



UNIVERZITET U NIŠU
Fakultet umetnosti u Nišu
BARTF 2014



UNIVERSITY OF NIŠ
Faculty of Arts, Niš
BARTF 2014



Balkan Art Forum

DRUGI NACIONALNI NAUČNI SKUP SA MEĐUNARODNIM UČEŠĆEM

UMETNOST I KULTURA DANAS:

DUH VREMENA I PROBLEMI INTERPRETACIJE

THE SECOND NATIONAL SCIENTIFIC FORUM WITH NATIONAL PARTICIPATION

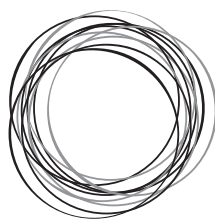
ART AND CULTURE TODAY:

SPIRIT OF TIME AND PROBLEMS OF INTERPRETATION

Na osnovu odluke Nastavno-umetničko-naučnog veća Fakulteta umetnosti u Nišu broj 1500/14-2 od 21.09.2015. god. odobrava se za štampanje i publikovanje zbornik radova BARTF 2014, Umetnost i kultura danas: duh vremena i problemi interpretacije



UNIVERZITET U NIŠU
UNIVERSITY IN NIŠ
FAKULTET UMETNOSTI U NIŠU
FACULTY OF ARTS IN NIŠ



Balkan
Art
Forum

**UMETNOST I KULTURA DANAS: DUH VREMENA
I PROBLEMI INTERPRETACIJE**

ZBORNIK RADOVA SA NAUČNOG SKUPA

(Niš, 10 – 11. oktobar 2014)

**ART AND CULTURE TODAY: SPIRIT OF TIME
AND PROBLEMS OF INTERPRETATION**

PROCEEDINGS OF THE SCIENTIFIC CONFERENCE

(Niš, 10th – 11th October 2014)

Urednici:

Dr Danijela Stojanović

Mr Danijela Zdravić Mihailović

Editors:

Ph.D. Danijela Stojanović

MA Danijela Zdravić Mihailović

Niš, 2015.

Niš, 2015

Drugi nacionalni naučni skup sa međunarodnim učešćem
The second national scientific forum with international participation

BALKAN ART FORUM 2014 (BARTF 2014)

BALKAN ART FORUM 2014 (BARTF 2014)

**UMETNOST I KULTURA DANAS: DUH VREMENA I PROBLEMI INTERPRETACIJE /
ART AND CULTURE TODAY: SPIRIT OF TIME AND PROBLEMS OF INTERPRETATION
ZBORNIK RADOVA / PROCEEDINGS**

Izdavač / Publisher

Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti / University of Niš, Faculty of Arts

Za izdavača / For publisher

Prof. dr Suzana Kostić, dekan / Ph.D. Professor Suzana Kostić, dean

Urednici / Editors

Dr Danijela Stojanović, nastavnik stručnog predmeta / Ph.D. Danijela Stojanović, professional instructor

Mr Danijela Zdravić Mihailović, nastavnik stručnog predmeta / MA Danijela Zdravić Mihailović, professional instructor

Upravnik Izdavačkog centra / Head of Publishing center

Mr Danijela Zdravić Mihailović, nastavnik stručnog predmeta / MA professional instructor
Danijela Zdravić Mihailović

Recenzenti radova / Reviewers of articles

Prof. dr Sonja Marinković, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti

Ph.D. Professor Sonja Marinković, University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts

Prof. dr Anica Sabo, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti

Ph.D. Professor Anica Sabo, University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts

Prof. dr Dragan Žunić, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti

Ph.D. Professor Dragan Žunić, University of Niš, Faculty of Arts

Prof. mr Jadranka Mišić Pejović, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti

MA Associate Professor Jadranka Mišić Pejović, University of Niš, Faculty of Arts

Prof. mr Katarina Đorđević, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti

MA Professor Katarina Đorđević, University of Niš, Faculty of Arts

Dr Ivana Medić, Muzikološki institut SANU

Ph.D. Ivana Medić, Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts

Prof. dr Snežana Vidanović, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet

Ph.D. Professor Snežana Vidanović, University of Niš, Faculty of Philosophy

Prof. dr Vesna Anđelković, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet

Ph.D. Professor Vesna Anđelković, University of Niš, Faculty of Philosophy

Doc. dr Sonja Cvetković, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti

Ph.D. Assistant Professor Sonja Cvetković, University of Niš, Faculty of Arts

Lektori / Language editors

Verica Novakov (za srpski jezik – Serbian language)

Ivana Đelić (za engleski jezik – English language)

Univerzalna decimalna klasifikacija / UDC

Vesna Gagić / Vesna Gagić

Grafički dizajn korica / Book Cover Graphic Design

Doc. Anita Milić / Assistant Professor, Anita Milić

Prelom i tehnička priprema / Layout and Technical Processing

Jovana Nikolić, Miljana Radenković i Mile Ž. Randelović / Jovana Nikolić, Miljana Radenković i
Mile Ž. Randelović

Priprema elektronskog izdanja / Preparation for electronic editions

Izdavački centar Fakulteta umetnosti u Nišu / Publishing center Faculty of Arts, Niš

Produkcija / Production

Multimedijalni centar Fakulteta umetnosti u Nišu / Multimedia center Faculty of Arts, Niš

Štamparija / Press

Atlantis d.o.o. Niš / Atlantis d.o.o. Niš

Tiraž / Circulation

80 / 80

ISBN 978-86-85239-30-4

Niš, 2015.

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK 781.68:786.2 V. Mokranjac

ПРОБЛЕМИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ КЛАВИРСКОГ СТВАРАЛАШТВА ВАСИЛИЈА МОКРАЊЦА

Ивана Медић

Музиколошки институт САНУ

Београд

dr.ivana.medic@gmail.com

Сажетак

Клавириком стваралаштвом значајног српског композитора, академика Василија Мокрањца (1923-1984) бавим се већ више од петнаест година, теоријски и практично. У овом раду разматрам различите стилске, техничке и друге интерпретативне проблеме са којима се сусреће извођач Мокрањчевих клавириких дела. Полазећи од сопственог извођачког искуства, указујем на Мокрањчеве могуће узоре и показујем на који начин је могуће приступити његовим клавириким композицијама. У фокусу мог разматрања су Мокрањчева дела која сам недавно извела на концертима у Београду и Нишу: *Тема са варијацијама, Фрагменти, Шест ијара, Инјиме* и *Прелудијуми*.

Кључне речи: Василије Мокрањца, клавири, српска музика 20. века, интерпретација.

УВОД

Клавириком стваралаштвом Василија Мокрањца (1923-1984), композитора који је дао најзначајнији допринос овом жанру у српској музици, бавим се већ више од петнаест година, како теоријски, тако и практично. Током 1998. и 1999. године, на четири концерта одржана у београдском Студентском културном центру, Галерији Коларчеве задужбине и Дому културе Студентски град, извела сам готово целокупан Мокрањчев клавирики опус, уз гошће програма, ред. проф. др Дубравку Јовичић (данас деканку Факултета музичке уметности у Београду) и Сању Бизјак (тада ученицу Музичке школе Манојловић у Земуну, у класи Злате Малеш, а данас афирмисану пијанисткињу која живи и ради у Француској). Од тада сам веома често изводила Мокрањчева клавирика дела у земљи и иностранству. С друге стране, мој дипломски рад на Одсеку за музикологију Факултета музичке уметности

у Београду такође је био посвећен Мокрањчевом клавирском опусу, а 2004. године овај рад сам проширила у монографију која је објављена у издању Студентског културног центра и убрзо распродата (Медић 2004). Поред тога, објавила сам и неколико чланака, на српском и енглеском језику (Јанковић 2003; Медић 2005; Медић 2013). Пошто се 2014. г. године навршило 30 година од композиторове смрти, 17. децембра 2014. године, приредила сам целовечерњи солистички реситал у Галерији Коларчеве задужбине, у организацији Центра за музику. Том приликом извела сам одабрана клавирска дела Василија Мокрањца из свих етапа његове професионалне делатности: *Тему са варијацијама* (1947), *Фрагменти* (1956), *Шест ијара* (1957), *Инијиме* (1973) и *Прелудијуме* (1975–84). Исти програм извела сам и у Концертно-изложбеном простору Факултета уметности у Нишу 21. марта 2015. године. Поред тога, припремам и нову монографију, у сарадњи са композиторовом кћерком, дипломираним инжењером архитектуре Александром Мокрањац, у којој ћемо дати досад најпотпунији преглед композиторовог живота и дела, првенствено утемељеног на опсежној документацији која је у власништву породице Мокрањац, као и на архивској грађи из других доступних извора.

У овом тексту размотрићу разноврсне интерпретативне изазове са којима се сусреће потенцијални интерпретатор клавирских дела Василија Мокрањца, а на примеру композиција које сам извела на концертима у Београду и Нишу. Услед ограниченог обима овог рада, овом приликом није могуће сагледати целокупан клавирски опус Василија Мокрањца, нити разрешити све дилеме које ова дела постављају пред извођаче. Упркос томе, одабране композиције пружају добар увид у аспекте Мокрањчевог композиционог стила и различите интерпретативне захтеве. У Србији досад није објављена ниједна студија посвећена интерпретацији стваралаштва било ког српског композитора, чак ни када је реч о веома значајним опусима, односно о популарним и често извођеним делима. Наравно, не би било сасвим исправно рећи да у Србији уопште није посвећивана пажња интерпретативним проблемима клавирске уметности. Наведимо као примере збирку текстова истакнутог клавирског педагога Емила Хајека *Најисци о музици и музичарима* (приређивач Олга Јовановић), у којој су, између осталог, разматрани и разни интерпретативни проблеми (Хајек 1994). Сродном проблематиком бавила се и Стана Ђурић-Клајн у низу радова (Ђурић-Клајн 2010). У часопису *Музички шалас* је у дужем временском периоду (од 1994. до 2010.) постојала рубрика *Уметности интерпретације*, у којој су углавном објављивани преводи текстова значајних извођача и музичких естетичара 20. века, док је само један текст из пера домаћег аутора био посвећен извођачкој уметности обоисте Љубише Петрушевског (Чичовачки 2008), а један диригентској уметности уопште (Петрић 2010). Недавно објављена капитална студија Алана

Фрејзера (Alan Frazer) *О умећу свирања клавира* (Frejzer 2011) бави се проблемима клавирског извођаштва, али првенствено са становишта клавирске технике и решавања разних пијанистичких проблема. Премда је овакав приступ уобичајен у светским оквирима, о чему сведочи недавно објављена књига Дебре Рембоу Син (Deborah Rambo Sinn) *Playing Beyond the Notes: A Pianist's Guide to Musical Interpretation* (2013) у којој се ауторка заправо бави клавирском техником, односно методама помоћу којих се долази до интерпретације, необично је то што Фрејзер искључиво користи примере из стандардног клавирског репертоара, практично без осврта на стваралаштво српских композитора, упркос чињеници да је већ низ година активан у нашој средини, као професор Академије уметности у Новом Саду.

Писање студија о интерпретацији домаћег музичког стваралаштва увелико је отежала и чињеница да је сразмерно мали број дела снимљен и објављен на носачима звука. Практично није било ниједног капиталног пројекта снимања целокупних (или готово целокупних) опуса одређених стваралаца, изузев Стевана Мокрањца, те није ни могуће писати критичке приказе издања, а камоли поредити различита извођења.¹ Поред тога, током читавог музичког школовања, од ученика и студената музике у Србији се сасвим спорадично очекује да изводе дела српских композитора, а већина њих наставља са овом праксом "заобилажења" домаћег стваралаштва и када започну самосталне каријере,² тако да не постоји традиција, односно "школа" тумачења појединих дела.

У поређењу са другим српским композиторима, клавирски опус Василија Мокрањца је чак релативно често извођен, с тим што се извођачи претежно опредељују за дела која су, пре више деценија, штампана у издању Удружења композитора Србије: то су, пре свега, *Огјеци*, затим две Сонатине (у а молу и Це дуру), као и циклуси Седам етида и Шест игара. Велика је штета што трајни снимци појединих дела, који су начињени у Радио-Београду за време композиторовог живота, док је још био у могућности да даје одређене сугестије извођачима, нису на сасвим задовољавајућем нивоу. Најбоље снимке начинио је Душан Трбојевић, који

¹ Радионица за клавирску музику проф. Миланке Мишевић, чија сам чланица од 1994. године, почетком 1999. године је снимила целокупна клавирска дела Јосипа Славенског. Услед ратних дешавања у земљи, двоструки компакт диск објављен је као некомерцијално издање Факултета музичке уметности, СОКОЈ-а и Музичког информативног центра (који је у међувремену угашен), те није дистрибуиран, па није ни наишао на значајнији одјек у нашој музичкој јавности. На овом двоструком компакт диску забележена су извођења Милоша Павловића, Јелене Златаров-Марчетић, Милене Медић, Оливера Бенића, Иване Јанковић (Медић), Драгане Стојановић-Новичић и Јелене Јанковић (Бегуш).

² Наравно, не желим да занемарим значајан допринос промовисању домаћег клавирског стваралаштва који су дали уметници попут Душана Трбојевића, Мирјане Шуице-Бадић, дуа Весна Кршић-Снежана Николајевић, или, у новије време, Неде Хофман, Маје Михаић, ЛП Дуа (Соња Лончар и Андрија Павловић), Ратимира Мартиновића и других; али, уопштено гледајући, дела наших композитора су слабо заступљена на репертоару српских извођача.

је био водећи интерпретатор Сонатина и *Огјека* и коме је посвећена и Мокрањчева *Поема за клавир и оркестар* (1983). Трбојевић је, уједно, једини пијаниста који је и писменим путем, језгровито и поетично, описао свој доживљај Мокрањчеве музике и свој интерпретативни приступ (Трбојевић 2005: 101–105). Снимци Зорице Димитријевић-Стошић, начињени 1979. године (*Фрајменџи*, *Инџиме* и др.), слабијег су квалитета, услед често неодговарајућег фразирања, местимичних грешака и недовољно изражених динамичких контраста. Студијски снимци циклуса Седам етида које је начинила Мирјана Шуица-Бадић, такође 1979. године, више делују као звучне илустрације неголи као праве интерпретације ових етида, јер их пијанисткиња изводи у преспором темпу; поред тога, њен префињен тон и фразирање нису сасвим примерени Етидама, које захтевају масиван звук и титански виртуозитет. У протеклим деценијама успешне интерпретације појединих Мокрањчевих клавирских дела остварили су Дејан Стошић (*Инџиме*), Дубравка Јовичић (*Огјеци*), Маја Рајковић (Сонатина у Це дуру), Рита Кинка (*Огјеци*), Ратимир Мартиновић (*Инџиме*) и други, али њихове интерпретације, са изузетком Кинкиног извођења *Огјека*,³ нису студијски снимљене нити објављене. Жалосно је констатовати да ни дан-данас, више од 30 година након композиторове смрти, не постоји ниједан студијски снимљен албум са клавирским делима Василија Мокрањца. У томе он, наравно, није усамљен случај, али је можда најупечатљивији, управо због раније споменутог обима, квалитета и значаја његовог клавирског опуса. Треба рећи и да не постоји ниједан снимак на којем сам композитор Мокрањац изводи своја дела, иако је он, поред композиције, дипломирао и на клавирском одсеку, те је сигурно био компетентан извођач сопствених дела.

Циљ овог рада, отуда, јесте да укаже на неке интерпретативне проблеме са којима се сусреће извођач клавирских композиција Василија Мокрањца. Искрено верујем да ће написи, обједињени у овом зборнику, допринети утемељењу ове, досад у потпуности занемарене гране науке о музици у нашој средини.

ИНТЕРПРЕТАЦИЈА

Разлог због којег је уметност интерпретације наишла на сразмерно мали одјек у нашој средини вероватно треба тражити у чињеници да је о њој заиста тешко писати. Свако ко је икада био у прилици да пише музичке критике, или да на други начин описује нечије извођење, свестан је колико је тешко вербализовати карактеристике нечије интерпретације, јер она увек поседује квалитете који су непоновљиви, неухватљиви и непреводиви

³ Ово извођење објављено је на некомерцијалном компакт диску *Нови Звук / New Sound 3*, као суплемент истоименог научног часописа, у издању СОКОЈ-а 1994. године.

у речи. Како истиче диригент Волфганг Гененвајн (Wolfgang Gönnenwein), прослављени тумач Бахових дела:

музичко дело које је стваралачким актом "уacroћено" у нотном тексту, у шифрованом облику скрива своје право биће. (...) Тек звучним отелотворењем оно бива у стању да постоји у простору и времену.

Ниједна интерпретација се не може поновити: свака је, сада и овде, последњи пут пред нама. Ми смо, дакле, једино у прилици да се увек изнова трудимо око нове звучне реализације (Гененвајн 1998: 54).

Премда заступник тзв. "историјске интерпретације", Гененвајн признаје да аутентична интерпретација заправо не постоји, те наводи пример Игора Стравинског чија се тумачења сопствених композиција знатно удаљавају од нотног записа (Исто: 55).

Музичко извођење јесте комплексан процес, који ставља у погон све телесне, менталне и емоционалне капацитете извођача. Према терминологији британског пијанисте Џона Ирвинга (John Irving), још једног заступника "историјских интерпретација", постоје три елемента музичког извођаштва:

1. *концепцијално отелотворење* - или, према типологији Робина Нелсона (Robin Nelson) коју Ирвинг коментарише у свом раду, "знати да" нешто треба да се уради на одређени начин;
2. *физичко отелотворење* - односно, према типологији Нелсона, "знати како" се нешто ради, што подразумева физичку/механичку вештину и умеће;
3. *критичко-рефлективни процес* - према типологији Нелсона, "знати шта" треба урадити, односно знати због чега је одређени покрет или начин извођења сврсисходан (Irving 2010: 42–5).

Ирвинг сматра да је у идеалном извођењу остварен баланс између "субјективног" учешћа (*концепцијалној, физичкој и критичко-рефлективној*) и "објективног" знања - о датом композитору, стилу, епохи, инструменту итд. Пошто обим овог рада не дозвољава детаљно коментарисање свих ових елемената музичког извођења, погледајмо на примеру конкретних клавирских композиција Василија Мокрањца како се прожимају "субјективно" и "објективно" знање, те како се долази до адекватне интерпретације.

Пођимо, најпре, од објективног знања, тј. од конкретних података о самом композитору и о епохи у којој је стварао. Рођен 1923. године у Београду, Василије Мокрањац је био српско-чешког порекла. Клавир је најпре учио код руског педагога Алексеја Бутакова, а затим на Музичкој академији код чешког педагога Емила Хајека. Дакле, можемо претпоставити да је на његов пијанистички стил пресудни утицај извршила руска, а затим и чешка пијанистичка школа. Мокрањчевим непосредним узорима можемо

сматрати бројне руске композиторе 20. века који су уједно били и пијанисти (и обратно), те су свој пијанизам преточили у клавирска дела - споменимо Александра Скрјабина (1871–1915), Сергеја Рахмањина (1873–1943) и Сергеја Прокофјева (1891–1953) као најочигледније узоре. Мокрањац преузима поједине елементе њихових индивидуалних композиторско-пијанистичких стилова (који су међусобно веома различити) и претапа их у сопствени стил. Пошто је Мокрањчев професор композиције био Станојло Рајичић (1910–2000), прашки ђак, који је и сам био пијаниста и аутор веома успешних клавирских концерата, нема сумње да је и Рајичић значајно утицао на развој Мокрањчевог клавирског стила.

Мокрањац започиње студије композиције на београдској Музичкој академији непосредно после Другог светског рата, у време доминације соцреалистичке естетике, те су његове почетне стилске координате одређене, с једне стране, позним романтизмом оплемењеним "националним" примесима и, с друге стране, потребом за савладавањем чврстих, великих класичних форми, што је било наметнуто студијским програмом одсека за композицију. Касније се Мокрањац постепено удаљава од ових полазних премиса у правцу неокласицизма, неоекспресионизма, неоимпресионизма, а велике класичне форме замењује свитом, циклусом минијатура и поемом. Са изузетком Сонате у фис молу (рада са прве године студија), Мокрањчеве клавирске композиције углавном се састоје из низа мањих, контрастних одсека или ставова, које приликом извођења треба издиференцирати и удахнути им одговарајући карактер.⁴ Наслови Мокрањчевих композиција су углавном "апстрактни", потекли из "апсолутне музике" (Тема са варијацијама, Етиде, Игре, Прелудијуми, Сонатине), што, међутим, не искључује могућност да им извођач учита сопствене "програме", поготово тамо где и наслов композиције указује на извесну топикалност (*Фрајменџи*, *Инџиме*). Већ у раној Теми са варијацијама (1947), приликом трансформација теме могуће је уочити неке препознатљиве "интонације", односно музичке топосе - фолклор, блуз, звона, посмртни марш - које приликом интерпретације треба издвојити и истакнути.

Премда Мокрањчева дела не постављају подједнаке техничке захтеве предизвођаче, готовосвењеговекомпозицијесуефектнихконцертнихкомади, с тим што се технички лакша дела (Етиде бр. 2 и 4, Игре 1-3, Прелудијум и Марш, Прелудијуми) могу користити и као инструктивна литература. Поједине Етиде су технички веома захтевне, у рангу са Шопеновим и Листовим етидама, а у захтевна дела спадају и Тема са варијацијама,

⁴ Наведимо само неке од формалних образаца: Тема са варијацијама (1947) – карактерне варијације; *Фрајменџи* (1956), *Одјеци* (1973), *Инџиме* (1973) и *Прелудијуми* (1975) – свите-поеме, састоје се од више минијатура које су међусобно повезане атака и не могу се изводити засебно; Седам етида (1951–2) и Шест игара (1950–7) – циклуси минијатура које се могу свирати појединачно или заједно. Две Сонатине (1953–4) су по карактеру и форми ставова ближе овим циклусима минијатура неголи класичној сонати. Више о овој проблематици видети у: Медић 2004.

Фраїменїи, Игре 4-6, *Огјеци* итд. Међу техничким проблемима који се учестало јављају у Мокрањчевим клавирским композицијама, истакнимо честе токатне фактуре, пасаже у дуплим октавама (и другим двохватима) у обе руке, масивне акорде који захтевају велики распон шаке (до ундециме), велике скокове, полиритмију и полиметрију, велика разлагања и ротације (поготово у левој руци) које захтевају потпуну флексибилност зглобова, поготово када се нађу у веома брзом темпу. Попут једног од својих композиторских и пијанистичких узора Сергеја Рахмањинова, Мокрањац је био леворук (А. Мокрањац 2005: 13), те његове композиције често садрже праве "акробације" у левој руци (нпр. Варијација бр. 3, Игра бр. 6, последњи став *Инїиима*). Међутим, подједнако често се захтева да лева и десна рука свирају истоветне (или ритмички подударне а мелодијски комплементарне) пасаже у веома брзом темпу (нпр. у четвртном ставу Сонатине у Це дуру, првом ставу *Фраїменїи*, Етиди бр. 7 итд.), или да се руке константно укрштају (Етида бр. 1). У сваком случају, треба бити свестан да је композитору лева рука била природно јача од десне, јер онда приликом интерпретације његових дела левој руци можемо дати већи мелодијски, динамички и хармонски значај него што бисмо то иначе учинили. Овај принцип је посебно примењив код учесталих ономотопеја звона у Мокрањчевим клавирским партитурама, где се инсистирањем на звуку леве руке активирају аликвоти, чиме се "отвара" звучни простор (нпр. Варијација бр. 8, други став *Инїиима*, готово целокупни *Огјеци*).

Техничкој и интерпретативној сложености доприноси чињеница да се у Мокрањчевим клавирским делима учестало јавља хетерофонија или полифонија, односно "скривене" мелодије у унутрашњим гласовима вишеслојне клавирске фактуре. Услед немогућности да се свим гласовима да подједнака важност, извођач је често приморан да прави "хијерархију" мелодијских линија, тј. да сам врши избор, које ће гласове истакнути, и да ли ће извући скривену мелодију на уштрб дисканта или баса. Примери вишеслојних фактура јављају се у готово свим побројаним делима, почев од *Теме са варијацијама* (где је већ у самој теми присутна оваква фактура) па до *Инїиима*.

У погледу ритма, за Мокрањчева клавирска дела врло су карактеристични играчки ритмови, поготово у троделном метру (нпр. Варијације бр. 1 и 6, Игре бр. 1 и 3). Иако се у играма у троделном ритму врло често мелодија у десној руци ритмички не поклапа са левом, јер доноси синкопе и померање акцената, важно је задржати плесни карактер, што се постиже јасном артикулацијом леве руке и вештом педализацијом. Учестало се јавља и метричка подела $5/4$ или $5/8$ или подела јединица бројања на квинтоле (нпр. Етиде бр. 1 и 7, Игра бр. 2, први став *Фраїменїи* итд.), обично у веома брзом темпу и флуидној фактури. Често сусрећемо полиметрију и полиритмију, која може бити местимична (као у појединим тактовима у првом ставу *Фраїменїи*) или доследна, као нпр. у последњем

ставу *Иниџима*, где је ефекат злосутних, сабласних звона постигнут хроматизованом полиритмичном фактуром разложених интервала у широком распону. Такође, читави ставови могу бити изграђени на бази константних метричких промена, чиме се постиже велика ритмичка разноврсност (добар пример јесте централни одсек последњег, шестог става *Фраїменайџа*). Пошто Мокрањац детаљно исписује ритмичко/метричке промене и полиметрију у својим партитурама, чиме се постиже ефекат ритмичке разноврсности, рубато треба примењивати веома дозирањем, само на местима где је композитор то означио (нпр. у Варијацији бр. 7, коју у целости треба свирати рубато).

Поштовање динамичких ознака један је од највећих изазова за интерпретатора Мокрањчевих клавирских дела. Композитор обилато користи динамичке ознаке у распону од *pppp* до *ffff* и захтева од извођача моћан и масиван звук, са великим богатством нијанси. Концертно извођење допушта максимални волумен, који Мокрањац обично резервише за кулминационе моменте композиција, или за постизање ефеката као што је заглашујућа звоњава, прасак и сл. Посебно је упечатљив сам завршетак *Иниџима*, са веома дисонантним, масивним акордом у *fff* динамици, симболом некакве космичке или личне трагедије, након којег следи само прозачна "празна" квинта у великом регистарском распону, у пригушеној динамици (*ppp*), као једини остатак после ове праве музичке "катаклизме".

Веома чест поступак, нпр. у Играма, јесте ефекат еха, при чему се иста фраза (такт или двотакт) понавља у другачијој динамици. Још један типичан поступак јесте велика динамичка градација која се протеже кроз читав став, уз кулминацију на самом крају, што захтева пажљиво и постепено дозирање све јачег звука (нпр. Варијација бр. 4, други став Сонатине у Це дуру).

С друге стране, у композицијама попут *Иниџима*, где првих неколико страница партитуре протиче у претежно тихој динамици, главни изазов јесте да се избегне недовољно изнијансирана монотоност. Дакле, потребна су микро-нијансирања и веома јасна профилисаност мелодијских линија, чиме се постиже потребна вишеслојност фактуре. Нпр. у првом ставу *Иниџима*, готово опсесивно се издвајају два тона, Де и А, којима ће се композиција и завршити. Тон Де представља хармонску основу, те мора да одзвучи у најнижем регистру, упркос пригушеној динамици, док тону А стреме све мелодијске линије у десној руци. Због тога се тонови који "круже" око А могу схватити као исписани орнаменти. Поред већ споменутог ехо ефекта, Мокрањац на самом крају првог става користи додатно нијансирање од *ppp* до *pppp* да би у најтишој могућој динамици наговестио звона, која ће преовлађавати у осталим ставовима ове композиције.

Што се тиче артикулације и педализације, приликом процењивања могућег хармонског преливања и повезивања потребно је узети у обзир, како наводи Џон Ирвинг, "релативни ниво хармонске дисонанце" (Irving

2014: 37). Пошто је у питању музика 20. века, стилски наслоњена на руски позни романтизам, неокласицизам и неоимпресионизам, са релативно слободним третманом дисонанци и честим битоналним епизодама, могућа је обилата употреба педала.⁵ Релативан однос консонанце и дисонанце зависи од жељеног ефекта. Нпр. први став *Фрајменаша*, који је готово у целости битоналан⁶ и протиче у непрекидном моторичном покрету несиметричних ритмичких фигура, може да се свира без педала, како је означено; али додавањем педала или полу-педала добијамо флуиднији звук и лепше истицање басовог тона као хармонске подлоге, па став мање звучи као етида а више као битонално хармонско треперење.

Овим прегледом не исцрпљује се списак интерпретативних проблема које Мокрањчева дела постављају пред извођаче јер, тек након што рационалним путем спознамо све техничке проблеме, формалне и стилске координате, простудирамо партитуру "свим нитима разума" (Гененвајн 1998: 56), наступа прави изазов: како путем ових композиција "испричати причу" односно пренети емоционални садржај, који је у случају Мокрањчевих остварења најчешће дубоко трагичан. На овом нивоу, спознајемо сву недостатност речи и немогућност вербализације музичког садржаја, који се не може описати нити препричати, већ само доживети...

Литература

Гененвајн, В. (1998) "Историјски верна или савремена интерпретација". Музички талас Плус, бр. 1, 54-57.

Ђурић-Клајн, С. (2010) Стана Ђурић-Клајн и српска музикологија - поводом стогодишњице рођења Стане Ђурић-Клајн (1908-1986). Београд: Факултет музичке уметности и Српско музиколошко друштво.

Најек, Е. (1994) О muzici i muzičarima. Priredila Olga Milošević. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Irving, J. (2014) "Creating Haydn's Sonatas at the Keyboard - Performers Rights and Responsibilities in Historical Performance". *Musicology* 18, 31-46.

Janković, I. (2003) "Василије Мокрањац и фолклор / Vasilije Mokranjac and Folklore" in: Dimitrije Golemović (ed.), *Man and Music - To Prof. Dragoslav Dević*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 391-404.

Medić, I. (2004) *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca*. Beograd: Studentski kulturni centar.

Медић, И. (2005) "Концертантна музика Василија Мокрањца" у: Надежда Мосусова (ур.), *Живот и дело Василија Мокрањца*. Београд: СОКОЈ-МИЦ, 85-100.

Medić, I. (2013) "In the Orbit of Shostakovich: Vasilije Mokranjac's Symphonies", *Music and Society in Eastern Europe*, 8, 1-22.

⁵ Понегде је педал у комбинацији са арпеђом неопходан јер је немогуће ухватити цео акорд, осим ако извођач нема изузетно велике шаке.

⁶ На почетку композиције у левој руци налазимо миксолидијски модус ин Ге, а у десној модус састављен од наизменичних полустепена и целих степена са иницијалисом Де, тзв. *Мокрањчев модус* (Медић 2004: 67-73). Овај битонални образац се затим транспонује и модификује кроз читаву композицију.

Мокрањац, А. (2005) "Сви који падају" у Надежда Мосусова (ур.), *Живот и дело Василија Мокрањца*. Београд: СОКОЈ-МИЦ, 11–15.

Nelson R. (ed.) (2013) *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Petričić, S. (2010) "Conductor's Transformational Leadership in the Act of Music Making". *Музички талас* бр. 39, 1–6.

Rambo Sinn, D. (2013) *Playing Beyond the Notes: A Pianist's Guide to Musical Interpretation*. Oxford-New York: Oxford University Press.

Трбојевић, Д. (2005) "Место Одјека и Поеме за клавир и оркестар у опусу Василија Мокрањца" у: Надежда Мосусова (ур.), *Живот и дело Василија Мокрањца*. Београд: СОКОЈ-МИЦ, 101–105.

Frejzer, A. (2011) *O umeću sviranja klavira*. Prev. Branislava Babić. Beograd: Clio.

Чичовачки, Б. (2008) "Извођачко мајсторство Љубише Петрушевског (1939–2002)". *Музички талас* бр. 36–37, 1–5.

Ivana Medić

PROBLEMS OF INTERPRETATION OF VASILIJE MOKRANJAC'S PIANO WORKS

Summary

Piano music by Vasilije Mokranjac (1923-84), one of the most distinguished Serbian twentieth-century composers, has been in the focus of my interest for more than fifteen years. During this period I have approached Mokranjac's piano works both as a performer and a musicologist. It all started in 1998 and 1999, when I played a series of concerts in which I performed almost entire Mokranjac's piano oeuvre. Also in 1999, my graduation thesis at the Department of Musicology of the Faculty of Music in Belgrade was dedicated to Mokranjac's piano works. Since then, I have published a monograph and a series of articles dedicated to various aspects of his oeuvre. In December 2014 and March 2015 I performed recitals with Mokranjac's piano pieces to commemorate the thirtieth anniversary of the composer's tragic death.

In this paper I discuss various interpretative challenges faced by the performers of Mokranjac's piano works. Such a discussion is long overdue, given the scope and importance of Mokranjac's oeuvre in Serbian music; however, this is hardly a surprise, given the fact that the art of interpretation has been a grossly neglected field of investigation in Serbian musicology since its inception. Moreover, a relatively small number of piano works by Serbian composers have been published or issued on compact discs, hence there are hardly any reliable and comparable recordings to talk about. The entire system of training the future professional music performers in Serbia does not stimulate them enough to perform music by Serbian composers, encouraging them instead to play the tried and tested European piano repertoire. Therefore, there is no local tradition or "school" of performance to speak about. My aim is, on the one hand, to point to certain interpretative problems faced by the performer of Mokranjac's works and, on the other, to foster the development of the discipline of performance studies in Serbia. Starting from some theoretical ideas on the notion of interpretation and observing how these translate into practice, I discuss various aspects of Mokranjac's piano pieces: form, structure, piano technique, articulation, texture, "hidden" heterophony, rhythm, rubato, dynamics, pedalisation, as well as stylistic shifts conditioned both by the composer's evolving interests and the changes in the surrounding political and cultural climate which stimulated certain styles and compositional approaches in favour of others.

Key words: Vasilije Mokranjac, piano, Serbian twentieth-century music, interpretation.