословно три пута експонира напев Барачког, при чему у сваком наредном излагању усложњава фактуру пратећих гласова.

Пример 28: Тропар *Христос воскрес*, V глас Осмогласника, Барачки Ненад, *Нотни зборник српског народног црквеног појања по карловачком напеву, Andante maestoso*, стр. 335.

2. Христос воскрес  
Тропар глас 5.

*Andante maestoso.*

Хри-стос во-скре —  
— се из мерт — вих, смер — ти —  
— ју смерт по — прав и су —  
— шчим во гро — бјех жи — вот да —  
— ро — вав.

Васкрс представља најважнији празник у православљу, дан који црква слави као централни догађај Христове победе над смрћу. То је *празник над празницима*.

Хришћанска радост огледа се и у минијатури те је треба извести прозачно и светло. У првом излагању, пратња се састоји од спорог, поступног лествичног низа, у другом Миланковићева пратњу обогаћује разложеним акордима у осминском покрету, док у трећој појави излаже хомофону акордску фактуру. Темпо који је Миланковићева дала је *Allegretto*, у којем би метрономска ознака за осмину могла износити 118-120. Усложњавање фактуре имплицира константу динамичку градацију, тако да минијатуру можемо почети *p* динамиком, другу појаву свирати *mp*, трећу *mf*. У трећем понављању

можемо, поред доминантне сопранске мелодије, истаћи и промене хармонских функција у басовима. Након трећег излагања, Миланковићева понавља последњи двотакт у ком се одвија каденциони процес, након чега се излаже почетни мотив још шест пута у различитим регистрима, имитирајући црквена звона. Овај „реп” минијатуре, или спољашње проширење, уз сугестију композиторке, треба свирати у сталном убрзању и у крешенду. Огроман динамички лук на крају, са убрзањем, нуди потенцијално узбудљив концертантни ефекат, а мање даје очекивану усредсређеност на суштину неопходног молитвеног мира. Као и претходне минијатуре, и ова се завршава тоничним нонакордом.

Народна песма настаје као јединствена целина музике и текста, те као последицу имамо мешовите ритмове који су условљени флексијом говорне речи. Песме су део народног наслеђа које доживљавају своје уметничке транспозиције тако што Миланковићева укида текст, стварајући инструменталну композицију. Она има врсту изазова, при којем треба да задржи оно што је дух метро-ритмичке слике саме народне песме, да задржи поруку коју текст шаље, кроз друге музичке компоненте: хармонију, динамику, артикулацију и агогику, кроз дисање музичког тока које треба да реферира на певање, на људски глас. У сваком тренутку, Миланковићева у свести има текст, да би његово значење, боја и оно што је његова акцентуација, било пренето у мелодијски апект израза. При хармонском тумачењу српске народне песме, Миланковићева користи бордун, хетерофонију или паралелно кретање гласова, чиме се труди да очува њен изворни звук и дух. Један од начина да се сачува оригинални звук народне песме јесте да се хармонизује користећи само и искључиво тонове из мелодије. Уколико се ради о акордској хармонизацији изграђеној само и искључиво од тонова који се налазе у мелодији, стварају се акорди који по склопу и звуку не показују директне везе са класицистичким западноевропским хармонским језиком. Миланковићева уводи „архаични звук пратње српске народне песме, при чему се разуме њена старина и потреба да пратња буде другачија од досадашњих, уобичајених решења које нуди западноевропска хармонизација”.<sup>79</sup>

Поред мелодије и хармоније, као веома значајна музичка компонента која утиче и на сам музички језик јесте ритам. Намеће се као један од основних елемената композиције и као конструктивни фактор. Ритам делује као унутрашња пулсација

---

<sup>79</sup> Миланковић, Вера, „Поредок ритма у српској народној песми”, нав. дело, стр. 60.

музичког ткива, оживљава га, покреће, зауставља. Народне песме које је записивао Миодраг Васиљевић су варошке песме из XIX века, времена у којем су се измешали разни утицаји, те је и мелодика богатија у односу на ранија времена. Миланковићева је одабрала преко шездесет песама, које је уметнички транспоновала за различите извођачке ансамбле: глас, флауту и клавир; глас, флауту, виолончело, клавир; глас и клавир; клавир соло. При одабиру песама водила се њиховим метром, те је прво кренула од равномерних метара  $2/4$ ,  $3/4$ ,  $6/8$ ,  $9/8$ , потом њихових комбинација, па је прешла на константно неравномерне метре, и на крају на комбинације равномерни – неравномерни метар.

На почетку припреме интерпретације песму треба отпевати, а током свирања треба стално у унутрашњем уху имати свест о томе како она звучи у изворном медију, посебно ако се ради о учесталим променама метра. Ту се треба држати пулсације, односно основне јединице бројања, која је константна, непромењена у свим тактовима. Код Миланковићеве се мелодија народне песме појављује као цитат. У неким обрадама, цитат је дословно коришћен, а у неким се појављује варирано.

*Недо Недо бела Недо* (видети пример 29) је родољубива песма из Косовске Митровице, обима мале септима, писана неравномерним метром  $7/8$ , равномерно груписаним са потподелом  $3+2+2$ . Будући да се за тонално тежиште узима финалис мелодије, тј. последњи тон, а и уз анализу тетрахорада, можемо закључити да је песма изворно писана *оријенталним Е дуром*. Према Деспићу, то је хармонски тип дур који се назива „доминантни дурмол, оријентални дур или фригијски дур, јер има у целини грађу фригијског модуса, само са дурском терцом”<sup>80</sup>. Као и наредне песме, и ова има шири амбитус и бујнију мелизматичку која је карактеристична за једногласно певање припадника муслиманских мањина на територији Санцака, Босне и Херцеговине и Црне Горе. Песма је оригинално написана у облику песме прелазног типа **aa<sup>1</sup>ба<sup>1</sup>**.

---

<sup>80</sup> Деспић, Дејан, *Теорија музике*, нав. дело, стр. 129.



Пример 29, *Недо Недо бела Недо*, зборник *Српско музичко благо - цветник српских народних песама*, ур. Васиљевић М. Зорислава, Београд, 1996, стр. 110.

– Недо, Недо, бела Недо,  
што те питам, да ми кажеш:  
да л' минуше неки људи,  
неки људи из Србије,  
из Србије, слободије?

– Проминуше неки људи,  
неки људи из Србије,  
проведоше силне Турке,  
Назли-пашу из Приштине!

♩ = 252

Не - до, Не - до, Не - до,  
бе - ла Не - до, Не - до, Не -  
до, Не - до, бе - ла Не - до.

Стара родољубива песма из Косовске Митровице. Запис М.А.В. Певао Благоје Јеротић 1940. године. ЈМФ I, бр. 218.

Ритам пружа чврсту окосницу мелодијској линији. Мелодијска линија се претежно креће поступно, са споредичним интервалским скоковима; када се јави већи интервалски скок, у овом случају мала септима, онда он има већу експресивну вредност. Тај скок је уједно и кулминациони тон мелодије. Миланковићева проширује нотни текст убацивањем квази рефрена, понављањем другог дела стиха, односно **a**<sup>1</sup> дела. У уводном делу експонује тему са модификованим крајем дела **a**. Увод је цео дат на ритмизованом тоничном педалу, попут ритмизованог бордуна. У уводу и у првом излагању теме, Миланковићева користи високи регистар клавира, да би тек у другом излагању тему изложила у регистру у којем је изворно написана песма. Након овог излагања, целокупна тема се излаже још једном у вишем регистру, да би се као спољашње проширење изложио „реп” теме на ритмизованом тоничном педалу. Пратња је прво дата у виду интервала секунди и терци, да би се у наредним појавама

обогаћивала у виду трозвука, а у последњој појави у виду четворозвука. У погледу динамике, ова минијатура се креће унутар *средњег* динамичког нивоа, те тако уводни део постављам звучно затвореније и удаљеније, за нијансу спорије, а благим убрзањем долазим до теме коју излажем у *subito p* динамици. При сваком наредном излагању динамику можемо појачавати за један степен, што је додатно потакнуто и усложњавањем фактуре. Кулминационо излагање теме доносим у *mf* динамици. Спољашње проширење у виду варираног почетног дела **a**, изложеног на ритмизованом бордуну на тоници, можемо свирати у постепено све тишој динамици.

*Извор вода извирала* је љубавна песма из Пљевља (видети пример 30), обима чисте квинте, написана у метру 9/8, равномерно груписаним са потподелом 2+2+3+2. Изворни облик одговара дводелној песми без репризе – **aa<sup>1</sup>bb**. Песма је писана квинтним *Ге дуром* односно античким квинтним *дуром*<sup>81</sup>. У том контексту Деспих у *Теорији музике* управо наводи Васиљевићево тумачење тонских низова. Према Васиљевићу *антички квинтни дур* и *антички терцини дур* су специфичне лествице нашег музичког фолклора. „Спадају у несавршен тонски систем, јер су тетрахорди исте врсте ланчано спојени синафама (тоном лествице на којем се завршава један тетрахорд и истовремено почиње други)”.<sup>82</sup> *Антички квинтни дур* образују два молска тетрахорда, у оквиру мале септима. *Извор вода извирала* је, сагледавајући текст песме, српска верзија „Успаване лепотице”.

---

<sup>81</sup> Деспих, Дејан, *Теорија музике*, нав. дело, стр. 129.

<sup>82</sup> Исто.

Пример 30: *Извор вода извирала*, Васиљевић, Миодраг А, Народне мелодије из Санџака (том ССV, књига 5), Музиколошки институт САНУ, Београд, 1953, стр. 81.

81

97

ПЉЕВЉА  
1-3 |

ИЗВОР ВО - ДА ИЗ - ВИ - РА - ЛА,  
ИЗ - ВОР ВО - ДА ИЗ - ВИ - РА - ЛА,  
ИС - ПОД ПА - ЊА ШИМ - ШИ - РО - ВА,  
ИС - ПОД ПА - ЊА ШИМ - ШИ - РО - ВА,

Извор вода извирала  
Испод пања шимширова,  
Бјелу пену избацала  
И у пени шарен сандук,  
У сандуку л'јепа Мара,  
Л'јепа Мара проговара:  
„Ко би мене отворио,  
Нека би ме пољубио!“  
То зачуле Сарајлије,  
Самур ђурке продавали,  
Златне кључе саковали,  
Л'јепу Мару отвараали,  
Отвараше, не моглоше,  
Заплакаше, па одоше.  
То зачули Чајничани,  
Златне гривне продавали,  
Златне кључе саковали,  
Л'јепу Мару отвараше,  
Отвараше, отворише,  
Л'јепу Мару пољубише,  
Пољубише, па одоше.

Љубавна песма, певао Ристо Марјановић из Пљевља.  
варијанте: 339, 360 и 400

Народне мелодије из Санџака

6

Миланковићева своју минијатуру гради кроз увод, потом дословно цитирану мелодију песме, коју излаже два пута, и напослетку коду. Записан темпо је *Andante*, у којем би метрономска ознака могла износити око 120 = четвртина. У уводном делу Миланковићева два пута излаже а део песме, са пратњом у виду акорада, који попут педала трају цео такт. Потом варирано ради са првим делом песме, кроз разложене акорде комплементарно грађених између руку. У централном делу минијатуре

појављује се цитат мелодије песме у највишем слоју фактуре, којем Миланковићева додаје пратњу у виду разложених акорада. Када се изводи други део, мелодију треба певати у себи, да би се довољно чула метрика, звучно је треба истаћи, како је пратња не би надјачала. Репетицију другог дела можемо свирати као ехо, у тишој динамици. Кода доноси реминисценцију на музички материјал са почетка, тако да се звучно можемо задржати у тихој динамици, све до краја композиције. Моја концепција подразумева нижи ниво динамике, са нијансирањима у виду крешенда и декрешенда, те тако увод излажемо звучно затвореније, у *p* динамици, централни део, који уједно представља кулминациони део композиције, излажемо у за један степен вишој динамици – *mp*, да бисмо потом коду изложили у поново тихој динамици, тако да добијамо звучну градацију у облику лука.

*Чарна горо пуна ти 'лада* је песма из Бијелог Поља (видети пример 31), написана комбинацијом равномерног и неравномерног метра, тако да имамо смену 6/8, 8/8, 5/8, у којима је осмина, метричка јединица, јединствена. Ова појава се зове хоризонтална полиметрија. Метрика стихова у текстовима почива на говорном акценту и квантитету слогова, читујући при том велику разноврсност, која се огледа у променама метра тактова. Смена мешовитих ритмова показује уплив оријенталног система.

Пример 31: *Чарна горо пуна ти си лада*, Васиљевић, Миодраг А, Народне мелодије из Санцака (том ССV, књига 5), Музиколошки институт САНУ, Београд, 1953, стр. 262.

♩ = 68                      315                      БИЈЕЛО ПОЉЕ

ЧАР - НА ГО - РО, ЛА - ЗО, ХЕЈ!  
 ЧАР - НА ГО - РО, ДУ - ШО!                      ПУ - НА  
 ТИ СИ ХЛАДА, ХЕЈ, ЛА - ЗО, ХЕЈ!..

Чарна горо, пуна ти си хлада,  
 Срце моје још пуније јада,  
 Мајке немам да јој јаде кажем,  
 Сеје немам да јој се потужим,  
 Имам драго, ал' је на далеко.  
 Доклен дође, пола ноћи прође,  
 Док пољуби бијел данак сване,  
 Данак сване, жарко сунце гране!

Певао Саво Вучетић, Бијело Поље, 1949 год.  
 Варијанта мелодије: 292а и 292б.

Песма је тужна и спорог темпа, на шта композиторка указује ознаком *Triste*. Говори о девојци чији је драги стално на путу, а она је усамљена и сама, јер нема никога сем њега. Као и претходна песма, и ова је писана *квинтним Ге дуром* односно *античким квинтним дуром*, састављеног из два молска тетра хорда. У овој песми је најшири амбитус мелодије – октава. Миланковићева песму замишља и гради фактурно као гудачки квинтет, по узору на Хајдна<sup>83</sup>. Песма је изворно троделног облика без репризе **аа<sup>1</sup>б**. Темпо није назначен, али би метрономска ознака за осмину јединицу бројања могла износити око 120, уз агогичка *rubata* и флукуације, при чему се задржава тужни карактер. Пре него што изложи мелодију песме, Миланковићева даје

<sup>83</sup> Донић, Сања, Разговор са В. Миланковић, нав. дело.

осмотактни увод, писан на тоничном педалу, који касније као пратњу задржава и у централном делу. Увод можемо свирати спорије у односу на централни део композиције, звучно удаљено и затворено, у *p* динамици, па постепено свирати све гласније како би централни део композиције (цитирана песма) био израженији, у *mp* или *mf* динамици. Миланковићева песму укупно излаже четири пута, варирајући пратњу. Репетицију, назначену у нотама, можемо свирати као ехо, а потом постепено појачавати динамику, како бисмо дошли до кулминације коју Миланковићева гради тако што варирани материјал теме излаже у вишим регистрима. Великим крешендом у поступном покрету у левој руци можемо доћи до кулминације коју изводимо *f* динамиком. Другу фразу можемо свирати као ехо *subito p*, па благим крешендом доћи до коде (последњих пет тактова) коју можемо свирати поново *subito p*, споријим темпо.

## **Х О савременој музичкој уметничкој пракси у Србији, музичкој уметности и женском писму? – Вера Миланковић**

**С. Д: Да ли музика има род, и како разумете феномен женског писма (*l'écriture féminine*) у музици?**

*В. М: Када сам први пут чула термин „женско писмо” додуше у књижевности, осетила сам као да се ради о омаловажавању жена писаца, као да се тражи начин да се избегне ванвременско процењивање квалитета уметничког дела, већ се дела процењују према полу аутора. Посебно ако се има у виду поимање Карла Густава Јунга по коме је женски део личност онај који ствара уметничка дела.*

**С. Д: Да ли уметност прави разлику између мушког и женског мишљења и истраживања?**

*В. М: Уметност не, али друштво јесте некад. Данас је све у обрнутој пропорцији толико да се мушкарци осећају угрожено.*

**С. Д: Које је Ваше најраније сећање на потребу, жељу и одлуку да се музиком бавите, мислите и компонујете, односно, шта за Вас значи „бавити се музиком”?**

*По причању мојих родитеља, прво сам пропевала, па онда много касније и проговорила. Прва песма ми је била пасторална тема последњег става Шесте Бетовенове симфоније. За мене је бављење музиком исто онолико важно колико је детету важна игра. Као све игре и музицирање, односно компоновање има своја правила која, ако се поштују, игру чине пријатном и напетом, неизвесном и извесном али свакако лепом и заводљивом, баш као и сам живот.*

**С. Д: Које место заузима фолклорна мелодија/мелодије Осмогласника у Вашем опусу? На које начине она доживљава уметничку транспозицију у Вашим остварењима?**

*В. М: Трудила сам се да не повредим тоналне основе српске духовне и световне певане традиције. У хармонизацији сам користила само оне тонове који већ постоје у мелодији и ту и тамо њене најближе аликвоте. Избегавала сам аутентичну каденцу, јер ње у српском певању нема.*

**С. Д: Са којим изазовима се суочава композитор који живи данас – у времену после постмодерне и у времену тзв. „краја” историје?**

*В. М: Као одговор на „Крај историје” намеће ми се дечја мисао из „Оловка пише срцем” која каже: „Почетак је када сам се ја родио а краја нема” што је суштина живота. „Крај историје” је врхунац дрскости генерације која је умислила да влада светом. У суштини: негација живота.*

*Што се изазова тиче, имам само своје искуство које каже: ако хоћеш да будеш веран музици, искрен према својој публици и извођачима, а немаш веза, спонзора и сл. „засуци рукаве” и поред компоновања мораш да знаш да: свираш, организујеш концерте, будеш по потреби конференсије, продуцент и асистент сниматеља.*

**С. Д: Да ли Ваш циклус *Музичка мапа Србије* позива на непосредна сагласја између уха и ока (музичког и визуелног)?**

*В. М: Само при првом погледу на партитуру, запис може да делује сложено, међутим, то долази отуда што се музика чује мотивски а записује метрички, а ту лежи и основни неспоразум између теорије и музицирања. Задатак солфеђа је да у будућем музичару „помири” ова два иначе непомирљива аспекта записа: метричке рационалности с једне и претварања тог немусикалног записа у мотивску магију музике са друге стране.*

Разговор са композиторком Вером Миланковић, водила Сања Донић 30. маја 2024. године. Текст ауторизован од стране композиторке.



## XI Koda

Експресионистички набој у делима Љубице Марић углавном манифестује играње као компоненту изградње израза, те се он као концентрични кругови шири у делима Војне Нешић и М. С. Милић кроз *барбаро* стил, перкусионистички стил, просторно захватање целог регистра клавијатуре, густу фактуру у којој обилују дисонанце и кластери. Експресионистички набој се чује код Марићеве иако она никада није напустила изворни музички материјал простора са ког потиче. Фолклорну песму и игру прелама кроз експресионистички музички тон. Насупрот томе, позив на фолклор код Миланковићеве није експресионистички преломљен, него има лирско-медитативну димензију, као и дела Стојадиновић Милић која посежу за народном духовном мелодијом у којима је певање доминантна компонента изградње израза. Милићкина дела рефлектују синтезу и једног и другог елемента, готово у свим њеним делима.

Концепција мог испитног програма прати логику диптиха, избалансирану смену лирског и драмског. Наизменично су изведена дела која као носиоце изградње музичког израза имају компоненту певања/играња. Овај концепт је делом осмишљен свесно, а делом интуитивно, те закључујем да се у човековом бићу природно јавља потреба за контрастима, тензијом и опуштањем. Диспозиција мог програма прати контрасте на нивоу: темпа, израза - лирски, драмски; фактуре - засићење или прозачност; карактера - смена играња и певања; динамике.

Програм појединим делима доживљава амплитуде - локалне климаксе и антиклимаксе. Глобални климакс представља завршно дело, док градацију правимо од првог дела, тужног, удаљеног, тескобног и за човека тешког, док сва остала дела гравитирају ка последњем које доноси просветљење, животну радост и победу, те тако конципиран програм може симболизовати трновит пут, уз осцилације - успоне и падове, којим сваки човек долази до успеха.

Програм започињем ни из чега, *Тристецом за Драгана*, делом које из тишине или велике звучне удаљености манифестује жал за нечим што је изгубљено или тешкоћу са којом се човек први пут сусреће. На *Тристецу* се надовезују Марићкини *Прелудијуми* и *етида*, контрастни диптих који рефлектује и лирски и драмски аспект израза. Следи Нешићкин диптих *Смрт Твоју, Господи* и *Фантазија за Санду*, којим се на „малом” простору манифестују смрт и поновно рађање. *Песму и игру*, и *Бранково коло*, спајам у двоструки диптих који обједињује обе компоненте, и певање и игру. Ту

се дешава локални климакс програма, песмом и игром човек изражава одређену радост. Тропари Миланковићеве представљају антиклимакс програма, предах, повратак духовности, духовним вредностима које су уткане у свако биће. На њих се надовезује Милићкина *Сонатица*, која заједно са тропарима гради хипотетички диптих. У тропарима доминира певајући аспект израза, а у *Сонатици* играчки аспект. Трима народним песмама поново се враћамо изворном фолклорном које постоји у генетичком материјалу сваког од нас. Након песама следи *Тајни агент са Тимпаниуса*, који заједно са песмама може градити диптих у смислу контраста израза. Песме, као и тропари имају искључиво певајући аспект, а *Тајни агент* перкусиони, играчки аспект. На ово се надовезује Нешићкина *Токата* која заједно са последњим делом - *И би светлост* може градити хипотетички диптих, с тим да је редослед карактера замењен. У *Токати* доминира перкусиони аспект израза, играчки карактер, а у делу *И би светлост* доминира медитативни елемент, који смирује целокупан програм. Међутим, смирење не враћа на почетни мрак, већ напротив, грандиозним завршетком, блиставим *Це дуrom*, звучањем целокупног аликвотног тотала и освајањем аполутног простора клавира, доводи до кулминације целокупног програма.

Технички захтеви са којима сам се сусрела праћени су и потешкоћама приликом учења нотног текста напамет. Иако би ова музика требало да буде блиска, јер је створена непосредно пре мог рођења или током живота, у свести постоји баријера према учењу новог, непознатог и нечега што до тада није било чујено.

Идеје и закључци који су презентовани у овом раду су својеврсна упутства за интерпретативне одлуке и примену одређених извођачких принципа. С обзиром на то да не постоји само једна релевантна интерпретација одређеног музичког дела, интерпретатор може да креира оригиналну и убедљиву интерпретацију, нарочито у делима која за то пружају већи степен слободе.

## XII Постлудијум

Тема која није обухваћена радом, али је кроз истраживачки процес препозната, довела ме је до потребе да буде отворена кроз засебну тематску област у мојим закључним разматрањима. Постоји жеља да се, аналогно књижевности, осветли концепт *женског писма/l'écriture féminine* у музици.

Идеја о женском писму проблемски је постављена у есеју *Смех медузе (Le Rire de la Méduse)*, француске списатељице Елен Сиксу (Sixous Hélène, 1937–), али се аналогно може применити и на остале уметности. Ауторке: Елен Сиксу, Вирџинија Вулф (Woolf Virginia, 1882–1941), Симон де Бовоар (de Beauvoir Simone, 1908—1986), Лис Иригареј (Irigaray Luce, 1930—) и др. су настојале да проблематизују свој положај у патријархалном друштву верујући да је могуће написати књижевно које директно произлази из женског искуства, сексуалности, жеље итд. Током истраживања покушала сам да размотрим могућности постојања женског писма у музици и начине на који је питање рода у њој присутно, кроз разговоре са композиторкама чија дела истражујем. Израз *женско писмо* може се односити на стил писања који рефлектује женско искуство, перспективу и идентитет. Женско писмо није униформан концепт, па стога, не може свака уметница имати јединствен приступ изражавању својих идеја.

Без обзира на претпоставку да постоји елемент који је одређујућ за женско писмо, нпр. искључиво лирски израз, медитативност, *певање* као женски глас,... у појединим остварењима која су била предмет докторског уметничког пројекта, долазим до закључка да ипак не постоји нешто што би из музике и нотног текста могло или смело да се ишчита као искључиво „женско”. Стојадиновић Милић закључује да „тананост, фрагилност, женски сензибилитет можда могу да се огледају у домену инспирације, музичке програмности, пре нечега што је „ванмузичко”, а не музички, занатски важно”<sup>84</sup>. Нешићка децидно истиче да „музика нема род и не треба је одвајати по половима, али постоји разлика у третману мушке и женске музике, у корист музике мушкараца”<sup>85</sup>. И Миланковићева се противи подели на полове и родове, истичући да би се у том случају могло „радити о омаловажавању жена, као да се тражи начин да се избегне ванвременско процењивање квалитета уметничког дела, већ се дела процењују

---

<sup>84</sup> Донић, Сања, Разговор са М. С. Милић, нав. дело.

<sup>85</sup> Донић, Сања, Разговор са О. В. Нешић, нав. дело.

према полу аутора.”<sup>86</sup> Сматра да не постоји веза између рода и музике. „Она универзалистички схвата музику и верује да је музика самостална институција, довољна самој себи, те да колегинице ни на који начин нису „хендикепиране” због свог пола.”<sup>87</sup>

Из овога произлази да не постоји одређујућ фактор за карактерисање „женског” у делу и да род у стварању или интерпретацији музике не игра нарочиту улогу. Можда постоје дела у којима одређена ауторка наглашава своју тежњу ка одређењу или проблематизацији сопственог рода помоћу техничких поступака. Међутим, у случајевима када то није истакнуто, поставља се питање да ли је уопште неопходно покушавати на основу музичког ткива, жанра или начина на који се структурише музички ток одређивати „женске” композиционо-техничке поступке?

Или музика, као универзални језик, који не тражи превођење да би се разумела, управо превазилази сваке могуће поделе и дихотомије....

---

<sup>86</sup> Донић, Сања, Разговор са В. Миланковић, нав. дело.

<sup>87</sup> Mr Nataša Kostadinović, *Rodna analiza tekstova u pisanim medijima o kompozitorkama Srbije krajem 20. i početkom 21. veka*, doktorska disertacija, Univerzitet u Novom Sadu Asocijacija centara za interdisciplinarne i multidisciplinarne studije i istraživanja- ACIMSI CENTAR ZA RODNE STUDIJE, Novi Sad, 2014, str.13.

## **ПРИЛОЗИ**

### **Прилог бр. 1: Програм докторског уметничког пројекта**

#### **Милана Стојадиновић Милић (1962)**

*Тристеза за Драгана* (2018)

#### **Љубица Марић (1909–2003)**

*Три прелудијума и етида* (1945)

#### **Оливера Војна Нешић (1947)**

*Mortem Tuam, Domine* (Смерт Твоју, Господи) (2023)

*Фантазија за Санду* (1998)

#### **Љубица Марић**

*Песма и игра* (1947)

*Бранково коло* (1947)

#### **Вера Миланковић (1953)**

*Свети Сава* (2008)

*Преображење господње* (2008)

*Свети Ђорђе* (2008)

*Васкрс* (2008)

#### **Милана Стојадиновић Милић**

*Сонатница* (2022)

**Вера Миланковић**

*Недо Недо бела Недо* (2008)

*Извор вода извирала* (2008)

*Чарна горо пуна ти си лада* (2008)

**Милана Стојадиновић Милић**

*Тајни агент са Тимпаниуса* (2011)

**Оливера Војна Нешић**

*Токата* (1974)

**Милана Стојадиновић Милић**

*И би светлост* (2013)

Прилог бр. 2: Предлог редакције минијатура Вере Миланковић, ауторизован од стране композиторке

### Свети Сава

Andante *Maestoso*  $\text{♩} = 56-60$

*mp* (*p*)

*I volta* *II volta* *mp*

*p subito*

*cresc...*

*decre...*

*Largo*  $\text{♩} = 48$  (*molto calmo*) *rit.*

*p* *mp*

# Преображење господње

Misterioso  
Andantino  $\text{♩} = 68$   
Ideo

Uvod

mp

7

7

Subito p

13

17

Ideo

mf



Musical score system 1, measures 22-25. The system consists of two staves (treble and bass clef) in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often beamed together. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 25. The system concludes with a double bar line.

Musical score system 2, measures 26-29. The system consists of two staves in the same key signature and time signature. The music continues with similar rhythmic patterns. A dynamic marking of *f* is present in measure 29. The system concludes with a double bar line.

Musical score system 3, measures 30-33. The system consists of two staves. The tempo and mood are indicated by the handwritten instruction *Maestoso (recitativo)* in the right margin. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in measure 33. A handwritten annotation *Subito f* is written in the bass staff in measure 30. The system concludes with a double bar line.

Musical score system 4, measures 34-37. The system consists of two staves. The music continues with similar rhythmic patterns. The system concludes with a double bar line.

# Свети Ђорђе

Andantino  $\text{♩} = 156$  Uvod

The musical score is written for piano and bass. It begins with a tempo marking of 'Andantino' and a metronome marking of  $\text{♩} = 156$ . The title 'Свети Ђорђе' is centered at the top. The first system is labeled 'Uvod' and starts with a piano (*p*) dynamic. The score is divided into systems of five measures each, with measure numbers 6, 11, 15, and 20 indicated. The key signature consists of four sharps (F#, C#, G#, D#). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *mf*, *subito p*, and *sotto voce*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

6

11

15

20

*p*

*mf* (*subito p* - *sotto voce*)

*mp*

I volta

II volta

# Васкрс

Con molto  
Allegretto  $\text{♩} = 118-120$

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature changes from 3/8 to 3/4 at measure 12 and back to 3/8 at measure 27. The score includes various performance markings: *p* (piano) at the beginning, *mp* (mezzo-piano) at measures 10 and 17, *cresc.* (crescendo) at measures 22, 25, and 30, *decrec.* (decrescendo) at measure 28, *rit.* (ritardando) at measure 29, *con brio* (with spirit) at measure 32, *accel.* (accelerando) at measure 33, and *poco rit.* (a little ritardando) at measure 34. The piece concludes with a final chord in the right hand and a whole note in the left hand.

$\frac{7}{8} = 3+2+2$

# Недо Недо бела Недо

Andante  $\text{♩} = 252$   
Vvod

Призрен

mp tranquillo

rit. a ritmicamente a1

sub-p

b a1 pp

mp

mf

sf f

decrease a

$\frac{9}{8} = 2+2+3+2$

$\text{♩} = 120$

# Изво вода извирала

*Andante* *Uvod* *Пъевля*

*p*

*Cresc...*

*decresc...*

*a* *mp (p)* *a<sub>1</sub>*

*6* *Cresc...*

*6* *Sub. p* *Koda tranquillo* *f*

*rit.* *allargando*

# Чарна гора пуна ти си лада

Бијело Поље

(molto rubato)

$\text{♩} = 110$  Triste *Vod*

*p* molto morbido cresce...

decrease... rit.

*mp/mf (p) delicatamente*

*p (pp)*

*pp (ppp)*

morendo

22 I volta II volta *f*

25 *subito p*

28 *cresc...* *rit.* *mf* *sub. p* Koda ♩ = 110

32 *Allargando* *morendo*

## ЛИТЕРАТУРА

1. Воžanić, Zoran, *Muzička fraza*, Clio, Beograd, 2007.
2. Барачки, Ненад, *Нотни зборник српског народног црквеног појања по карловачком напеву*, Каленић – Издавачка установа Епархије шумадијске, Крагујевац, 1995.
3. Васиљевић, Миодраг А, *Народне мелодије из Санџака* (том CCV, књига 5), Музиколошки институт САНУ, Београд, 1953.
4. Васиљевић, Миодраг А, *Југословенски музички фолклор I*, Просвета, Београд, 1950а.
5. Васиљевић, Миодраг А, *Југословенски музички фолклор II – Македонија*, Просвета, Београд, 1950б.
6. Veselinović-Hofman, Mirjana, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Matica srpska, Novi Sad, 1997.
7. Веселиновић - Хофман, Мирјана и др. (Ур.), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, 1. издање, Завод за уџбенике, Београд, 2007.
8. Вучковић, Др Војислав, *Студије, есеји, критике*, Полит, Београд, 1968.
9. Гостушки, Драгутин, *Време уметности*, Просвета, Београд, 1968.
10. Despić, Dejan, *Opražanje tonaliteta*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1981.
11. Деспић, Дејан, *Хармонија са хармонском анализом*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.
12. Деспић, Дејан, *Теорија музике*, Завод за уџбенике, Београд, 2011.
13. Ђурић, Хранислав, *Музика Срба у првој половини XIX века у светлу новијих истраживања*, Завод за културу Војводине, Нови Сад, 2018.
14. Деспић, Дејан, *Музички инструменти*, Универзитет уметности у Београду, 1979.
15. Ђорђевић, Р. Владимир, *Српске народне мелодије*, Предратна Србија, Београд, 1931.



16. Ewen, David, *The world of twentieth-century music*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1970.
17. Živković Mirjana, *Harmonija u okviru muzičkih stilova*, Beograd, 1978.
18. *Живот и стваралаштво жена чланова Српског ученог друштва, Српске краљевске академије и Српске академије наука и уметности*, Том 1, ур. Нада Милошевић Ђорђевић, САНУ, Београд, 2021.
19. Јевтић, Милош, *Лепота звука: разговори са музичарима*, Службени гласник, Београд, 2011.
20. Kaiser, Joachim, *Great Pianists of our Time*, George Allen, London, 1971.
21. Kohoutek, Stírad, *Tehnike komponovanja u muzici XX veka*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1984.
22. *Leksikon jugoslovenske muzike*, Jugoslovenski i leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, Zagreb, 1984.
23. Маринковић, Соња, *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*, Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности, Београд, 2007.
24. Марић, Љубица, *Записи*, приредио Борислав Чичовачки, Архипелаг, Југоконцерт, Београд, 2009.
25. Миланковић, Вера, *Читање Осмогласника – Педагошки аспект*, у: Гордана Каран (Ур.), *Зборник IX Педагошког форума*, Факултет музичке уметности, Београд, 2006.
26. Миланковић, Вера, *Поредак ритма у српској народној песми.*, У: М. Петровић (Ур.), *Феномен ритма – порекло, извођење, значење*, Зборник радова 23. Педагошког форума сценских уметности, Факултет музичке уметности, 2021, Београд.
27. Милин, Мелита, *Компновање као градитељски чин*, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд, 2018.
28. Милин, Мелита, *Етапе модернизма у српској музици*, *Музикологија*, бр. 6, Музиколошки институт САНУ, 2006.
29. Милошевић, Владимир, *Клавир и балет. Специфичности транспозиције балетских остварења у медиј клавира — поетички, технички и интерпретативни*

изазови на примеру балетских остварења Равела, Чајковског и Стравинског, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичких уметности, 2023.

30. Нејгауз, Генрих, *О уметности свирања на клавиру*, Уметничка академија, Београд, 1970.

31. Novak Jelena, Neimarević Ivana, Nešić Vojna Olivera, *Woman and Music in Serbia*, Fondacija Adkins Chiti: Donne in Musica, Del Gallo Editori, Spoleto, 2011.

32. Peričić, Vlastimir i Dušan Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima*, Šesto dopunjeno izdanje, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1986.

33. Поповић, Берислав, *Музичка форма или смисао у музици*, Clio, Београд, 1998.

34. Поповић Младеновић, Тијана, *Музичко писмо*, Clio, Београд, 1996.

35. Радовић, Бранка, „Његошевске инспирације Љубице Марић”, у: др Бранка Радовић (Ур.), *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић и нови жанр српске музике*, Зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, 2009.

36. Rolland, Roman, *Današnji muzičari*, Kultura, Zagreb, 1952.

37. Спалевеић, Стеван, *Савремени приступ интерпретацији позног Бетовеновог клавирског опуса (оп. 106, 109 и 126): пут ка веродостојном тумачењу уртекст издања*, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичких уметности, 2020.

38. *Српско музичко благо – цветник српских народних песама*, ур. Васиљевић М. Зорислава, Београд, 1996.

39. Stanley Sadie, John Tyrell (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

40. Трбојевић, Душан, *Три века пијанизма*, Савез друштава музичких и балетских педагога Србије, Београд, 1992.

41. Борислав Чичовачки, „Љубица Марић”, У: *Живот и стваралаштво жена композитора чланова Српског ученог друштва, Српске краљевске академије, Српске академије наука и уметности*, Српска академија науке и уметности, Београд, 2021.

42. Šobajić, Dragan, *Klavirska muzika*, Udruženje muzičkih i baletskih pedagoga Srbije, Beograd, 2018.

43. Шонберг, Харолд, *Велики пијанисти*, Дерета, Београд, 2005.

44. Шуваковић, Мишко, *Дискурзивна анализа. Преступи и/или приступи 'дискурзивне анализе' филозофији, поетици, теорији и студијама уметности и културе*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2006.

#### **Електронски извори:**

1. <https://www.rts.rs/lat/radio/radio-beograd-2/5319835/milana-stojadinovic-milic.html>

2. <http://sr.cantorian.org/music/3802/%D0%A5%D0%B8%D0%BC%D0%BD%D0%B0-%D0%A6%D1%80%D0%BD%D0%B5-%D0%93%D0%BE%D1%80%D0%B5-%28%D0%9A%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D1%80-Trio>

3. <https://www.blic.rs/kultura/vera-milankovic-gostuje-u-sad/ck3tchl>

4. [https://www.glassrpske.com/lat/kultura/kultura\\_vijesti/Vera-Milankovic-Muzika-otvara-duhovna-prostranstva/32009](https://www.glassrpske.com/lat/kultura/kultura_vijesti/Vera-Milankovic-Muzika-otvara-duhovna-prostranstva/32009)

#### **Потна издања:**

1. Марић, Љубица, *Прелудијуми; Етида; Бранково коло*, Просвета, Београд, 1949.

2. Marić, Ljubica, *Klaviermusik I*, Three Preludes, Etude, Furore – Edition 3240, 1998.

3. Marić, Ljubica, *Klaviermusik II*, Song and Dance, Branko's Round Dance, Furore – Edition 3460, 1998.

4. Миланковић, Вера, *Музичка мапа Србије*, партитура, рукопис, 2008.

5. Стојадиновић Милић, Милана, *Тајни агент са Тимпаниуса, мини рапсодија*, партитура, рукопис, 2011.

6. Стојадиновић Милић, Милана, *И би светлост (Мир)*, партитура, рукопис, 2013.

7. Стојадиновић Милић, Милана, *Tristezza за Драгана*, партитура, рукопис, 2018.

8. Стојадиновић Милић, Милана, *Сонатница ин Н*, партитура, рукопис, 2022.

9. Nešić, Olivera Vojna, *Toccata*, partitura, rukopis, 1974.

10. Nešić, Olivera Vojna, *Fantazija za Sandu*, partitura, rukopis, 1998.

11. Nešić, Olivera Vojna, *Smert Tvoju, Gospodu (Mortem Tuam, Domine)*, partitura, rukopis, 2023.

## ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани-а: Сања Донић

Број индекса или пријаве докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације: 399/2019

### ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација под насловом: ***Интерпретативни аспекти одабраних дела из клавирских опуса Љубице Марић, Оливере Војне Нешић, Вере Миланковић и Милане Стојадиновић-Милић*** резултат сопственог истраживачког рада, да предложени докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

У Београду, 3. септембар 2024. године

Потпис докторанда

*Сања Донић*

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

Име и презиме аутора: Сања Донић

Број индекса или пријаве докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације: 399/2019

Студијски програм: Извођачке уметности - клавир

Наслов докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације:

***Интерпретативни аспекти одабраних дела из клавирских опуса Љубице Марић, Оливере Војне Нешић, Вере Миланковић и Милане Стојадиновић-Милић***

Ментор: др ум. Наташа Митровић, редовни професор, ФМУ, Београд

Коментор: др Ивана Петковић Лозо, доцент, ФМУ, Београд

**ИЗЈАВЉУЈЕМ**

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

У Београду, 3. септембар 2024. године

Потпис докторанда

*Сања Донић*

## БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА

**САЊА ДОНИЋ** (1994, Смедеревска Паланка) учење музике и дружење са клавиром започиње у својој шестој години. Након завршене Основне музичке школе у Смедереву, школовање наставља у класи проф. Ане Поповић у Средњој музичкој школи "др Милоје Милојевић" у Крагујевцу, коју завршава као ђак генерације и носилац дипломе „Вук Караџић”. Од Њ.К.В Престолонаследника Александра II добија Похвалницу за исказан изузетан успех у завршеном средњем образовању.

Године 2012, уписује студије клавира на ФИЛУМу, у Крагујевцу, у класи мр Сање Вукосављевић Миленић, ред. проф. Проглашена је најбољим студентом Одсека за музичку уметност, ФИЛУМа, са просечном оценом 9,96 (девет, деведесет шест) у току студија.

Добитник је стипендије Универзитета у Крагујевцу, Фондације за стипендирање и подстицање напредовања најбољих студената, младих научних радника и уметника. Године 2016, уписује мастер студије клавира на ФИЛУМу, у Крагујевцу, у класи мр Сање Вукосављевић Миленић, ред. проф. На основним и на мастер студијама, добитник је стипендије "Доситеја", Фонда за младе таленте Републике Србије. Године 2017, завршава мастер студије, са просечном оценом 10,00 (десет). Године 2018, уписала је специјалистичке академске студије клавира, на ФМУ, у класи мр Дејана Стошића, ванр. проф, које завршава 2019. године, са просечном оценом 10 (десет).

Године 2019, уписала је докторске академске студије клавира на ФМУ, у класи мр Дејана Стошића, ванредног проф. Студије завршава под менторством др ум. Наташе Митровић, ред. проф.

Активан је учесник курсева проф. Јурија Кота (Украјина) и проф. Бориса Краљевића (Сингапур). Похађала је курс проф. Ђузепеа Албанезеа (Трст, Италија), 2019. године и курс проф. Михаила Аркадјева (Санкт Петербург, Русија), 2022. год.

Освојила је више награда на пијанистичким такмичењима, од којих се као најскорија издваја I награда на *II клавирском такмичењу у извођењу савремене српске музике*, јануара 2024. год.

Као соло и камерни извођач, више пута је наступала у Свечаној сали Прве крагујевачке гимназије, Галерији Народног музеја у Крагујевцу, Галерији Артгет,

Галерији САНУ, Легату Јосип Славенски, СКЦу у Београду, Академији уметности, и многим другим салама у Р. Србији.

Током последње две године, издвајају се наступи на фестивалу *Onde di Note*, у Анкони (Италија), Конзерваторијуму у Брну (Чешка Република), концерт са делима Оливере Војне Нешић у Луксембургу, у оквиру пројекта *Les Concerts du Foyer europeen*, као и низ солистичких концерата под називом *Жене композитори у српској музици XX и XXI века*, подржаним Фондом за културна давања, СОКОЈ-а.

Од 2016. године, запослена је као наставник клавира и корепетитор у Музичкој школи „др Милоје Милојевић“, у Крагујевцу. Током педагошке каријере, њени ученици су на такмичењима и фестивалима награђивани углавном првим наградама. Активна је у Удружењу *Жене у музици* као организатор, члан жирија и извођач, од 2021. године.