

**Klavirska  
Muzika  
Vasilija  
Mokranjca**



**Ivana Medić**

SKC



IVANA MEDIĆ (Janković) rođena je u Leskovcu 1975. godine. Diplomirala je muzikologiju na Odseku za muzikologiju i etnomuzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu 1999. godine. Magistrant je na istom odseku. Od 1999. do 2002. godine radila je kao asistent-pripravnik na Katedri za teorijske predmete Fakulteta muzičke umetnosti, a od septembra 2002. je urednik u muzičkoj redakciji Trećeg programa Radio Beograda. Član je redakcija časopisa *Muzički talas* i *Treći program*. Objavljivala je naučne studije, prevode sa engleskog i francuskog jezika i kritike u časopisima *Novi Zvuk*, *Muzikologija*, *Muzički talas*, *Pro Femina*, *Genero*, *Beorama*, *Treći program*, *Teorija koja hoda*, *Orchestra* i dr. Učestvovala je na naučnim skupovima u zemlji i inostranstvu. Objavila je spomenicu *Pedeset godina Muzičke škole u Rumi*. Pohađala je kurs za postdiplomce *Studije kulture i roda* u okviru Akademske alternativne obrazovne mreže. Aktivna je kao pijanista i bas-gitarista; nastupa kao solista i kamerni muzičar. Učestvovala je u snimanju i bila urednik kompakt disk izdanja *Klavirska muzika Josipa Slavenskog*.

Ivana Medić  
KLAVIRSKA MUZIKA VASILIJ MOKRANJCA

*Izdavač:* Studentski kulturni centar Beograd, Knjižara BOOKWAR

*Za izdavača:* Slavko Timotijević, direktor

*Urednik izdanja:* Miško Stevanović

*Recezeni:*

Dr Vesna Mikić, docent na Katedri za muzikologiju i etnomuzikologiju

Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu

Mr Aleksandar Vasić, istraživač-saradnik u Muzikološkom institutu

SANU

Mr Jelena Novak, urednik na Trećem programu Radio Beograda

*Lektor:* Ljubinka Gavran

*Korektor:* Ivana Medić

*Naslovna strana:* Ivana Medić

*Obrada i prelom teksta:* Dejan Medić

*Notografija:* Ivana Medić

*Štampa:* CICERO

*Tiraž:* 500 primeraka

*Distribucija:* Knjižara BOOKWAR

*Telefoni:* 011/360-2003; 063/364-885

*Fax:* 011/2657-583

*E-mail:* skcorg@bitsyu.net

**Ivana Medić**  
**KLAVIRSKA MUZIKA**  
**VASILIJ MOKRANJCA**



Beograd, 2004.

## ZAHVALNICE

Studija pod nazivom *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca* proistekla je iz istoimenog diplomskog rada, odbranjenog na Odseku za muzikologiju i etnomuzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu oktobra 1999. godine, pred komisijom u sastavu: dr Mirjana Veselinović-Hofman (mentor), dr Roksanda Pejović i dr Sonja Marinković. U proteklih nekoliko godina originalni tekst je pretrpeo značajne izmene i dopune, a neke od njih bile su motivisane dragocenim sugestijama i zapažanjima članova komisije, na čemu im najtoplije zahvaljujem.

Do pisanja i objavljivanja ove studije ne bi došlo bez pomoći velikog broja kolega i prijatelja. Dugujem zahvalnost kolegama koji su mi pomogli, bilo korisnim predlozima i napomenama, bilo angažovanjem oko prikupljanja Mokranjčevih rukopisa i napisa o ovom kompozitoru: pre svega, mojoj mentorki i članicama komisije, zatim Dubravki Jovičić, Nadeždi Mosusovoj, Olgi Mosusovoj-Mokranjač, Zorici Premate, Dimitriju Stefanoviću, Mišku Šuvakoviću, Katarini Tomašević i Dušanu Trbojeviću. Takođe, komentari i saveti mojih recezenata: Vesne Mikić, Jelene Novak i Aleksandra Vasića, bili su veoma dragoceni.

Posebnu ulogu u nastanku ove studije igrala je moja profesorka klavira Milanka Mišević, koja me je upoznala sa zvučnim svetom Vasilija Mokranjca i omogućila mi da njegovom klavirskom opusu pristupim ne samo kao naučnik-analitičar, već i kao izvođač-pijanista. Ovom prilikom, zahvaljujem joj se na svemu što sam naučila od nje. Takođe se zahvaljujem Mišku Stevanoviću iz Studentskog kulturnog centra, bez čijeg svesrdnog zalaganja ova studija ne bi bila objavljena. Knjigu posvećujem svom suprugu Dejanu.

## SADRŽAJ

Uvod .....	9
Mit o Mokranjcu .....	13
Stilsko određenje Mokranjčeve klavirske muzike .....	19
Vasilije Mokranjac i klavir .....	27
Klavirska muzika Vasilija Mokranjca	
Prvi stvaralački period - kompozicije iz četrdesetih i pedesetih godina 20. veka .....	37
Vasilije Mokranjac i muzički nacionalno .....	67
Klavirska muzika Vasilija Mokranjca	
Treći stvaralački period - kompozicije iz sedamdesetih i osamdesetih godina 20. veka .....	75
Zaključak .....	99
Literatura .....	109

# UVOD

Prošle godine navršilo se osam decenija od rođenja Vasilija Mokranjca,<sup>1</sup> a 2004. obeležavamo dvadeset godina od trenutka kada je kompozitor svojevolumjno prekinuo svoj životni i stvaralački put. Bili veseli ili tužni, jubileji su uobičajen povod da se setimo pojedinih stvaralaca i, sa određene vremenske distance, sagledamo njihovo životno delo. Drugi razlog koji je motivisao pisanje ove studije bio je moj angažman u Radionici za klavirsku muziku prof. Milanke Mišević, gde sam se sa klavirskim stvaralaštvom Vasilija Mokranjca susrela u izvodačkoj praksi i bila opčinjena zvučnim svetom ovog kompozitora, te sam poželela da svoju fascinaciju i teorijski obrazložim. Treći povod podstaknut je potrebom da se sagleda značaj koji Mokranjčevo delo ima u današnje vreme, kada na umetničkoj sceni koegzistiraju postmoderna i 'moderna posle postmoderne',<sup>2</sup> tehnoestetika i nova jednostavnost, kada se postepeno brišu granice između visoke i popularne kulture... Dela Vasilija Mokranjca danas deluju vizionarski, jer su nagovestila zvučanja kojima će se kompozitori okrenuti u poslednjim decenijama 20. veka, ali i arhaično, jer se obraćaju

1. Vasilije Mokranjac rođen je 11. septembra 1923. godine, u muzičkoj porodici. Diplomirao je na dva odseka na Muzičkoj akademiji u Beogradu: klavir (1948) u klasi prof. Emila Hajeka i kompoziciju (1951) u klasi prof. Stanojla Rajčića. Bio je redovni profesor kompozicije i orkestracije na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu i redovni član Srpske akademije nauka i umetnosti. Komponovao je pretežno simfonijsku, klavirsku i scensku muziku. Dobitnik je velikog broja značajnih priznanja. Preminuo je 27. maja 1984. godine.

2. O 'modernizmu posle postmodernizma' videti u: Hajnrih Kloc, *Umetnost u XX veku: moderna – postmoderna – druga moderna* (prev. Zlatko Krasni), Novi Sad, Svetovi, 1995; Miško Šuvaković, *Pojmounik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Beograd/Novi Sad, Srpska akademija nauka i umetnosti/Prometej, 1999, 195–196.

arhetipskim iskustvima i nose humanu poruku. Ona svedoče o vremenu u kojem su nastala, ali i prevazilaze svoju povesnu omeđenost; danas izvedena, zvuče iznenađujuće originalno i sveže. Delo u kojem svaka generacija pronalazi novi sadržaj i identifikuje se sa njim na sebi svojstven način predstavlja nesumnjiv izazov za teorijsko tumačenje. Cilj ovog rada nije da pruži definitivne odgovore o svrsi i značaju Mokranjčevog opusa, već da postavi nova pitanja i podstakne druga moguća tumačenja. Najzad, četvrti razlog jeste činjenica da se Vasilije Mokranjac izdvaja među srpskim stvaraočima kao autor koji se najintenzivnije bavio klavirskom muzikom i koji joj je, posledično, dao najveći doprinos i u kvantitativnom i u kvalitativnom smislu. Kompozitor je preminuo pre dvadeset godina, ali njegova klavirska dela i danas su živo prisutna i aktuelna. Ovo je značajno zbog toga što su mnoga dela srpskih stvaralaca, čak i za života svojih autora, doživela sudbinu da budu zapostavljena, zaboravljena, nezanimljiva za interpretatore. Međutim, gotovo ceo Mokranjčev klavirski opus i danas je inspirativan i za izvođače i za slušaoce. Njegova dela nisu morala da čekaju na objektivni, ali često surovi, sud vremena, već su odmah po nastanku toplo prihvaćena i asimilovana u nevelik fond muzike srpskih stvaralaca koja se redovno nalazi na koncertnim podijumima. Ovakvu, povoljnu recepciju Mokranjčevih kompozicija donekle je olakšala njihova tradicionalnost – naime, ova dela nisu morala da stvaraju za sebe poseban prostor u našoj sredini, tj. da se izbore za prihvatanje novina koje su unosila. Mokranjac se kretao u okviru standardnih kompozicionih sredstava, ali je, ipak, ostvario klavirski opus koji je uspeo da nadživi svoj istorijski trenutak, i koji je danas moguće revalorizovati.

Otisnu tačku ove studije predstavlja suočavanje sa mitom (ili možda kultom) Vasilija Mokranjca, koji je oformljen delatnošću autora koji su se do sada bavili Mokranjčevim opusom. Moj cilj je da ispitam dimenzije mita, povest njegovog nastanka i način na koji je stvaran. Druga teza jeste određivanje mesta Mokranjčeve muzike u okviru srpske i evropske muzike druge polovine 20. veka: lociranje njegovog stila u koordinatama neoklasicizma i umerenog modernizma<sup>3</sup>, kao i razmatranje aktuelnosti takvih usmerenja u evropskim i našim okvirima. Ukazaću i na izvesne postmodernističke elemente u Mokranjčevim poznim delima i aktuelizovati pitanje kriterijuma na osnovu kojih nekog kompozitora možemo nazvati postmodernistom. Time ću pokazati kako je Vasilije Mokranjac, zaobilaznim putem i praktično

slučajno, sedamdesetih godina 20. veka došao do toga da ide u korak sa najaktuelnijim svetskim tendencijama!

Određivanje značaja Mokranjčevog opusa u okvirima srpske umetničke muzike kompleksna je tema jer je, s jedne strane, on bio možda najistaknutiji stvaralac svoje generacije (ponikle u vreme dominacije socrealističke estetike, a kasnije uglavnom neoklasično opredeljene), s druge strane, bio je „staromodan“ u odnosu na narednu generaciju kompozitora (avangardiste iz šezdesetih godina), dok je, sa treće, anticipirao neke kompozicione tendencije iz sedamdesetih i osamdesetih godina. Mokranjac se može posmatrati kao paradigma za celu generaciju srpskih kompozitora koja je započela stvaranje u nepovoljnom istorijskom trenutku. Vremenom, on se otisnuo od početnih stilskih pozicija i, kroz konstantnu transformaciju svog, u osnovi neoklasičnog prosedea, ostvario heterogen opus.

Sledeća teza jeste određivanje mesta klavirske muzike u okviru Mokranjčevog stvaralaštva. Mada se u postojećoj literaturi uobičajeno glorifikuju Mokranjčeva simfonijska dela, smatram da je njegov klavirski opus znatno interesantniji, otvoren za nove uticaje, istraživanja i inovacije. Analiza koja sledi usmerena je u dva pravca: najpre, da ustanovi karakteristike Mokranjčevog ličnog stila,<sup>4</sup> postepeno formiranog upravo u klavirskim delima, a zatim, da rasvetli poziciju klavirskih dela unutar celokupnog Mokranjčevog opusa, posebno u svetlu činjenice da je povratak klaviru 1973. godine, nakon petnaest godina pauze, promovisao „novog“ Mokranjca, stvaraoča koji je, nakon decenija kompozitorske delatnosti, postavio pitanja o ulozi i svrsi svog rada, kao i o sticaju „vanmuzičkih“ okolnosti koji je odredio njegov stvaralački profil.

Između rasprave o Mokranjčevim delima nastalim do 1958. i posle 1973. godine umetnuta je analiza njegovog odnosa prema folkloru i koncepciji muzički nacionalnog. Nakon razmatranja dela iz završne

3. Prema M. Šuvakoviću, u zemljama realnog socijalizma, sa slabljenjem ideologije socijalističkog realizma i nastankom građanskog srednjeg sloja nastaje *umereni modernizam* kao ideološki neutralna, dekorativna umetnost. To je umetnost srednjeg puta između modernosti i tradicije, između regionalizma i internacionalizma; s jedne strane, omogućio je približavanje dominantnim tokovima internacionalnog modernizma, a s druge, bio je izraz otpora radikalnim varijantama modernizma. Šuvaković, nav. delo, 104. Karakteristikama umerenog modernizma u kontekstu Mokranjčevog opusa bavićemo se u daljem toku rada.

4. Termin *lični stil* ovde je korišćen u uslovnom smislu, kao zbirna oznaka za sumu prepoznatljivih, karakterističnih kompoziciono-tehničkih i ekspresivnih postupaka koje Vasilije Mokranjac koristi u najvećem broju svojih dela.

stvaralačke faze, zaključak rada bavi se pitanjem vrednovanja kako njegove klavirske muzike u odnosu prema orkestarskoj, tako i čitavog Mokranjčevog opusa, a sve to u sklopu istorijskih i geografskih pozicioniranja njegovog života i stvaralaštva i tumačenja transformacije njegovog ličnog kôda prilikom stvaralačkog zaokreta sedamdesetih godina.

Pored dela napisanih za solo klavir, razmatrala sam i Mokranjčeve tri koncertantne kompozicije za klavir i orkestar: *Končertino* (1958), *Koncertantnu muziku* (1976) i *Poemu* (1983) – ne samo zato što su u pitanju jedina njegova dela koncertantnog žanra, već i zato što su mi omogućila poređenje kompozitorovog pristupa klavirskom i orkestarskom mediju, kao i tretmana klavira u solističkim i koncertantnim delima.



Literatura koja se bavi klavirskim opusom Vasilija Mokranjca nije naročito obimna. Jaseņka Anđelković je 1986. godine obradila Mokranjčevo klavirsko stvaralaštvo u seminarskom radu,<sup>5</sup> ali ovaj tekst je ostao u rukopisu. Marija Kovač je objavila opsežnu studiju o Mokranjčevoj simfonijskoj muzici, kao i još nekoliko kraćih tekstova od kojih je jedan posvećen Mokranjčevoj klavirskoj muzici. Ostatak spiska odrednica svodi se na jedinice iz enciklopedija i leksikona, zatim na analitičke prikaze pojedinih Mokranjčevih dela, programe uz koncerte na kojima su izvođena njegova dela, propratne tekstove uz diskografska izdanja, kao i na prigodne tekstove napisane povodom Mokranjčeve smrti. Pored toga, relevantnim su se pokazale i studije koje se bave srpskom muzikom druge polovine 20. veka, a posebno socrealističkim periodom. Potpuni bibliografski podaci o korišćenim knjigama i člancima navedeni su u spisku literature.

5. Jaseņka Anđelković, *Klavirska dela Vasilija Mokranjca*, seminarski rad, (rukopis), mentor prof. Vlastimir Peričić, Odsek za muzikologiju i etnomuzikologiju FMU u Beogradu, šk. godina 1985/86.

## MIT O MOKRANJCU

O Vasiliju Mokranjcu stvoren je mit. Kompozitor dvadeset godina nije među nama, ali gotovo svi autori koji su se bavili (i dalje se bave) njegovim stvaralaštvom još uvek su aktivni. Svi oni lično su poznavali Mokranjca, a neki su bili vezani za njega sponama mnogo prisnijim od kolegijalnih. Putem njihovih tekstova, pripovesti i sećanja, mojoj generaciji (koja nije lično upoznala Mokranjca) prezentovana je slika o ovom stvaraocu kao mistiku, misliocu, vizionaru, duboko zabrinutom za sudbinu čovečanstva, koji je u svojim delima pokušavao da razreši sudbinske konflikte, da svojom muzikom prikaže ljudska stradanja, borbu i nemoć pojedinca. S druge strane, isti izvori govore o Mokranjcu kao o izuzetno povučenom, introvertnom, zatvorenom, stidljivom čoveku, koji je ponajmanje bio sklon sukobima i konfrontacijama. Iz svega ovoga proizašla je slika stvaraoca koji je u svojim delima rešavao konflikte sa kojima nije imao volje ili smelosti da se suoči u svakodnevnom životu. Pri tome je njegovoj simfonijskoj muzici „namenjena“ herojska, dramatska uloga, dok je klavirska muzika smatrana za medij u kojem Mokranjac daje ličnu ispovest ili ga koristi kao pribežište, sklanjajući se od surovosti spoljašnjeg sveta, kao oazu mira i kontemplativnosti. U prilog ovome, navešću reči Mokranjčevih kolega, prijatelja i poštovalaca, ljudi koji su ga poznavali i voleli. Želim da demonstriram na koji način je stvoren kult Vasilija Mokranjca, koji sa godinama ne bleđi, već samo dobija na snazi i uverljivosti.

Decenijama prisutan među nama, tih, nenametljiv, zatvoren, nosio je u sebi svoj bogat duhovni svet, koji smo više naslućivali kroz poneku opasku ili izrečenu misao, ali ga nikad nismo upoznali do kraja. Šta je Vasilije nosio u sebi? Sa čime, ili sa kim se rvao i borio? Šta ga je mučilo? Ni to nećemo nikad potpuno saznati; i zato smo na komemoraciji na FMU njegovu muziku svi



doživeli na drukčiji način. Čuo sam tada deo razgovora, izgovoren kroz suze: „Čuješ li ove krike? Upućivao ih je nama, a mi ih nismo čuli, nismo imali kad da ih čujemo. U kakvom to vremenu živimo, kada nemamo vremena ni da se čujemo, ni da se razumemo?“<sup>6</sup>

Dušan Trbojević

Među muzičkim stvaraocima našim Vasilije Mokranjac je bio izraziti tip mislioca, dodao bih: bolnog prebolnog mislioca. Time je obuhvaćeno duševno paćeništvo, makar se ono na mahove iskazivalo izražajnim modelima ekstaze i egzaltacije. Ovaj tihi i umni čovek mislio je tonovima, kombinatoričkim mogućnostima njihovih odnosa, horizontalnih i simultanih. U relativno mladoj srpskoj umetničkoj muzici, brižnoj i udaljenoj od razbibrige (udri tugu na veselje), stvaralaštvo Vasilija Mokranjca prava je dragocenost, skupocenost, izuzetnost.<sup>7</sup>

Pavle Stefanović

Vasilije Mokranjac je bio dubok duh, širok u shvatanjima, predivne tolerancije, koja mene nekako uvek podseća na Gandija. Miran, gotovo je delovao besteslesno. Čutao je, stvarao je, i sada možemo da kažemo, duboko je trpeo. Jednovremeno živeti u okrutnosti življenja i u krajnjoj transcendentnoj saosetljivosti, sa najdubljim stvarima i bića i postojanja i smrti, užasan je, bremenit je teret. On je gotovo neizdržljiv, pogotovo za takvog čoveka u čijoj muzici, kao ni u jednoj od nas, taj vapajni krik, kojega ja nisam slušao kao očaj, nego kao vapaj za OZARENJEM, dat je na zaista jedinstven način, životvoran način, najdublji, najotelovljeniji.<sup>8</sup>

Enriko Josif

Veoma sam poštovao Vasilija Mokranjca, njegovu muziku volim, a pokret njegovih skrštenih ruku pred svetom ovozemaljskim ne mogu da zaboravim.<sup>9</sup>

Milan Mihajlović

6. Dušan Trbojević, Enriko Josif, Svetlana Maksimović, *Sećanje na Vasilija Mokranjca*, Pro musica br. 123, 1984, 28.

7. Pavle Stefanović, *Vasilije Mokranjac (1923–1984)*, Treći program br. 60, 1984, 19.

8. Dušan Trbojević, Enriko Josif, Svetlana Maksimović, nav. delo, 28.

9. Citirano prema: Zorica Premate, *Vječnaja pamjat Vasiliju Mokranjcu – Memento Milana Mihajlovića*, Pro musica br. 153, 1994, 1.

Pijanistkinja Olga Jovanović (...) pamti način na koji je ovaj tanani pesnik klavira svirao poslednjih meseci svog života: „To je ponekad bilo tako rušilački snažno i glasno da sam morala da prekinem nastavu, jer nas je delio samo jedan zid.“<sup>10</sup>

*Druga simfonija*: zaronjena u teške misli i buran unutrašnji dijalog prepun suprotnosti iz kojih se rađaju nerešivi konflikti, ona otkriva koliko su snažne turbulencije unutar stvaračevog bića ali i koliko je ozbiljan rascep između njegove intime i sveta koji ga okružuje. Tokom četiri stava, objedinjena istim tonskim jezgrom koje u sebi sadrži potencijalnu energiju najprotivrečnijih sila, odvija se borba za opstanak čovečanstva, ali ujedno i za mesto pojedinca u njemu. Ekspresionistička zaoštrenost muzičkog jezika svedenog u klasične okvire simfonije predstavlja još jednu protivurečnost čiji razlozi leže u emocionalnom sklopu umetničke ličnosti – željne slobode i sigurnosti istovremeno. (...)

*Četvrta simfonija* prva među delima Vasilija Mokranjca otkriva nov poetski svet čiji je celokupan sadržaj spleten u prostore stvaraočeve intime. Dramatičnost konkretnih životnih situacija transformisana je u latentnu dramatiku apstraktnog, u ispovednu snagu umetnika i filozofa koji svoje najtananije misli pretače iz tragičnih dubina u prosvetljene horizonte, tražeći izlaz iz kruga svojih opsosija – podsvesnih opsosija čitavog čovečanstva.<sup>11</sup>

Marija Kovač

Naoko, njegova je muzika bila sušta suprotnost čoveka koji je stvarao i kojega smo znali po mirnom govoru, često pretihom a nikad povišenom glasu, uzdržanim kretnjama, prividno spokojnom izrazu. A u stvari, kao i kod svakog pravog, velikog stvaraoca, muzika je bila njegova prava reč, njegov stvarni glas, pokret, izraz, njegovo istinsko lice. To smo, naravno, i ranije znali, ali nam je tek sad postalo potpuno i strahotno jasno. Svi oni uzleti i survavanja, grčevi i krici, zloslutni ritmovi i mračne boje njegovih simfonija govorili su o tragičnom viđenju sveta, koje razdire čoveka zagledanog u njegova obzorja, današnja i sutrašnja, duboko zamišljenog nad poslednjim smislom stvari. Mestimična, retka odmorišta u njima tek su predah za dalju, mučnu borbu, ili za trenutak smireno, ali neveselo razmišljanje, ili setan osvrt ka nekoj bivšoj svetlosti. Sve češće njegova muzika na kraju uranja u tišinu, ali to retko zvuči kao nađeni

10. Marija Kovač, *Klavir kao muzički alter-ego Vasilija Mokranjca*, Novi Zvuk br. 3, 1994, 32.

11. Marija Kovač, *Odabrana orkestarska dela Vasilija Mokranjca*, (tekst uz CD), Beograd, SOKOJ, 1998, 5–6.

mir, većinom – kao predaja. I tamo gde se, ponekad, gusti zvučni oblaci razmaknu i kroz njih probije neka svetlost, ona kao da više nije od ovoga sveta...<sup>12</sup>

Dejan Despić

Navedene reči naših muzikologa, kompozitora i estetičara pokazuju na koji način se posmatra i procenjuje Mokranjčevo stvaralaštvo. U stvaranju ovakve slike o Mokranjcu najviše udela imali su autori koji su se najčešće bavili njegovim opusom – Vlastimir Peričić, Marija Kovač i, najzad, Enriko Josif, Mokranjčev dugogodišnji prijatelj, koji je verovao da je našem tlu namenjena uloga da dâ novi impuls globalnom razvoju, pomalo posustale, umetnosti stvaranja tonova. Uprkos tome što istorija stalno dokazuje da umetnost nije dorasla utopijskom zadatku da povede čovečanstvo putem ljubavi i tolerancije, „poslušajmo“ ipak Josifove reči iz 1979. godine, koje pokazuju kakvu je ulogu namenio Mokranjčevom stvaralaštvu:

U ovom trenutku, naše tle ima izuzetnu misiju, zbog izuzetnog središta duhovnog podneblja u kome se nalazi – da nepatvorenim, iskonskim pevanjem, koje nije usahlo u čoveku ovog tla, kroz pastire odgajitelje, odneguje plodan isceljujući rasad za budućnost. (...)

Najuzvišenija svrha muzičke umetnosti jeste da tajnu beskraja nastajanja i razvoja i svu njenu budućnost i svu njenu bit tonskim delom otkrije. Zahuktali progres posleratnih događaja u strukturalnoj misli obogatio je do neslućenih razmera ono što bih metaforično nazvao – ljuskom tonskog ploda, a **izneverio živuće jezgro tonskog semena**. Tu i leži taj večiti antinomički kosmički paradoks bića i nebića kojim se muzika odslikava događajima našeg vremena, ali koja mora da se vine iznad razornog do graditeljskog, za dolazeće buduće. (...)

Sa radošću sagledavam da u ovom trenutku obrisi toga budućeg dalje isklijavaju i tvrdim da je upravo ovo tle pozvano da krene **vodećom misijom** u tom smeru, to je naš **istorijski**, to je naš **sudbinski**, to je naš **humani** trenutak koji doziva. (...)

Imamo dva dragocena sloja u odsliku i pristupu našem autohtonom pevanju. Zajednički koren im je umetničko iracionalno. S jedne strane, statično, iracionalno i arhajsko–kosmogonijsko – Josip Slavenski i Ljubica Marić. Sa druge strane, epsko–dramatsko i lirsko–dramsko – Vasilije Mokranjac i Dušan Radić.

12. Dejan Despić, *In memoriam Vasilije Mokranjac (1923–1984)*, Zvuk br. 3, 1984, 59–60.

Upravo kroz to dvosredište, kada su u pitanju savremeni tokovi našeg muzičko–stvaralačkog razvoja, iskazuje se najautohtonije što imamo. Govor kojim se uzdižemo do univerzalnog, koji je redovno nailazio na sudbinske otpore čiji su koreni duboki, ali nimalo neznani.<sup>13</sup>

Ovi navodi ukazuju na koji se način najčešće sagledava Mokranjčev životni i stvaralački put. Neki autori pronalaze ključ za ovakvo tumačenje stvaralaštva Vasilija Mokranjca, ali i njegove odluke da svojevolski okonča život, u teozofskim spisima i mističkim učenjima koje je kompozitor proučavao.<sup>14</sup> Mada je pokušaj da se ustanovi da li je Mokranjac zaista deo svojih filozofskih preokupacija projektovao u stvaralaštvo pomalo nategnut i nužno subjektivan, može se pretpostaviti na koji su način ova učenja mogla da utiču na njegov opus. Njihov uticaj se prvenstveno može prepoznati u Mokranjčevim poslednjim delima, iz sedamdesetih i osamdesetih godina 20. veka: umesto bura i nemira, borbi i sukoba, dočaranih njegovim simfonijskim delima iz šezdesetih godina, novu grupu dela odlikuju liričnost, pomirljivost i kontemplativnost. Ova dela su smirena, meditativna, gotovo kao da su pisana rukom mistika, a ne kompozitora. Možemo pretpostaviti da je jedan od uticaja koji su naveli Mokranjca na stvaralački zaokret bila njegova zainteresovanost za istočnjačke religije, teozofske spise itd. Pred kraj svog stvaralačkog puta on je, možda, projektovao ova shvatanja u svoja dela; Trbojević čak smatra da je poslednjim delima kompozitor gotovo eksplicitno najavio svoje samoubistvo,<sup>15</sup> a i drugi autori su sugerisali da je on fizičku smrt doživeo kao preseljenje u astralni svet, verujući da je njegova misija na Zemlji okončana. A možda je, obratno, u ovim učenjima Mokranjac pronašao racionalizaciju za svoju ranije donetu odluku? Možemo samo nagađati o razlozima koji su kompozitora naveli na ovakav čin; u svakom slučaju, time je on sebi stvorio oreol mitske figure, jedinstvene u našoj muzici.

13. Enriko Josif, *Naš humani trenutak koji doziva* (odlomci), Pro musica br. 100, 1979, 30.

14. Videti npr. Kovač, *Klavir kao muzički alter-ego...*, 40, a o tome svedoče i Josif, Trbojević itd.

15. Naime, Trbojević na ovaj način tumači *Poemu za klavir i orkestar* (o tome će biti reči nešto kasnije).

Mokranjac je sišao sa životne i stvaralačke scene, ali mit o njemu živi. Meni, pripadnici postmoderne generacije, naviknute da se prema istorijskoj baštini odnosi s ironijom, distancom i gotovo bez imalo strahopoštovanja, mitski način tumačenja lika i dela stvaraoca nije imanentan, ali je zavodljiv i intrigantan. Suočenje sa kultom Vasilija Mokranjca, harizmatičnog stvaraoca i introvertnog čoveka, bilo je potrebno da bih mogla da pristupim Mokranjčevom klavirskom opusu sa neophodnom dozom analitičarske objektivnosti i nepristrasnosti. Mokranjčevu klavirsku muziku i dalje veoma volim, ali sada mogu da joj pristupim čistog uma i otvorenih očiju.

## STILSKO ODREĐENJE MOKRANJČEVE KLAVIRSKE MUZIKE

Vasilije Mokranjac pripada generaciji srpskih kompozitora koja je započela studije kompozicije neposredno nakon Drugog svetskog rata, u stvaralačkoj klimi koja je nametala otklon od predratne avangarde. Kratkotrajni avangardni nalet, čiji su protagonisti bili kompozitori školovani u Pragu, izgubio je na snazi još pre izbijanja rata; nakon oslobođenja, ova epizoda je u potpunosti zanemarena. Usledio je povratak tradicionalnim kompoziciono-izražajnim sredstvima. Tonalnost, kao neprikosnovena garancija reda i sklada u muzici, ponovo je ustoličena; strogi formalni obrasci iz ranijih stilskih epoha, prvenstveno klasicizma i romantizma, bili su kalup u koji je trebalo uliti muziku izgrađenu na nacionalnim osnovama, punu kvazi-folklornih intonacija. Evropa je tragala za novim zvukom; naša muzička sredina vratila se nekoliko decenija unazad.<sup>16</sup> Na formiranje mladog Vasilija Mokranjca na početku njegove kompozitorske karijere uticao je splet društvenih okolnosti, akademskih pravila, kulturno-umetničkih (ne)prilika... Sa te strane nalazio se u istoj poziciji kao i ostali srpski kompozitori u to vreme. Kao što navodi Vlastimir Peričić, neposredno posle 1945. nastala je paradoksalna situacija da pripadnici svih triju tadašnjih kompozitorskih generacija pišu bezmalo istim jezikom, zahvaljujući 'zaokretu' predratnih predstavnika moderne koji ih je približio starijima, a u isti mah odredio i polaznu tačku u razvoju mladih.<sup>17</sup> U kojoj meri se to odrazilo na Mokranjčevo stvaralaštvo, kakav je bio njegov odziv, ustanovićemo u nastavku teksta.

16. Slična sudbina zadesila je i druge evropske zemlje koje su bile u sferi političkog i kulturnog uticaja Sovjetskog Saveza.

17. Vlastimir Peričić, *Tendencije razvoja srpske muzike posle 1945. godine*, Muzički talas br. 26, 2000, 70.

Autori koji su se bavili Mokranjčevim klavirskim opusom izveli su zaključak o postojanju stilske evolucije, na osnovu toga što je uočavan kompozitorov put od neoromantizma ka neoekspresionizmu, što je zatim protumačeno kao postepeno ovladavanje sve složenijim harmonskim sredstvima i kompozicionim postupcima. Pri tom su uglavnom zanemarivana dela koja nastaju u isto vreme, ali van ove „glavne struje“, a koja nose elemente objektivističkog neoklasičnog usmerenja. Na osnovu iste konstrukcije, neoimpresionizam Mokranjčeve treće stvaralačke faze, nakon neoekspresionizma simfonijske trilogije, protumačen je kao povratak tradicionalnijim izražajnim sredstvima, jer, rukovodeći se logikom hronološkog javljanja istorijskih stilova, očekivao bi se neoimpresionizam pre neoekspresionizma! Međutim, termin „stilska evolucija“ mora se shvatiti veoma uslovno, jer u pravom smislu reči evolucije nema – sve etape Mokranjčevog razvojnog puta mogu se podvesti pod zajedničku odrednicu *neoklasicizam*. U okviru ovog jedinstvenog termina, mogu se uočiti izvesne podkategorije, te možemo reći da je Mokranjčev neoklasicizam imao svoju neoromantičarsku, neoklasičarsku, neoekspresionističku i neoimpresionističku manifestaciju, a kroz svaku od njih provučeni su, više ili manje naglašeno, elementi nacionalnog muzičkog izraza. Kompozitor komunicira sa muzičkom prošlašću, problematizuje različite stilove, povremeno ih prožima ili suprotstavlja jedan drugom. Takođe, može se pratiti Mokranjčevo postepeno osvajanje sve većih područja stvaralačke slobode, ali i dosledna primena određenih karakterističnih kompozicionih postupaka. Različite manifestacije Mokranjčevog neoklasicizma mogu se posmatrati kao evolutivne etape, ali on uvek zadržava svest o pređenom putu i povremeno se vraća već osvojenim teritorijama.

U studiji o Mokranjčevom simfonijskom stvaralaštvu<sup>18</sup> Marija Kovač daje temeljan pregled autora koji su u tom trenutku delovali i razmatra uticaj aktuelnog sociološko-kulturološkog miljea na njihovu delatnost. Jasenka Anđelković opisuje Mokranjca kao umereno savremenog stvaraoca, a u svom izlaganju kao da ga na neki način brani što nije bio avangardniji!<sup>19</sup> Sličnu poziciju zastupa i Dejan Despić.<sup>20</sup> Mirjana Veselinović-Hofman, u tekstu o srpskoj muzici posle Drugog svetskog rata,<sup>21</sup> daje pregled posleratnih stilskih usmerenja srpskih stvaralaca, s akcentom na njihovom međusobnom prožimanju i pove-

18. Marija Kovač, *Simfonijska muzika Vasilija Mokranjca*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1986, 1–6.

zanosti. Kao i većinu naših kompozitora, Mokranjca definiše kao neoklasičara, koristeći pri tome termin neoklasicizam u širem smislu – kao svaki vid obraćanja nekom od stilova muzičke prošlosti, a ne samo bečkoj klasi (što bi bilo značenje ovog termina u užem smislu). Neoklasicizam Vasilija Mokranjca ima različite manifestacije, jer on u svojim delima reinterpretira mnoge stilove, prožima ih sa žanrovima popularne muzike (kao što su džez i bluz) i pravi nove spojeve.<sup>22</sup>

U poznim Mokranjčevim delima, iz sedamdesetih i osamdesetih godina 20. veka, mogu se uočiti neki kompozicioni postupci koje danas možemo tumačiti kao postmodernističke. Međutim, u idejno-koncepcijskom smislu Mokranjac uglavnom ostaje na umerenomodernističkoj poziciji.<sup>23</sup> Mada je u svojim delima pokušavao da ponudi univerzalne odgovore, verujući u mogućnost spiritualnog napretka ljudi i preobražaja sveta putem umetnosti (ili su mu ovo pripisali prethodni tumači njegovog opusa!), u njemu nema ničega od avangardne militantnosti i radikalizma. S druge strane, iza Mokranjca ne stoji ni visokomodernistička, implicitno ili eksplicitno definisana, ideologija estetske autonomnosti, kao ni autoreferencijalna svest o ulozi i funkciji njegovog opusa u kontekstu razvoja muzičke umetnosti i, u kranjoj liniji, o artificijelnosti i uslovnosti stečenih saznanja. Mok-

19. „Mnogo puta do sada u istoriji muzike potvrđeno je da autentičnost i vrednost umetničkog dela ne čini samo muzički jezik sam, njegova izražajna sredstva, već ono što je njime iskazano. Vasilije Mokranjac je jedan od kompozitora koji svojim stvaralaštvom opravdava ovo gledište i daje povoda da se dublje sagledaju umetničke karakteristike autora umereno savremenog prosede. Ako, pri tome, pojam savremenog evoluirao od pozne romantike u njegovim ranim delima do ekspresionističkih kvaliteta kompozicija nastalih od polovine pedesetih godina 20. veka, a ova su izuzetno dobro prihvaćena od strane muzičke i nemuzičke javnosti, očigledno je da je poštovanje iskustva prošlosti postalo impuls za stvaralačku autohtonost Vasilija Mokranjca. (...) Mokranjac je govorio načinom kojem se ne može osporiti savremenost, ali su to bile pozicije savremenog jezika izraslog na evolutivnim promenama muzičke tradicije.“ Anđelković, nav. delo, 1.

20. „Zagledanost u sebe i shvatanje muzike kao najdubljeg ličnog iskaza učinili su, prirodno, da je i muzički jezik video samo kao sredstvo kojim se taj iskaz ostvaruje i koje mu, dakle, mora biti primereno. Zato je gradio svoj i samosvojan jezik – prevashodno ekspresionističkog obeležja – naporedo i u skladu sa razvojem svog misaonog i osećajnog sveta. Nije se osvrtao na svakojake avangardne eksperimente, ponajmanje na one koji sami u sebi nalaze svrhu; a ipak je govorio načinom kojem se ne može osporiti savremenost. Njegova dela, koja je i kritika i publika uvek dobro primala i trajno prihvatila, još jednom dokazuju da vrednost ne čini sam jezik – kakav god da je – nego tek ono što je njime iskazano!“ Despić, nav. delo, 60. Problematici vrednovanja Mokranjčeve muzike vратиću se u poslednjem poglavlju studije.

21. Mirjana Veselinović-Hofman, *Srpska muzika druge polovine XX veka*, rukopis, Beograd, 1998.

ranjac je tokom školovanja usvojio shvatanje muzike kao autonomne, samodovoljne umetnosti, čije su vrednosti univerzalne i uzvišene – i to nikada nije doveo u pitanje.

U poslednjoj stvaralačkoj fazi Mokranjac preispituje sopstvenu kompozitorsku prošlost, ali nema snage da sa njom deklarativno raskrsti, već zadržava veru u intuitivnost spoznaje, spontanost stvaranja i mogućnost ekspresije. Naizgled, on tada konačno stiže visokomodernističku svest o sebi kao izolovanom i izdvojenom pojedincu; upušta se u autorefleksivna traganja i projektuje svoja životna uverenja u muziku. Međutim, Mokranjac nema želju da ceo svoj život pretvori u totalno umetničko delo, već se zadovoljava ulogom kompozitora koji se bavi autonomnom institucijom muzike i ne upušta se u širenje njenih medijskih granica. Mada je u Mokranjčevim poznim delima moguće uočiti kompozicione postupke koji nalikuju na postmodernističke, iza njih ne stoji postmodernistička ideologija, svest o kraju istorije i nepostojanju konačnih odgovora.<sup>24</sup> Istina, pojavu prvih postmodernističkih dela kod nas, uglavnom iz pera kompozitora pripadnika generacije rođene četrdesetih godina prošlog veka, na neki način su nagovestila zvučanja i kompoziciono-tehnički zahvati koje Mokranjac primenjuje u svojim poznim klavirskim, orkestarskim i koncertantnim delima.<sup>25</sup> Međutim, u vreme kada je Mokranjac postupno i stidljivo dolazio do ovih inovacija, njegov opus nije bio zanimljiv prvoj generaciji srpskih postmodernista – oni u njemu nisu

22. Definisanje Mokranjca kao doslednog neoklasičara samo po sebi ne nosi negativnu vrednosnu konotaciju, jer se neoklasicizam, iako se pojavio nakon Prvog svetskog rata, pokazao kao najvitalniji muzički pravac dvadesetog veka, nastavivši da egzistira i u drugoj polovini veka, uprkos pojavi muzičke avangarde (a njegov uticaj proteže se i do današnjih dana). Osim toga, neoklasicizam je pokazao veliku moć apsorbovanja, jer je uspeo da podvrgne reinterpetaciji i da asimiluje ne samo stilove prošlosti, već i one koji su se javili u dvadesetom veku (impresionizam, ekspresionizam, pa i avangardu!) Problematičnost neoklasicizma u kontekstu stvaralaštva Mokranjca i drugih autora njegove generacije ogleda se u činjenici da im je ovakvo opredeljenje bilo spolja nametnuto, od strane kulturnih i obrazovnih institucija! Ovom temom baviću se nešto kasnije.

23. Termin umereni modernizam prvenstveno je u upotrebi u teoriji likovnih umetnosti, dok u muzikološkoj literaturi do sada nije stekao veću primenu (mada se sreću kvalifikacije kao što je umereno savremeni stvaralački prosek i sl). Međutim, smatram ovaj termin veoma pogodnim za označavanje najvećeg dela srpske muzičke produkcije u razdoblju nakon Drugog svetskog rata. Karakteristikama umerenog modernizma baviću se detaljno u zaključku ove studije.

24. U daljem toku rada, prilikom određenja razlika između neoklasicizma i postmodernizma, osnovna načela klasifikacije preuzeta su iz knjige Mirjane Veselinović-Hofman *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997, 29–81.

videli svog idejnog vođu niti prethodnika, i nisu se na njegova dostignuća direktno nadovezali. Mokranjčev pozni opus u tom smislu ostao je slepi kolosek, a njegova postignuća tek danas se mogu protumačiti kao postmodernistička!

O čemu se, zapravo, radi? Mokranjčeva treća stvaralačka faza hronološki se poklapa sa postmodernističkim zaokretom u srpskoj muzici. M. Veselinović-Hofman kao nosioce ovog zaokreta, koji se dogodio sredinom sedamdesetih godina 20. veka, ističe nekadašnje avangardiste;<sup>26</sup> ovo određenje je proisteklo iz toga što autorka poistovećuje modernu i avangardu, odnosno postmodernu i postavangardu.<sup>27</sup> Pri tumačenju postmodernog zaokreta autorka uočava sledeći paradoks:

Dinamizovanje relacije između označioca i označenog započinje u srpskoj muzici polovinom osme decenije, redefinisanjem nekih krucijalnih činjenica tradicije (kao što su na primer motivska celina, terčno građena akordika, formalna i fakturalna disciplina baroka ili renesanse, emotivna oplemenjenost romantičarske provenijencije...), i to najpre u domenu same avangarde, preciznije rečeno, u kompoziciono-tehničkoj i semantičkoj sferi njenog posezanja za tradicionalnim muzičkim pojmovima i podacima. Oni pri tome, s jedne strane, postaju organski činoci konteksta koji zadržava svoj primarno avangardni građevinski fundus i oblikotvorni princip, a s druge strane, postaju sredstva koja avangardu gotovo nihilistički zanemaruju u svom usmerenju ne samo ka rekonstrukciji određene kompozicione, izvođačke ili sadržajne faktografije, nego pre svega postulata stila određene epohe. Po tome se ovaj vid obnavljanja interesovanja bivših avangardista za muzičku prošlost poklapa sa nastojanjima neo-stilova, te u zvučnom smislu znatno otežava razlikovanje jednog dela sročenog sa pozicije autora koji se svojih avangardnih postupaka odrekao od, na primer, ostvarenja jednog doslednog neoklasičara.<sup>28</sup>

25. U poslednjoj, trećoj stvaralačkoj fazi, Vasilije Mokranjac napušta oblast primenjene muzike (kojom se do tada intenzivno bavio) i posvećuje se klavirskoj i orkestarskoj muzici; takođe, komponuje i dva koncertantna dela za klavir i orkestar: *Koncertantnu muziku* (1976) i *Poemu* (1983).

26. Videti: Veselinović-Hofman, *Fragmenti...*, poglavlje *Tretman paradigme u postmoderni*, 51-81.

27. Videti: Veselinović-Hofman, *Fragmenti...*, 6.

28. Mirjana Veselinović-Hofman, *Srpska muzika i zamrznuta istorija*, Novi Zvuk br. 9, 1997, 16–17.

Kao primer za ovu konstataciju može poslužiti Mokranjčeva *Četvrta simfonija*: u linearno komponovanoj, serijalno izgrađenoj strukturi ove kompozicije, čija vertikalna sazvučja proizilaze iz horizontalnih kretanja, nailazimo na čiste durske i molske kvintakorde. Prožimanje dodekafonije i dijatoničke u delu napisanom 1972. godine može da deluje kao postmodernistički postupak, tj. kao povratak nekim tradicionalnim kompozicionim sredstvima u okviru dominantnog avangardnog prosedea.<sup>29</sup> Međutim, ovo je moguće samo ukoliko se Mokranjčeva *Četvrta simfonija* posmatra kao muzički artefakt nezavisan od ostatka njegovog opusa; ali, ako je posmatramo u odnosu na dela nastala pre nje, videćemo da tek u *Četvrtoj simfoniji* Mokranjac zaista dolazi do serijalističkih postupaka. Stoga nema govora o povratku dijatoničnosti nakon perioda serijalnosti, već o spoju do kojeg je Mokranjac došao postupno i spontano. Paradoks se ogleda u tome što u isto vreme nekadašnji avangardisti, u svetu i kod nas, polazeći od potpuno različitih pozicija od Mokranjca, stižu do analognih postupaka i zvučnih rezultata!

Sledeći postmodernistički simptom može biti autocitatnost<sup>30</sup>, tačke prisutna u nekim poznim Mokranjčevim delima; npr. u *Lirskoj poemi* iz 1974. godine kompozitor citira segment iz svoje *Uvertire*, nastale dvanaest godina ranije; a taj motiv, opet, predstavlja aluziju na *Petrušku* Igora Stravinskog, tako da je muzička paradigma dvostruka. A *Poema* za klavir i orkestar iz 1983. u celini je izgrađena svojevrsnim *déja vu* postupkom, sa aluzijama na nekoliko Mokranjčevih ranijih dela.

Još jedan postmodernistički simptom može biti prisustvo muzičke paradigme iz neke druge epohe ili stila, čime se premošćava istorijska – vremenska, stilsko – i prostorna granica. Npr. u *Odjecima* iz 1973. godine Mokranjac citira jednu srednjevekovnu melodiju. Time on sučeljava dva prostora i dva vremena. Muzička paradigma ovde se ponaša kao *uzorak*,<sup>31</sup> jer se radi o citatu, ali i kao *model*, jer se radi o prevodu vokalnog napeva u medij klavira, kao i u pretežno neoimpresionistički muzički jezik ove kompozicije. Citirani napev simbolizuje Mokranjčevo traganje za duhovnošću, okretanje prošlosti, ali i služi

29. Videti: Veselinović–Hofman, *Fragmenti...*, 51–66. Iz ove, kao i iz druge studije iste autorke, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983, preuzeti su termini 'avangarda', 'postmoderna', 'postavangarda', 'muzička paradigma', 'zaokret' itd, kao i njihovo značenje.

30. O svrsi i funkciji autocitata videti: Veselinović–Hofman, *Fragmenti...*, 85.

kao opšti reprezent naše srednjevekovne muzike, tradicije na koju Mokranjac referira u ovom delu.

(I nastojanju da teorijski definiše različite kompozicione metodologije i ideologije u doba posle moderne, M. Veselinović–Hofman ustanovljava *logiku kontinuiteta* kod kompozitora koji nikada nisu neposredno učestvovali u avangardnim poduhvatima, ali su sledili razvoj muzičkih sredstava i muzičkog jezika u 20. veku, te se u okviru njihovih poetika mogu pronaći i kompoziciono–tehnički postupci avangardne provenijencije.<sup>32</sup> Kao najupečatljivije primere za ovu poziciju navodi „prošireni neoklasicizam“ Rodiona Ščedrina i „neoklasicizam koji je iz sebe izašao“ Arva Perta. Isto tako, autorka definiše teorijski problem preklapanja kompozitorskih orijentacija: (1) one koja se od avangarde restauratorski usmerava prema tradiciji – sa onom dosledno tradicionalnom, i (2) one koja se od tradicionalnog, dakle izlazeći iz neo–konteksta, usmerava ka avangardi – sa onom koja tradiciju koristi na nivou uzorka, a avangardu shvata kao tradiciju.<sup>33</sup> Međutim, i sama autorka priznaje da, iako su ti putevi u teorijskom smislu razgovetni i odvojivi, na osnovu muzičkih odlika kojima rezultuju, teško da se mogu pouzdano razlikovati!

Na ovaj način možemo rasvetliti i Mokranjčevu stilsku poziciju: s jedne strane, ukoliko zaista poistovetimo modernu i avangardu, Mokranjac ne može biti postmodernista (tj. postavangardista) jer nikada nije bio avangardista. Međutim, u trenutku postmodernog zaokreta, njegova poetika se našla na nekoj od tačaka preklapanja kompozitorskih orijentacija. S druge strane, upravo u tom trenutku, Mokranjac napušta svoju ličnu „avangardu“ i okreće se neoimpresionizmu i novoj jednostavnosti, što je njegova lična „postmoderna“. Naime, Mokranjčev stvaralački put od nacionalnog neoromantizma ka neoekspresionizmu može se shvatiti kao osvajanje sopstvenog avangardnog prostora – zbog toga neoimpresionizam i „nova jednostavnost“ njegove treće stvaralačke faze mogu imati smisao postmodernog zaokreta (a slučajno se i zvučno poklapaju sa prvim postmodernističkim

31. Terminologija po kojoj postoje četiri vrste paradigme u neoklasicizmu i u postmoderni: *uzorak*, *model*, *lažni uzorak* i *uzor*, preuzeta je iz: Veselinović–Hofman, *Fragmenti...*, 22–27. Prema autorki, upravo je korišćenje uzorka (citata) karakteristično za postmoderne poetike, dok se neoklasicizam pretežno odlikuje restauratorskim postupcima, kojima više odgovara korišćenje modela (parafraza) i naročito uzorka (simulacija).

32. Isto, 66–67.

33. Uporedi sa: isto, 67.

delima!).<sup>34</sup> Tako je Mokranjac, koji je kroz ceo svoj prvi i drugi stvaralački period u evropskim, a od šezdesetih i u našim okvirima, bio stvaralac-tradicionalista, koji nije sledio aktuelne kompozicione tendencije i inovacije, početkom sedamdesetih godina došao u poziciju da ide u korak sa najaktuelnijim svetskim tendencijama, i tu je poziciju zadržao do svoje smrti. *Tempora mutant!*

34. Sredinom šezdesetih godina 20. veka zahvatanje dodekafonije, a kasnije i slobodno shvaćenog serijalizma, nema smisao avangardne novine u našoj, a naravno ni u evropskoj sredini – ali ima upravo taj smisao za Mokranjca, koji se mukotrpno oslobađao balasta rigidnih tradicionalističkih shvatanja nametnutih u doba njegovog kompozitorskog odrastanja!

## VASILJE MOKRANJAC I KLAVIR

U nevelikom opusu Vasilija Mokranjca klavirska dela zauzimaju veoma značajno mesto. Klavir i orkestar su dva izvođačka medija koja su najviše okupirala kompozitorovu pažnju i inspirisala ga da stvara. Pored klavirskih i orkestarskih, Mokranjac je komponovao i veliki broj dela „primenjene muzike“ – za pozorište, film, radio-drame, itd. Kamernih i vokalno-instrumentalnih kompozicija ima svega nekoliko i to su uglavnom dela nastala za vreme Mokranjčevih studija kompozicije, kada je trebalo ispuniti zahteve nastavnog plana i programa pisanjem za određene izvođačke sastave.

Klavir je instrument uz koji je Mokranjac odrastao; njemu su posvećeni prvi kompozitorski pokušaji mladog stvaraloca. Pored toga, Vasilije Mokranjac se školovao za profesionalnog pijanistu: od 1932. do 1942. godine učio je klavir privatno kod Alekseja Butakova, zatim je studirao isti instrument u klasi prof. Emila Hajeka na beogradskoj Muzičkoj akademiji i diplomirao 1948. godine. Međutim, za vreme ovih studija doneo je odluku da se posveti komponovanju, tako da je 1946. godine upisao kompoziciju u klasi prof. Stanojla Rajičića. Po završetku studija kompozicije, 1951. godine, klavirska dela postaju centralni žanr njegovog stvaralaštva, sve do kraja pedesetih godina 20. veka. Mada Mokranjac kasnije (koliko je meni poznato) nije nastupao kao pijanista, sva njegova klavirska dela, bez obzira na to u kom su stvaralačkom periodu nastala, odaju sigurnu ruku iskusnog pijaniste, koji savršeno poznaje instrument i sve njegove tehničke, virtuozne, agogičke, tembrovske, fakturane i ostale izražajne mogućnosti. Činjenica da su ova dela pijanistički spretno i zahvalno napisana doprinela je da postanu nezaobilazni deo repertoara naših pijanista, kao i učenika i studenata klavira.

Mnoga klavirska dela otkrivaju nam Vasilija Mokranjca i kao veštog improvizatora. Naime, obično se navodi da je Mokranjac stvarao polagano i uz velike napore: „Za Mokranjca komponovanje nikad nije predstavljalo laku emotivnu ili intelektualnu igru. Radio je sudbinski ozbiljno, ispunjavajući pažljivo i mukotrpno polja na unikatnoj mapi životnih i stvaralačkih poriva...“<sup>35</sup> Ovo zapažanje je u izvesnoj meri tačno i verovatno se odnosi na Mokranjčevu orkestarsku muziku. Međutim, mnoga klavirska dela – *Etide, Igre, Fragmenti, Preludijumi, Intime*, pa čak i neki delovi *Odjeka* – deluju kao da su nastala veoma brzo i lako... zapravo, kao da se radi o zapisanim improvizacijama! Ovim ne želim da umanjim njihovu vrednost, već samo da ukažem da se Mokranjac sjajno snalazio u pijanističkim vodama i da je za „svoj“ instrument pisao sa lakoćom.

Još jedna potvrda teze o značaju koji je improvizacija imala za Mokranjca jeste okolnost da je on voleo džez, da je ovu muziku slušao i svirao mnogo pre no što je odlučio da se bavi komponovanjem. Mokranjac je u jednom razgovoru<sup>36</sup> rekao da je za vreme studija na Akademiji važila zabrana sviranja džeza – ali to ne znači da studenti nisu svirali i improvizovali u slobodno vreme! U mnogim Mokranjčevim klavirskim kompozicijama – nekad latentno, a nekad i eksplicitno – uočava se uticaj džeza, žanra koji je u to vreme bio oličenje „trivijalne“, popularne muzike.<sup>37</sup>



Klavirski opus Vasilija Mokranjca broji dvadesetak kompozicija. Muzikolozi često u zaostavštinama preminulih kompozitora otkrivaju nepoznata, neobjavljena ili nedovršena dela, pa je tako i broj poznatih Mokranjčevih klavirskih kompozicija nešto uvećan u poslednjih nekoliko godina. U ovoj studiji razmatrana su sva Mokranjčeva dela za solo klavir, uključujući i ona nastala za vreme školovanja, kao i tri koncertantna dela za klavir i orkestar.<sup>38</sup> Reč je o sledećim delima, hronološki poređanim:

35. Kovač, *Odabrana orkestarska dela...*, 4.

36. Kovač, *Klavir kao muzički alter-ego...*, 34.

37. Uticaj džeza na Mokranjčevo stvaralaštvo biće detaljnije objašnjen u narednim poglavljima.

TABELA 1

1947.	<i>Sonata romantica fis-moll, Tema sa varijacijama</i>
1950.	<i>Preludijum, igra i marš</i>
1951-2.	<i>Sedam etida: g-moll, e-moll, g-moll, b-moll, cis-moll, f-moll, fis-moll</i>
1953-4.	<i>Dve sonatine: a-moll, C-dur</i>
1956.	<i>Fragmenti</i>
1957.	<i>Šest igara: fis-moll, e-moll, gis-moll, e-moll, gis-moll, g-moll</i>
1958.	<i>Končertino za klavir, gudački orkestar i dve harfe</i>
1973.	<i>Intime Odjeci</i>
1975.	<i>Pet preludijuma</i>
1976.	<i>Koncertantna muzika za klavir i orkestar</i>
1983.	<i>Poema za klavir i orkestar</i>
1984.	<i>Preludijum (pridodat ciklusu iz 1975. godine)</i>

Pošto je Mokranjac vremenom prestao da nastupa kao pijanista, izvođenje svojih dela prepustio je drugim muzičarima. Gotovo da nema nijednog našeg pijaniste koji na svom repertoaru nije imao barem neko Mokranjčevo delo, a pojedini su redovno izvodili njegove kompozicije.<sup>39</sup>

38. Iz razmatranja su izostale Mokranjčeve prve dve klavirske kompozicije, Op. 1 br. 1 i 2, nastale za vreme Drugog svetskog rata, dakle pre nego što je upisao studije kompozicije, kao i nedovršena *Jazz-svita* iz 1957. godine. O ovim delima pisala je M. Kovač, koja ih je i pronašla u kompozitorovoj zaostavštini. Videti Kovač, *Klavir kao muzički alter ego...*, 33–34.

39. Među njima se izdvajaju Dušan Trbojević, Zorica Dimitrijević-Stošić, Andreja Preger, Dubravka Jovičić i drugi; u prilog tome da je Mokranjac cenio njihove interpretacije govori i činjenica da im je posvetio pojedina svoja dela. Na primer, Dušanu Trbojeviću su posvećeni *Odjeci* i *Poema za klavir i orkestar*, a Zorici Dimitrijević-Stošić *Intime*. Zorica Dimitrijević-Stošić je, za svoj resital posvećen Mokranjčevim delima, održan 25. februara 1982. godine u Galeriji SANU, dobila Oktobarsku nagradu grada Beograda. Zanimljivo je da je i autorka ovih redova tokom jeseni i zime 1999. godine priredila četiri koncerta, u Studentskom kulturnom centru i Galeriji Kolarčeve zadužbine, na kojima je izvela gotovo celokupan Mokranjčev opus za solo klavir (sa izuzetkom *Sonate romantice* i *Sonatine u a-mollu*)!



Što se tiče mesta koje klavirska muzika zauzima unutar Mokranjčevog opusa, Vlastimir Peričić zastupa tezu o globalnoj podeli njegovog stvaralaštva na orkestarsko i klavirsko, pri čemu je simfonijska muzika poprište dramskih konflikata i sudbinskih razrešenja, dok klavirska muzika otkriva „lirsku stranu njegovog stvaralačkog temperamenta“. <sup>40</sup> Istu poziciju zastupa i M. Kovač, navodeći da „kompletan uvid u dimenziju njegove ličnosti daje simfonijska muzika“, <sup>41</sup> te da je orkestar kompozitorov muzički kosmos, a klavir usamljeni prijatelj, instrument kompozitorove intime. <sup>42</sup> Želela bih ovu podelu da preispitam, možda i dovedem u sumnju, u svakom slučaju osvetlim i iz drugih mogućih uglova. Najpre, moramo uočiti da kompozitorovo interesovanje za klavirsku i orkestarsku muziku ne teče simultano: prvi period <sup>43</sup> Mokranjčevog stvaralaštva u potpunosti je posvećen klaviru, drugi orkestru, a u trećem periodu kompozitorov tretman ova dva medija je istovetan. Takođe, ne bih se u potpunosti složila sa konstatacijom Kovačeve da je Mokranjac svoje glavne prodore – bilo izražajne, bilo kompoziciono-tehničke – ostvarivao u orkestarskim kompozicijama, a zatim primenjivao u ostalim oblastima svog stvaralačkog interesovanja. <sup>44</sup> Ova teza nije mi bliska zbog toga što kroz ceo prvi stvaralački period Mokranjac gotovo uopšte nije pisao orkestarsku muziku <sup>45</sup> – a taj period ni u kom slučaju nije jednoličan. Što se tiče trećeg perioda, mada je Mokranjčev stvaralački zaokret najavljen u *Četvrtoj simfoniji*, novi zvučni jezik eksplicitno je definisan u klavirskim ciklusima *Intime* i *Odjeci* iz 1973. godine, da bi tek nakon njih nastala *Lirska poema*.

Prema usvojenoj periodizaciji Mokranjčevog opusa, klavirske kompozicije nastale do 1958. godine, zaključno sa *Končertinom*, spadaju

40. Vlastimir Peričić, propratni tekst uz program koncerta Nevene Popović, *Programi koncerata u Galeriji Srpske akademije nauke i umetnosti 1982/83*, sveska 1, Beograd, SANU (interna publikacija), 1984.

41. Kovač, *Odabrana orkestarska dela*, 4.

42. Kovač, *Klavir kao muzički alter-ego...*, 31–44.

43. Podela na tri stvaralačka perioda preuzeta je iz: Kovač, *Simfonijska muzika*, 5. Prema ovoj podeli, prvi period se proteže od početnih studentskih dela do *Prve simfonije*, tj. od 1947. do 1960; drugi period je određen simfonijskom trilogijom, od 1961. do 1971; treći period započinje *Četvrtom simfonijom*, 1972. godine, i traje do kompozitorove smrti.

44. Kovač, *Simfonijska muzika...*, 66.

45. Jedino orkestarsko delo iz prvog perioda je *Dramatična uvertira*, diplomski rad (delo nastalo „po zadatku“!).

u prvi period, a dela nastala od 1973. do 1984. godine u treći period njegovog stvaralaštva. Time se stiče utisak da se kompozitor petnaest godina nije bavio ovim instrumentom, da je klavir tokom ovog perioda ostao potpuno izvan njegovog interesovanja. Međutim, Mokranjac nije „okrenuo leđa“ klaviru, već ga je uvrstio u sklop većih instrumentalnih sastava. Klavir je jedan od najeksponiranijih instrumenata Mokranjčevog orkestra; u simfonijskoj trilogiji iz šezdesetih godina 20. veka, klavir ima istaknutu ulogu. Dakle, ne može se reći da je Mokranjac u potpunosti zapostavio „svoj“ instrument, kome je posvetio najlepše stranice svog ranog stvaralačkog perioda. Zapravo, moglo bi se reći: *Bilo je klavira, ali nije bilo klavirske muzike!*

~~~~~

Koji su razlozi za ovu pauzu u klavirskom stvaralaštvu? Marija Kovač u svojim napisima o Vasiliju Mokranjcu, navodi dva osnovna razloga. Prvi je naveden u tekstu *Klavir kao muzički alter-ego Vasilija Mokranjca*, <sup>46</sup> u kojem autorka posmatra klavir kao instrument kompozitorove intime i kaže:

Dok je gradio umetničku ličnost, usavršavao kompozicionu tehniku, dok je nastupao kao pijanista, Mokranjac je svaku ideju poveravao klaviru, izlažući tako ne samo svoj stvaralački *credo* nego i sopstvenu intimu. Pišući u zrelim godinama simfonije, kao da je ono lično u muzičkom delu potisnuo u drugi plan, baveći se filozofskim temama i teškim opšteljudskim problemima. Taj egzistencijalni bol, koji kao da je sa univerzuma svalio na pleča svoje simfonijske muzike, promenio je Mokranjčevu umetničku percepciju.

Drugi razlog autorka iznosi u tekstu o Mokranjčevoj scenskoj muzici, <sup>47</sup> navodeći da je sredinom pedesetih, kada se intenzivno posvetio scenskoj muzici, Vasilije Mokranjac napustio instrument koji je odigrao presudnu ulogu u razvoju njegove stvaralačke ličnosti:

Možda je rad na primenjenoj muzici Vasilija Mokranjca odvuкао u smeru koji je značio udaljavanje od njegovih suštinskih preokupacija – a možda je, upravo suprotno, ispunio prostor

46. Isto, 39.

47. Marija Kovač, *Scenska muzika Vasilija Mokranjca*, Srpska muzička scena (zbornik), Beograd, Muzikološki institut SANU, 1995, 358–360.

kreativnog vakuuma u kojem je sam autor bio svestan stvaralačke krize.

(...) U vreme nastanka *Magbeta* nastali su *Fragmenti*, koji otkrivaju kompozitorovu potrebu da se udalji od izivljenog, vladajućom kulturnom klimom posleratne Jugoslavije nametnutog, a opet, u profesionalnim krugovima osporenog nacionalnog romantizma. No, činjenica je da se on nije lako odlučio na promenu muzičkog jezika. Iako je prešao put celokupnog razvoja muzike 20. veka, on je zauvek ostao romantičar i tradicionalista po ljudskoj biti i metodu stvaranja.

Dovršivši ciklus *Igre* za klavir, 1957. godine, Mokranjac je prišao sceni, oprostivši se za neko vreme od instrumenta svoje intime. No, sudeći po prvoj klavirskoj kompoziciji koja je nastala posle ovog, petnaest godina dugog stvaralačkog vakuuma, čini se da je tu pauzu kompozitor ispunio naporima za ostvarenjem velike stilske i životne preorijentacije.

(...) Tako shvaćene, godine provedene u radu na primenjenoj muzici između *Igara* i *Odjeka*, možemo da posmatramo kao period stvaralačkog sazrevanja u kreativnom ćutanju, ispitivanju i osluškivanju podzemnih tokova sopstvenog bića, ali i impulsa nadolazećeg vremena.

Postoji nekoliko razloga zbog kojih želim da razmotrim obe ove teze. Najpre, već sam ukazala da treba preispitati stav da sva dela iz prvog stvaralačkog perioda predstavljaju pripremu za *Prvu simfoniju*, kao i podelu po kojoj su orkestarska dela proglašena dramskim, a klavirska lirskim. Naime, orkestarsko delo *Lirska poema* predstavlja otelovljenje Mokranjčevog lirizma; kroz *Uvertiru* provejava duh groteske; *Divertimento* i *Simfonijeta* su dela objektivističkog usmerenja; itd. Sa druge strane, Mokranjčeva klavirska *Sonatina a-moll* iz 1953. godine obiluje dramatikom ekspresionističkog naboja; čak i *Varijacije*, nastale za vreme Mokranjčevih studija, 1947. godine, sadrže snažne, „dramatske“ kontraste, donoseći, za Mokranjca tipičan, naboj romantičarske egzaltacije i patosa. Izdvojila sam dela koja su nastajala u različitim periodima kompozitorovog stvaralačkog razvoja, da bih ukazala na opasnost pravljenja globalnih podela, bilo da se radi o podeli na žanrove i izvođačke medije, ili na razvojne faze na evolutivnom putu. Zapravo, osnovni problem u načinu na koji M. Kovač tumači Mokranjčev drugi, „orkestarski“ period, ogleda se u tome što *Prvu*, *Drugu* i *Treću simfoniju* (dakle, „teška“, dramska dela) posmatra kao **pravilo**, a *Uvertiru*, *Divertimento* i *Simfonijetu* kao **izuzetke!**

Najzad, tezu da je Mokranjac potisnuo „lično“ u korist „opšte-ljudskog“ negira sama autorka (čak u istom tekstu), govoreći da Mok-

ranjac nije napisao nijednu notu koja nije „duboko lična“! Smatram da je Mokranjac u svojim delima „ličan“ onoliko koliko se to može reći i za druge kompozitore, i da je na takva određenja uvek potrebno stavljati znake navoda. Takođe, Marija Kovač ističe da je rad na scenskoj muzici predstavljao isprobavanje kompozicionih sredstava koja će primeniti u *Prvoj simfoniji*;<sup>48</sup> međutim, čini se da shvatanje Mokranjčevih scenskih (i klavirskih) dela kao pripremnih za pisanje orkestarskih dela nije sasvim opravdano. Pogledajmo uporednu žanrovsku tabelu Mokranjčevih dela, radi poređenja datuma njihovog nastanka:

TABELA 2

|       | PRIMENJENA MUZIKA                                                                                                                                                                                                  | INSTRUMENTALNA MUZIKA                                     |
|-------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| 1952. |                                                                                                                                                                                                                    | <i>Etide</i> za klavir, dva kamerna dela                  |
| 1954. | <i>Crveno i plavo u dugi</i> (radio-drama)                                                                                                                                                                         | <i>Dve sonatine</i> za klavir                             |
| 1956. | <i>Magbet</i> (pozorišni komad)<br><i>Lahan</i> (radio-drama)<br><i>Udovica iz Efasa</i> (radio-drama)                                                                                                             | <i>Fragmenti</i> za klavir                                |
| 1957. | <i>Oklopni voz</i> (pozorišni komad)<br><i>Troje</i> (radio-drama)                                                                                                                                                 | <i>Igre</i> za klavir<br><i>Jazz suite</i> (nedovršena)   |
| 1958. | <i>Lupež</i> (pozorišni komad)<br><i>Događaj u mestu Gogi</i> (radio-drama)<br><i>Kad se šćaše po zemlji Srbiji</i> (resital)<br><i>Kolajna</i> (resital poezije)<br><i>Od nemila do nedraga</i> (resital poezije) | <i>Končertino</i> za klavir, gudače i dve harfe           |
| 1959. | <i>Heraklo</i> (pozorišni komad)                                                                                                                                                                                   |                                                           |
| 1961. | <i>Otkriće</i> (pozorišni komad)<br><i>Orest</i> (radio-drama)                                                                                                                                                     | <i>I simfonija</i>                                        |
| 1962. | <i>Hamlet</i> (pozorišni komad)<br><i>Nevesinjska puška</i> (filmska muzika)                                                                                                                                       | <i>Uvertira</i>                                           |
| 1963. | <i>Marš na Drinu</i> (filmska muzika)<br><i>Tamni vilajet</i> (resital poezije)                                                                                                                                    |                                                           |
| 1965. |                                                                                                                                                                                                                    | <i>II simfonija</i>                                       |
| 1967. | <i>Banović Strahinja</i> (resital poezije)                                                                                                                                                                         | <i>III simfonija</i>                                      |
| 1968. | <i>Život je san</i> (pozorišni komad)                                                                                                                                                                              |                                                           |
| 1969. | <i>Kraljević Marko</i> (pozorišni komad)<br><i>Burleska o Grku</i> (televizijska drama)                                                                                                                            | <i>Koncertna uvertira</i><br><i>Simfonijeta</i> za gudače |
| 1971. | <i>Pero i Jovo</i> (televizijska drama)                                                                                                                                                                            |                                                           |

48. Kovač, *Simfonijska muzika...*, 12; *Odabrana orkestarska dela...*, 5.

Kao što se vidi iz tabele, rad na primenjenoj muzici bio je izuzetno intenzivan tokom punih sedamnaest godina, i svakako da je kompozitoru oduzimao mnogo vremena i stvaralačke energije. Ali, takođe se vidi da interesovanje za ovaj žanr traje i tokom čitavog drugog perioda, dakle za vreme komponovanja simfonijske trilogije. Marija Kovač tumači ovoliko kompozitorovo bavljenje primenjenom muzikom kao „prihvatanje pragmatične strane profesije“.<sup>49</sup> Iz tabele se vidi da je intenzivno bavljenje primenjenom muzikom zaista udaljilo kompozitora od klavirske muzike, ali i da je, u isto vreme, Mokranjac sve više vremena posvećivao orkestarskim delima. Očigledno je da, usled zauzetosti pragmatičnom stranom profesije, kompozitor nije imao vremena da piše i klavirsku i orkestarsku muziku. Zbog čega je, onda, izabrao orkestarsku? Tačan odgovor nije moguće dati, ali možda je razlog za to bila činjenica da je Mokranjcu, jednostavno, bio potreban novi izazov, da je došlo do prezasićenja klavirskom muzikom, koja je činila centralno područje njegovog interesovanja od studentskih dana do kraja pedesetih godina. Pisanje velikog simfonijskog dela predstavljalo je za Mokranjca potrebno osveženje; a, kao što smo već videli, klavir nije bio u potpunosti zanemaren. Uključujući klavir u orkestarski sastav svojih simfonijskih dela, Mokranjac je i dalje ispunjavao potrebu za „druženjem“ sa „svojim“ instrumentom. Kada je 1971. godine konačno prestao sa radom na primenjenoj muzici, Mokranjac se u završnom, trećem stvaralačkom periodu posvetio klavirskoj i orkestarskoj muzici u podjednako meri.

U svetlu ovih razmatranja treba sagledati i Mokranjeva koncertantna dela u kojima je klavir solistički instrument. Trostavačni *Končertino* iz 1958. godine, koji je dugo bio usamljen u svom žanru, veoma je srodan klavirskim *Sonatinama*, nastalim nekoliko godina ranije, po redukovanoj i ekonomičnoj primenjenih kompozicionih sredstava. U *Končertinu* je i sam orkestar sveden na gudački korpus i dve harfe, što ga, opet, približava nešto kasnije nastalom *Divertimentu* za gudače. Dve jednostavačne kompozicije iz sedamdesetih godina, *Koncertantna muzika* i *Poema*, sažimaju tekovine Mokranjevih poznih klavirskih (*Intime*, *Odjeci*) i orkestarskih dela (*IV i V simfonija*, *Lirska poema*). U njima su klavir i orkestar tretirani kao ravnopravni učesnici događaja, podjednako značajni i istaknuti. Zapravo, gotovo da nema razlike u načinu na koji Mokranjac koristi klavir u svojim simfonijskim i

49. Kovač, *Scenska muzika...*, 358.

koncertantnim delima, pa bismo drugu grupu dela mogli da označimo i kao „koncertantne simfonije“.

Marija Kovač smatra da je činjenica da Mokranjac nije ostavio nijedan „potpuni“ koncert za klavir, već *Končertino*, *Koncertantnu muziku* i *Poemu*, posledica okolnosti da kod njega klavir nije „dovoljno važan da stoji sam nasuprot svih“<sup>50</sup> kao i „definitivne nemogućnosti kompozitora da svoj muzički alter-ego postavi u poziciju prvog značaja“.<sup>51</sup> Ova teza posledica je, ponovo, podele Mokranjeveg opusa na dramski (tj. orkestarski) i lirski (tj. klavirski) segment. Međutim, moramo imati u vidu da je *Končertino* nastao u vreme kada Mokranjac još uvek nije pisao simfonije već, uslovno rečeno, manje forme. U ovom, neobarokno usmerenom delu, klavir nije inferioran partner, pogotovo zato što je i orkestar redukovao, te ne postoji opasnost da „pokrije“ solistu! Isto tako, *Koncertantnu muziku* i *Poemu* moramo porediti sa ostalim delima iz poslednje stvaralačke faze – a tu dolazimo do zaključka da su **sva** Mokranjeva dela nastala u periodu od 1972. do 1984. godine napisana u formi jednostavačne poeme, bez obzira na to da li pripadaju simfonijskom, klavirskom ili koncertantnom žanru.

U sklopu svih hronoloških i drugih poređenja, vidimo da nije sasvim opravdano govoriti o Mokranjevoj „stvaralačkoj krizi“, „vakuumu“, „kreativnom ćutanju“ tokom šezdesetih godina, barem ne u doslovnom smislu, bez obzira na to što u ovom periodu on nije pisao klavirska dela. Kod Mokranjca se, očigledno, nije radilo o gubljenju kreativnog naboja, jer u to doba on stvara svoju simfonijsku trilogiju. Ipak, ovaj period „udaljavanja od nacionalnog romantizma“ i „promene muzičkog jezika“, tj. godine od 1958. do 1973. moramo smatrati ključnim, ali iz drugog razloga. Okretanje orkestarskom stvaralaštvu usledilo je, kao što smo videli, nakon perioda u kojem je Mokranjac, u svojim klavirskim delima, već osvojio značajna područja stvaralačke slobode, pronašao „svoj“ muzički jezik i udaljio se od „školskih“ pravila komponovanja. Međutim, iz današnje perspektive, Mokranjeva neоекspresionistička simfonijska trilogija, glorifikovana u vreme svog nastanka, deluje kao etalon umerenog modernizma. Autori koji su visoko cenili ova dela (u prvom redu Peričić, zatim Skovran, Despić i drugi) i sami su, kao kompozitori ili teoretičari, zastupali sličnu orijentaciju.<sup>52</sup> Mokranjac je pisao simfonijsku muziku koja je odgova-

50. Kovač, *Klavir kao muzički alter-ego...*, 38.

51. Isto, 42.

rala aktuelnom trenutku srpske muzičke scene – ali, da li je odgovarala i njemu samom? U ovom svetlu možemo se vratiti već citiranoj tezi Marije Kovač, koja je na dobrom tragu, ali nije sasvim eksplicitna: „Možda je rad na primenjenoj muzici (...) ispunio prostor kreativnog vakuuma u kojem je sam autor bio svestan stvaralačke krize. (...) Sudeći po prvoj klavirskoj kompoziciji koja je nastala posle ovog, petnaest godina dugog stvaralačkog vakuuma, čini se da je tu pauzu kompozitor ispunio naporima za ostvarenjem velike stilske i životne preorijentacije. (...) Tako shvaćene, godine provedene u radu na primenjenoj muzici između *Igara* i *Odjeka*, možemo da posmatramo kao period stvaralačkog sazrevanja u kreativnom ćutanju, ispitivanju i osluškivanju podzemnih tokova sopstvenog bića, ali i impulsa nadolazećeg vremena.“<sup>53</sup> Možda nije opravdano sugerisati da je Mokranjac manje cenio svoje simfonije od njihovih kritičara – ali je verovatno bio svestan stilske diskontinuiteta svog prosede sa aktuelnim stanjem u evropskoj, pa i srpskoj muzici. Komponujući simfonije i primenjenu muziku, Mokranjac je polako pripremao teren za promenu svog stvaralačkog profila, ali za potpunu stilsku transformaciju bio mu je neophodan povratak mediju klavira!

Ovoj tezi vratiću se prilikom analize klavirskih dela iz treće stvaralačke faze.

52. Zapravo, pomenuti autori nigde eksplicitno ne obelodanjuju svoju teorijsku poziciju, ali se ona danas nedvosmisleno ukazuje kao umerenomodernistička.

53. Videti fusnotu 47.

## KLAVIRSKA MUZIKA VASILIJA MOKRANJCA

PRVI STVARALAČKI PERIOD – KOMPOZICIJE IZ  
ČETRDESETIH I PEDESETIH GODINA 20. VEKA

Kao što je istaknuto u uvodnom poglavlju rada, analiza klavirskih dela Vasilija Mokranjca ima za cilj da ustanovi, prvo, na koji način je Mokranjac postepeno gradio svoj izražajni prosede, i drugo, na kojim je nivoima moguće govoriti o evoluciji stilsko-izražajnih sredstava unutar njegovog klavirskog opusa. Analiza je sprovedena na nivou svih muzičkih parametara: formalnih rešenja, harmonskog jezika (naročito u odnosu na njegovu konstruktivnu odnosno ekspresivnu ulogu), zatim ritma, melodije, klavirske fature itd., a najzanimljiviji momenti istaknuti su u tekstu. Posebno je interesantno pratiti evoluciju u oblasti muzičke forme, gde je prevaljen put od „apsolutnih“ do „programskih“ oblika, tj. od sonate, sonatine, varijacija itd. do poeme (pogotovo zato što se slična evolucija odigrala i na polju njegove simfonijske muzike). U svojim napisima o Vasiliju Mokranjcu, V. Peričić i M. Kovač<sup>54</sup> ističu da je Mokranjčeva omiljena forma sonatni oblik, tj. da se on najprirodnije izražavao u okviru sonatno-simfonijske koncepcije dela. Međutim, smatram da je za Mokranjca najtipičnija i njegovom načinu mišljenja najprirodnija forma – *poema*, te je praktično od njegovih kompozitorskih početaka moguće pratiti evoluciju do forme poeme. S tim u vezi, uočljiv je njegov izraziti afinitet prema formalnim tipovima svite i ciklusa minijatura, koji se, postepenim povezivanjem i spajanjem stavova, transformišu u celinu višeg reda – poemu.

~~~~~

54. Vlastimir Peričić, *Portret umetnika – Vasilije Mokranjac*, Pro musica br. 30–31, 4–5; Kovač, *Simfonijska muzika...*, 8.

Tokom prve godine studija kompozicije, Vasilije Mokranjac je napisao dva klavirska dela: *Tema sa varijacijama* je završena marta, a *Sonata romantica* maja 1947. godine. Mada „vršnjakinje“, ove kompozicije se u velikoj meri razlikuju. Oba dela su nastala u jeku dominacije socrealističke estetike, koja se na planu komponovanja manifestovala povratkom nacionalnom romantizmu i tradicionalnim formama. Međutim, *Tema sa varijacijama* donosi fleksibilniji tretman muzičkih parametara. U *Sonati* je romantizam „ukočen“, okamenjen, neprirodan. Tome doprinosi klasičarski pravilna forma, koja je u neskladu sa romantičarskom harmonijom i melodikom. Moramo uzeti u obzir da je u pitanju školski rad, ujedno i prvo Mokranjčevo delo u formi sonatnog ciklusa; mladi stvaralac je morao da se pridržava školskih pravila izgradnje oblika. Ipak, ovde imamo prvi argument za tezu da sonatni oblik ne odgovara u potpunosti Mokranjčevom načinu mišljenja, te da su mu bliži fleksibilniji oblici i monotematizam. U skladu sa time, monotematski princip izgradnje oblika postaće osnova njegovih kasnijih sonatno-simfonijskih ciklusa, a sonatni oblik će trpeti sve više i više modifikacija, sažimanja, preosmišljanja, što će na kraju dovesti do njegove potpune razgradnje. Ne smemo zaboraviti da je sonatna forma prošla isti razvojni put i u evropskim okvirima, ali znatno ranije. Međutim, za bilo kog srpskog kompozitora Mokranjčeve generacije, klasične forme bile su neprikosnoveni uzor valjane izgradnje muzičkog dela, a njihova razgradnja i napuštanje predstavljali su poduhvat kojem je bilo potrebno posvetiti mnogo vremena i stvaralačkog napora!

U *Temu sa varijacijama* ne postoji nesklad između forme i muzičkog materijala. Tema je spretno vođena i transformisana, kontrasti između varijacija i unutar njih dobro odmereni. U *Sonati* Mokranjac povremeno pokušava da postigne folklorno zvučanje, ali ne uspeva. U *Varijacijama* sama tema nije nacionalno obojena, već se radi o romantičarskoj melodiji širokog daha. Međutim, u pojedinim varijacijama, zahvaljujući izmenama ritma, agogike, fature, pratnje, zatim dodavanju novih glasova, itd. ona dobija nacionalni prizvuk; pri tom je promena žanra teme izvedena neusiljeno i glatko.

Po mišljenju J. Anđelković,<sup>55</sup> muzičko usmerenje poznoromantičarskog tipa u *Sonati* i *Temu sa varijacijama* zastupljeno je ne samo po izboru tipičnih muzičko-izražajnih sredstava, već i po opštem emotivnom tonusu dela u rasponu od dramatičnosti i tragičnih akce-

55. Anđelković, nav. delo, 3.

nata do lirskog patosa. Autorka ukazuje da su Mokranjčeva sposobnost za građenje jasne i čvrste formalne strukture, za reljefno oblikovanje tematike različitih profila i mišljenje u okvirima tonalnosti formirani upravo u ovim delima.

*Sonata romantica* pokazuje više sličnosti sa simfonijskim delima, u kojima će biti zastupljena forma sonatnog ciklusa, nego sa kasnijim klavirskim kompozicijama manjeg obima. Međutim, već u prvom stavu moguće je uočiti mnoge postupke koje će Mokranjac primenjivati u svojim narednim klavirskim delima, kao što su:

- insistiranje na sekundnim odnosima u horizontali i vertikali;
- učestala „skliznuća“ velike sekunde u malu;
- učestali „borduni“ odnosno pedali, statičnost harmonije;
- kvazi-vokalna polifonija i homofonija: npr. faktura druge teme rađena je po uzoru na fakturu horskih *Rukoveti* Stevana Mokranjca;
- skrivena melodija u srednjim glasovima, npr. t. 202–209 u tenoru;
- povremena neodređenost tonskog roda.

Svi ovi simptomi i nagoveštaji formiranja Mokranjčevog stila mnogo su vidljiviji u netematskim, prelaznim odsecima prvog stava (most, završna grupa...), nego u I i II temi!

I u drugom stavu *Sonate*, posmrtnom maršu, javljaju se svi ovi nagoveštaji Mokranjčevih budućih postupaka (izuzev neodređenosti tonskog roda), posebno u triju.

Treći stav *Sonate* jedini se može okarakterisati kao nacionalno obojen. To je igra u narodnom duhu. Harmonija, faktura, melodija itd. ponovo ukazuju na vezu sa *Rukovetima* Stevana Mokranjca – očigledno, kompozitorovom najbližem uzoru za pisanje u nacionalnom duhu! Ovaj stav možemo uporediti sa pojedinim pesmama iz *Rukoveti* koje su u trodelnom metru, npr: *More izvor voda izvivala* (iz VII rukoveti), *Džanum, nasred selo šarena češma* (VIII), *Pisaše me, Stano mori, u nizam da idem* (XI), itd.

Jasenka Anđelković uočava da je Mokranjac pokušao da poveže sve stavove sonate uz pomoć ritmičkog elementa – punktiranog pokreta.<sup>56</sup> U prilog tezi da je Mokranjac nastojao da ostvari što veću koheziju forme sonatnog ciklusa, govori i činjenica da su unutrašnji stavovi *Sonate* (II i III) praktično potpuno iste strukture; spoljašnji stavovi (I i IV) nisu sasvim jednaki, ali su oba u sonatnom obliku. Dakle, radi se o simetriji na nivou makro-forme sonate. Zanimljivo je

56. Isto, 7.

da su I i IV stav gotovo podjednake dužine (razlikuju se za svega tri takta), što je još jedan podatak u prilog simetriji. Drugi stav je u tonalitetu dominantnog mola u odnosu na osnovni *fis-moll*, a treći stav je u udaljenom tonalitetu, *f-mollu*. Pored toga, III stav i stilski odudara od ostalih (mada i u IV stavu ima elemenata nacionalnog romantizma).

Četvrti stav je sonatni oblik, ali slobodnije tretiran nego u I stavu. Baš kao što su za II i III stav prilično jasni uzori (II: Betovenovi i Šopenovi posmrtni marševi iz klavirskih sonata; III: *Rukoveti*), i ovde je lako ustanoviti uzor. To je Šopenova *Poloneza fis-moll*, a sličnosti su: (1) motivske, (2) harmonske, (3) fakturne.

## PRIMER 1 (1)

F. Šopen, *Poloneza fis-moll* op. 44, t. 1-8

POLONAISE

Op. 44

(1) *Sonata romantica*, IV stav, t. 231-235

Adagio (grave)

## PRIMER 1 (3)

F. Šopen, *Poloneza fis-moll* op. 44, Trio, t. 137-147

(3) *Sonata romantica*, IV stav, t. 85-89

Zbog postojanja uzora, koji je u IV stavu ponegde toliko eksplicitan da postaje model, moglo bi se govoriti o određenju ove sonate kao neoklasične (neoromantične). Međutim, čini se da Mokranjac nije imao u vidu ni simulaciju, ni parafraziranje,<sup>57</sup> nikakvu novu interpretaciju prošlosti, već se radi o neprikrivenom eklektizmu. Postoji opravdanje za ovakav Mokranjčev postupak: okolnost da se radi o školskom radu, pisanom u zadatom obliku, u okviru stilsko–izražajnih sredstava koje je propisivao aktuelni splet sociološko–kulturoloških okolnosti. Mladom Mokranjcu zaista nije bilo ostavljeno mnogo slobode prilikom stvaranja ove kompozicije. No, ostaje činjenica da je *Sonata romantica* jedino Mokranjčevo klavirsko delo koje možemo označiti kao eklektično; već za *Varijacije* se to ne može reći, kao ni za ostala dela nastala nakon završetka studija. Treći stav *Sonate*, jedini nacionalno–romantičarski obojen, ujedno je najzanimljiviji, jer je u njemu najvidljivija sličnost sa *Varijacijama*, ali i sa delima koja će Mokranjac pisati tokom pedesetih godina.

*Tema sa varijacijama* je delo koje je mnogo originalnije, inventivnije, zrelije od *Sonate*. Prilikom komponovanja *Varijacija* Mokranjac nije sputao zadati oblik, već mu je omogućio da se razmahne i da osnovnu muzičku ideju transformiše na najrazličitije načine. Ova kompozicija može se svrstati u grupu karakternih varijacija, zbog učestalih izmena tempa, ritma, tonaliteta, karaktera, a mestimično i stilskih transformacija teme.

*Varijacije* su srodne Mokranjčevim ciklusima minijatura, koji će nastajati narednih godina. Svaka pojedinačna varijacija predstavlja jednu minijaturu, s tim što su one ovde objedinjene istim tematskim materijalom i povezane *attacca*. Mokranjac će kasnije, spajanjem pojedinih stavova svojih višestavačnih dela (sonatina, svita, ciklusa minijatura) postepeno doći do forme poeme. Dramaturgija makroforme *Varijacija* ostvarena je grupisanjem u komplekse od po tri varijacije (I–III, IV–VI i VII–VIII sa Kodom). Svaka zasebna grupa sadrži tri nivoa gradacije uz ubrzavanje tempa i usložnjavanje fature, a svaki kompleks jeste ujedno i nov plato u dramskom usponu do vrhunca u Kodi, gde se javlja argumentirana tema. Dramaturška zamisao

57. *Simulacija* i *parafraza* su neoklasičarske (kompozicione) procedure; prema terminologiji M. Veselinović-Hofman, *parafraza* je isto što i *model*, a *simulacija* – *uzor*. Videti: Veselinović-Hofman, *Fragmenti...*, 25-26. Detaljna analiza metodologije simuliranja i parafraziranja data je u: Vesna Pašić, *Neoklasicizam u srpskoj muzici šeste i sedme decenije*, magistarski rad (rukopis), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1994.

*Varijacija*, realizovana kroz nekoliko terasa dinamičkog luka, postaće osnovni princip izgradnje muzičkog toka u većini kasnijih kompozicija Vasilija Mokranjca. Još nekoliko kompozicionih detalja iz *Varijacija* postaće uobičajeno u narednim delima. Na primer, u prvoj varijaciji uočavaju se pedal tonike koji asocira na folklor, sekundna kretanja u srednjim glasovima i sinkopiran trodelni ritam, sa akcentom na drugoj dobi, koji će postati karakterističan za gotovo sve Mokranjčeve kompozicije u trodelnom metru.

U trećoj varijaciji faktura leve ruke izgrađena je od akordskih razlaganja; u sklopu ove pratnje insistira se na sukcesivnim intervalima velike i male sekunde, čiste kvinte, čiste i prekomerne kvarte. Posebno su značajna dva uzastopna intervala kvarte (npr. čista i prekomerna), jer će tako građen motiv postati osnova Mokranjčeve simfonijske trilogije – pramotiv!<sup>58</sup> Ovakva faktura leve ruke javljaće se i u velikom broju kasnijih Mokranjčevih klavirskih dela (videti npr. *Etide br. 1 i 7, Igru br. 2, I stav Fragmenata*, itd).

Muzički jezik četvrte varijacije afirmiše Mokranjčev afinitet prema bluzu koji je dočaran oznakom za interpretaciju *rubato*, gipkim ritmom i harmonijom. Mokranjac koristi akorde kao što su: I<sub>7</sub> (veliki durski septakord), I<sub>9</sub>, II<sub>7/5</sub> (poluumanjeni), V<sub>13</sub> (tercdecimakord, bez alteracija ili sa malom nonom), zatim sporedne stupnjeve, varljiva razrešenja, kao i veliki broj zadržica. Srednji deo varijacije donosi mutaciju u istoimeni tonalitet, *c-moll*. U okviru njega Mokranjac koristi VI<sub>7</sub> kao poluumanjeni, sa sniženom kvintom i III<sub>7</sub> (prirodni), koji je po sklopu veliki durski septakord. Faktura varijacije je četvoroglasna, svaki glas je fleksibilan i pokretljiv, sa sekundno izvajanim linijama.

*Varijacije* su značajne iz više razloga: najpre, to je tehnički odlično napisana kompozicija; njena konzistentnost i ubedljivost čine je reprezentativnim uzorkom Mokranjčevog ranog stvaralačkog perioda. Pored toga, u ovom delu Mokranjac je promovisao veliki broj kompoziciono–tehničkih detalja koje će kasnije primenjivati u gotovo svim klavirskim delima. *Varijacije* problematizuju dva momenta značajna za njegov evolutivni put: prvi je odnos prema folkloru inspirisanom muzičkoj materiji, a drugi način na koji autor gradi dramaturgiju klavirskih kompozicija. Stil *Varijacija* mogao bi se odrediti kao „mešavina“ evropskog poznog romantizma i nacionalnog idioma, uz uočene elemente džez-a odnosno bluz-a.<sup>59</sup> Sva kasnija Mokranjčeva dela iz prve

58. Videti Kovač, *Simfonijska muzika...*

stvaralačke faze biće ostvarena kombinovanjem raznorodnih elemenata, samo će se „sastojci“ u ovim „mešavinama“ menjati!

~~~~~

Nakon *Sonate* i *Teme sa varijacijama* Mokranjac u oblasti klavirske muzike napušta klasične, velike forme apsolutne muzike i okreće se žanrovima svite i ciklusa minijatura koji će, sa izuzetkom dveju *Sonatina*, postati njegov osnovni princip osmišljavanja klavirskih dela. Međutim, kompozitor se trudi da i u okvirima ovakvih formalnih obrazaca ostvari koherentnost muzičkog toka, te da sprovede svoju dramaturšku zamisao o jedinstvu u suprotnosti. Pojedinačni komadi, odnosno stavovi svita, imaju jasno definisane uloge u dramaturgiji čitave kompozicije. Nešto veći stepen izdvojenosti i samostalnosti poseduju komadi u ciklusima *Etide* i *Igre*, triptihu *Preludijum*, *Igra* i *Marš* i sviti *Fragmenti*, jer su jasno odvojeni kadencama i pauzama i mogu se izvoditi i pojedinačno. Za razliku od njih, stavovi u svitama iz sedamdesetih godina – *Intime*, *Odjeci* i *Preludijumi* toliko su organski povezani i međuzavisni da se ne mogu izvoditi van konteksta ostatka muzičkog toka. Time je forma svite postepeno preosmišljena u jednostavačnu poemu. Pored toga, u delima iz pedesetih godina stavovi uglavnom imaju definisanu, tradicionalnu formu (najčešće trodel), dok su stavovi iz Mokranjčevih poznih dela gotovo amorfnii, slobodne građe, koja dobija smisao tek u kontekstu celine kompozicije. Što se tiče *Sonatina*, one se suštinski ne razlikuju od ostalih dela iz pedesetih godina, jer u njima Mokranjac primenjuje gotovo istovetne postupke pri izgradnji forme i realizaciji osnovne dramaturške zamisli. Nakon što je jednom „definisao“ konstantu svoje formalne arhitektonike, Mokranjac je do kraja stvaralaštva više nije menjao (uz izvesne modifikacije vezane za evoluciju autorovog izražajnog prosedeaa).

~~~~~

Godine 1950, Mokranjac je napisao klavirski triptih *Preludijum*, *Igra* i *Marš*. *Preludijum* i *Marš* su objavljeni kao diptih 1981. godine.<sup>60</sup>

59. Pri tom moramo imati u vidu da je, u kontekstu situacije u našoj muzici tog doba, inkorporisanje elemenata džeza i bluza predstavljalo veoma smeo postupak!

60. Objavljeni su u okviru *Albuma kompozicija jugoslovenskih autora za mlade pijaniste*, u redakciji Jele Kršić i Dušice Šišmanović, izdanje Udruženja muzičkih pedagoga Srbije.

*Igru* je Mokranjac inkorporisao u ciklus *Šest igara*, dovršen 1957. godine, kao *Igru br. 3 u gis-mollu*. Pri tom je ona pretrpela sasvim neznatne izmene.<sup>61</sup>

*Preludijum* i *Marš* su veoma kratke kompozicije, minijature nevelikih tehničkih zahteva. Nije poznato da li su napisane u instruktivne svrhe (jer su objavljene tek tridesetak godina kasnije), ali svakako se mogu koristiti za tu namenu. Obe su u istom tonalitetu, *g-mollu*, i najčešće se izvode zajedno. U pogledu stilskog određenja, ove minijature, i hronološki i po korišćenim kompozicionim sredstvima, predstavljaju sponu između *Teme sa varijacijama* i *Etida*, ali najavljuju i neka kasnija dela. Čak i na ovako malom prostoru, Mokranjac primenjuje većinu postupaka koje sam u *Varijacijama* označila kao buduće gradivne elemente njegovog ličnog stila.

~~~~~

*Sedam etida* iz 1951–52. godine spadaju u Mokranjčeva najpopularnija i najizvođenija dela. One čine kompaktnu i zanimljivu zbirku, u kojoj su tehnički problemi sviranja na klaviru tretirani nekonvencionalno i maštovito. Mada su nastale na samom početku pedesetih godina, *Etide* sadrže veoma malo dodirnih tačaka sa socrealističkom estetikom; praktično na samom početku samostalnog kompozitorskog rada (tj. nakon završetka studija), Mokranjac se predstavlja kao autor formiranog muzičkog izraza, a smernice koje je zacrtao u *Etidama* slediće i u narednim klavirskim delima. Prema mišljenju J. Andelković,<sup>62</sup> kvalitetu *Etida* doprinosi kompozitorovo nastojanje da iz instruktivnih metoda izvuče maksimum sadržajnosti tražeći zanimljiva rešenja; pronalazi ih u sadejstvu tehničke komponente dela sa harmonskim jezikom, gde je uočljivo posezanje za lestvicama modalnog tipa ili narodnog porekla. M. Kovač primećuje sledeće:

*Etide* su isečak iz naše posleratne muzičke stvarnosti, ali već prva među njima najavljuje budućnost i daje odgovor na pitanje: zašto su se baš u Mokranjčevoj klasi sedamdesetih godina pojavili naši minimalisti? U frigijskom modusu G-tonaliteta, prozračnim, repetitivnim preludiranjem *Etida br. 1* nagoveštava pojavu Kita Džereta koji je bio dete u vreme kada je ona dovršena...<sup>63</sup>

61. Na ove izmene ukazaću prilikom analize *Igara*.

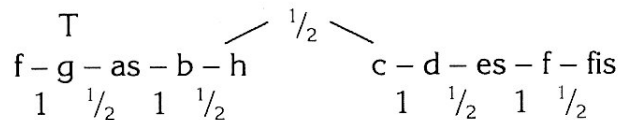
62. Andelković, nav. delo, 7.



Statičnost, repetitivnost i druge odlike koje autorka uočava u prvoj *Etidi* mogu se tumačiti i kao uticaj Erika Satija (uporediti etidu npr. sa Satijevim klavirskim ciklusima *Gnosiéennes*, *Gymnopediae*, *Avant-dernieres pensées* itd). Na početku etide Mokranjac stavlja oznaku *Con indolenza* – kako različito od romantičarske egzaltacije *Varijacija!*

*Etidom br. 1* Mokranjac praktično uobličuje suštinu svog kompozicionog metoda, koju neće menjati do samog kraja svog klavirskog stvaralaštva. Njegovi tipični postupci jesu:

- skrivena melodija;
- bogata polifonija;
- elementi modalnosti (ovde: frigijski modus);
- korišćenje frigijskog II stupnja, kojim se ističe interval male sekunde;
- prilikom razlaganja u levoj ruci, „naslojena“ su dva različita akorda, pa se u brzom tempu dobija utisak bitonalnosti;
- statičnost harmonije postignuta je učestalom primenom pedala (ovde: pedal prazne kvinte na tonici);
- najzad, uočavamo početak korišćenja Mokranjčeve, kasnije omiljene, lestvice sastavljene od nauzmeničnih polustepena i celih stepena; ovde se radi o spoju dva pentahorda koji su međusobno u polustepenom razmaku, a zajednički ton je *f* – prirodna vođica.



Dakle, ovaj tonski niz sadrži 10 (9 različitih) tonova, od kojih *h* i *fis* ne pripadaju frigijskom modusu *in G*. Pri tom su oba pojedinačna pentahorda u opsegu tritonusa, što doprinosi ne-tonalnom ustrojstvu ovog niza. Pri građenju razložene figuracije u pratnji, Mokranjac spaja akorde i intervale u razmaku tritonusa, male sekunde i sl. Ova sazvučja imaju pretežno kolorističku ulogu.

Svi uočeni elementi: prazne kvinte, pedali, bitonalna sazvučja, modalnost, plagalnost, začetak korišćenja lestvičnog sistema zasnovanog na naizmeničnim celim i polustepenima, čime se insistira na sekundnim, kvartnim i tritonusnim odnosima – ukazuju na težnju za na-

63. Kovač, *Klavir kao muzički alter ego...*, 35.

puštanjem tonalnosti u tradicionalnom smislu (mada, naravno, ovi postupci ulaze u okvir proširene tonalnosti). Što se tiče minimalističke repetitivnosti, koju uočava M. Kovač, premda se radi o (mogućem) uticaju E. Satija, kao i o žanru etide (koji inače podrazumeva ponavljanje određene figuracije koja sadrži postavljeni tehnički problem), smatram da ova teza nije bez osnova, jer će statičnost harmonije i melodije i repetitivna struktura postati karakteristika mnogih Mokranjčevih klavirskih dela. Zanimljivo je da su ova obeležja karakteristična upravo za Mokranjčevu klavirsku muziku, dok će u njegovim orkestarskim delima, čak i u poznim opusima, evolutivni princip izgradnje forme imati primat.

Još jedna osobenost Mokranjčevog muzičkog govora jeste učestala primena petodelne podele takta ili jedinice brojanja. U ovoj etidi, četvrtine su podeljene na kvintole; u drugim kompozicijama, korišćen je takt 5/8 ili 5/16. Ovu asimetričnu ritmičku podelu uglavnom svi autori dovode u vezu sa folklorom, koristeći je kao ključni argument za određenje nacionalne orijentisanosti ovih dela. Međutim, videćemo da Mokranjac zadržava ovu petodelnu ritmičku osnovu čak i u opusima u kojima sasvim napušta romantičarska i folklorna izražajna sredstva.

U *Etidi br. 2* M. Kovač uočava spoj dva „globalno različita muzička sveta“<sup>64</sup> u deonicama leve i desne ruke. Međutim, oni nisu sasvim različiti – tonalno određenje obe deonice je *in E*, a „disonantna“ zadržica (*gis-g*) u levoj ruci uvedena je da bi se isticanjem intervala male sekunde u pratnji dobio izvestan folklorni prizvuk, i drugo, da bi se stvorila nedoumica oko određenja tonskog roda (što, opet, može da ukaže na folklor). Melodija je asimetrično građena, sa trotaktom kao osnovnom metričko-formalnom celinom. Od t. 13 Mokranjac uvodi još jednu zadržicu, *dis-d*, slabeći vođičnu funkciju i stvarajući ponovo nedoumicu oko tonalnog/modalnog određenja etide. U desnoj ruci javlja se promena *fis* u *f* – frigijska sekunda.

*Etida br. 3* bavi se tehničkim problemom sviranja duplih terci. Lestvična osnova etide je spoj dva niza od po 6 tonova, sa naizmeničnim rasporedom polustepena i celih stepena, gde zajednički ton predstavlja V stupanj *G*-tonaliteta, tj. ton *d*. Zbirom ova dva niza dobija se hromatska lestvica u kojoj nedostaje ton *e*. U pratnji se javljaju svi tonovi hromatske lestvice.

64. Kovač, *Klavir kao muzički alter-ego...*, 35.

g – a – b – c – cis – d    d – es – f – fis(ges) – as – a  
 1 1/2 1 1/2 1/2    1/2 1 1/2    1 1/2

Tonalni centar prvog i repriznog odseka forme je ton *g*; harmonija je izrazito statična, sa ponavljanjima akorada. Središnji odsek u osnovi je određen *in Es*, ali je harmonijski plan daleko razvijeniji. Kontrast poznoromantičarskih akorada u pratnji i specifične lestvične osnove melodije daje etidi njeno osobeno zvučanje. A. Preger i M. Kovač nazivaju ovu lestvicu *istarskom* i smatraju da ona daje etidi folklorni prizvuk.<sup>65</sup> Na drugim mestima će ovaj sled intervala biti nazivan *Skrjabinovim modusom*, *II Mesijanovim modusom* itd.<sup>66</sup> U poglavlju naslovljenom *Vasilije Mokranjac i muzički nacionalno* pokušaću da odredim najtačniji naziv ove lestvice, u skladu sa načinima na koje je Mokranjac koristi, te da ustanovim da li je ona zaista „zaslužna“ za folklorno zvučanje Mokranjčevih dela. Naime, smatram da postojanje „istarske“ lestvice ne smemo uzeti kao garanciju prisustva nacionalnog, već ga moramo potkrepiti i drugim dokazima!

Faktura ove etide Mariju Kovač podseća na Šopenovu tercnu etidu (*op. 25 br. 5, gis-moll*). Međutim, Šopenova etida je prvenstveno zasnovana na malim tercama, dok Mokranjac kombinuje male i umanjene terce, a u srednjem, „durskom“ delu etide javljaju se i velike terce – dakle, on nastoji da razbije šablon istovetnih terci. Pored toga, Mokranjac koristi još neke intervale (čiste oktave, čiste i prekomerne kvarte i kvinte, velike i prekomerne sekunde, velike sekste), tako da je polazna terčna faktura etide znatno obogaćena.

U središnjem delu etide u pratnji se javlja frigijska sekunda, u sklopu napolitanskog sekstakorda; ali, stalnim smenjivanjem obrasca I-N<sub>6</sub>-I-N<sub>6</sub>... gubi se utisak funkcionalnosti ovog akorda, a ističe njegovo kolorističko zvučanje. Istu ulogu ima i akord *fes-as-d* kao VII<sub>6</sub>.

65. Andrija Preger, tekst uz LP ploču Olge Jovanović, br. 22 2534 STEREO, PGP RTB; Kovač, *Klavir kao muzički alter-ego...*, 35.

66. U tekstovima M. Kovač, V. Peričića, A. Pregera, Z. Premate, itd. Videti npr. Kovač, *Klavir kao muzički alter ego...*, 37, gde autorka govori o *Fragmentima* iz 1956. god. ili *Odabrana orkestarska dela* ..., 11.

## PRIMER 2

Etida br. 3, t. 33-35



O relativnoj funkcionalnosti ovih akorada svedoči i činjenica da se u desnoj ruci istovremeno raspreda hromatizovani muzički tok, koji sa ovim sazvučjima gotovo da nema srodnosti. Mokranjac se kreće u okvirima tradicionalnih izražajnih sredstava, ali ih primenjuje maštovito, pronalazeći nestandardne mogućnosti njihovog kombinovanja.

Etida br. 4 predstavlja jedan od retkih primera prisustva citata narodne melodije u Mokranjčevom stvaralaštvu. Mokranjac nije daleko išao u potrazi za uzorkom: on citira melodiju *Moj se dragi na put sprema* koju je Stevan Mokranjac upotrebio u *V rukoveti*. Zanimljivo je da se isti napev javlja i kod Josipa Slavenskog, ali pod nazivom *Uzo deda svog unuka* (u I stavu klavirske svite *Iz Jugoslavije*). Ovaj citat zauzima najviši sloj fakture. U srednjem glasu javlja se, za Mokranjca već tipična, silazna zadržica male sekunde, u sklopu triolskog pokreta. U levoj ruci se, u nešto širim notnim vrednostima, razlaže figuracija koja u osnovi ima tonični pedal; izdvajanjem ležećeg tona (polovine) u najnižem sloju klavirske fakture, ponovo se ističe interval sekunde.

## PRIMER 3

Etida br. 4, t. 1-6



Mada su eliptična razrešenja, alteracije, enharmonizmi itd. standardni postupci romantičarske harmonije, Mokranjčev autorski pečat odaju: modalni elementi (miksolijska septima u okviru I<sub>7</sub> E-dura,

frigijska sekunda u okviru  $V_7$  *fis-molla*, prirodna tj. eolska dominanta (*f-molla*), kao i korišćenje  $I_9$  i  $V_9$  kao poluumanjenih akorada. Ovi postupci, zasebno posmatrani, ne predstavljaju ništa zaista novo, ali ujedinjeni u okviru karakteristične polifone klavirske fature, tvore prepoznatljiv Mokranjčev muzički govor.

Jasenka Anđelković posmatra *Etide br. 5–7* na ovaj način:

U tri poslednje *Etide* nastale 1952. autor se u većoj meri otiskuje od poznoromantičarske osnove *Sonate* i *Varijacija* i postepeno menja svoj muzički jezik... Mokranjčeve intervencije u okviru tri poslednje *Etide* osnova su na kojoj će počivati jezik kasnijih autorovih dela. Upravljene su na dobijanje reske i oštre boje zvuka, na istiskivanje primata akorada tercnog sklopa, što se postiže pojavom unakrsnica u akordima, dodavanjem vanakordskih tonova – sekunde, kvarte – akordima terčne strukture, izostavljanjem terce/terci iz akorada koje zatim postavlja kao kvintno/kvartno sazvučje, ili tradicionalnom nonakordu oduzima tercu i septimu (dakle vitalne delove) i dobija strukturu građenu od dve kvinte. Brzim naizmeničnim smenjivanjem kvintnih intervala na rastojanju male sekunde dobija se zvučni efekat bitonalnosti.<sup>67</sup>

Autorkino zapažanje u pogledu evolucije harmonskih sredstava je ispravno, ali ne treba izvući zaključak o nagloj promeni kompozicionih sredstava – zapravo je čitav ciklus *Sedam etida* objedinjen istovetnim formalnim rešenjima i kompozicionim zahvatima u oblasti melodije, harmonije i fature, bez obzira na to u kojem se segmentu forme pronalaze i koji od njih je u određenom trenutku najistaknutiji.

*Etida br. 5* karakteristična je po korišćenju elemenata frigijske lestvice: u različitim glasovima javlja se unakrsnica – naizmenično dijatonski i frigijski II stupanj. Ovim kretanjima formira se skrivena melodijska linija u kojoj je, pored male sekunde II–I, istaknuta i mala sekunda VI–V. U središnjem odseku etide Mokranjac primenjuje orgelpunkte u basu, frigijske sekunde u srednjem glasu i tritonuse u gornjem glasu. Posebno je karakteristična melodija najvišeg glasa koja je, kao i u *Etidama br. 2 i 4*, mirna i dijatonska u početku, da bi povremeno dobijala veće skokove, kao i već pomenute tritonuse i male sekunde, a zatim se vratila u dijatonski tok.

67. Anđelković, nav. delo, 8.

U tokatnoj *Etidi br. 6* dominiraju dva sazvučja: mala sekunda, od koje je izgrađena melodija uskog ambitusa, i prazna kvinta, koja simultano zvuči u obema rukama, i time daje osnovnu boju etide.

## PRIMER 4

*Etida br. 6*, t. 3–8

Presto possibile

Pošto se etida svira u izuzetno brzom tempu, stiče se utisak bitonalnosti. Međutim, kompozitoru nije stalo do realne, funkcionalne bitonalnosti, već je ona data kao boja, a istu ulogu imaju i kvintni pedali. Mokranjac ostvaruje sintezu impresionističkih i ekspresionističkih kompozicionih postupaka i folklornog prizvuka.

Poslednja *Etida* zaokružuje ciklus time što je u velikoj meri srodna sa prvom, prvenstveno po asimetričnom ritmu. Međutim, dok se u prvoj *Etidi* javlja dosledna podela dvočetvrtinskog takta na dve grupe šesnaestinskih kvintola, ovde se u šesnaestinskom pokretu prožimaju uglavnom tri vrste takta:  $2/4$ ,  $3/16$  i  $5/16$  u različitim kombinacijama. Kasnije se javljaju i taktovi  $4/16$  (odnosno  $2/8$ ) i  $7/16$ . Takt  $5/16$  najčešće se javlja u obliku 3+2, ali se može javiti i kao 2+3 (npr. u t. 116–117). Sve ove kombinacije daju etidi izuzetno ritmičko i metričko bogatstvo. Pored toga, *Etida br. 7* se izdvaja od ostalih i time što je najduža i najrazvijenija, tako da u punoj meri predstavlja finale ciklusa. Motivski je srodna sa prethodnim etidama, jer se u njoj javljaju svi detalji koje smo uočili kao karakteristične za Mokranjca:

- trodelna forma sa sažetom reprizom i široko razvijenim srednjim delom;
- harmonska statičnost muzičkog toka postignuta ponavljanjem figuracija, pedalima itd;
- skriveni melodijski glasovi;
- silazna sekunda kao posebno istaknuto sazvučje;
- bitonalni segmenti;
- pojava praznih kvinti i oktava u malom razlaganju;
- molska tonalna sfera;

- elementi frigijskog modusa i lestvice zasnovane na izmenjivanju celih i polustepena;
- moduliranje u plagalne tonalitete (po kvintnom krugu naniže) u središnjem odseku;
- klavirska faktura koja ostavlja utisak zapisane improvizacije;
- stilsko određenje kompozicije na tromeđi nacionalnog romantizma, impresionizma i ekspresionizma.

Holandski muzikolog Kasper Heveler napisao je o Šopenovim *Etidama* za klavir sledeće: „Retko je kad koji kompozitor bio toliko skroman kao Šopen kada je svoje opuse 10 i 25 nazvao 'etidama'. Istina, polaznu tačku u ovim komadima uvek predstavlja određen tehnički problem, ali su originalnost i poetičnost ovih etida tolike da se pedagoški momenat povlači u stranu.“<sup>68</sup> Isto se može reći i za Mokranjčeve *Etide*: ovih sedam kompozicija daleko nadmašuju status instruktivne literature. To su virtuoзни koncertni komadi, tehnički i interpretativno izazovni, u kojima su zvučne mogućnosti klavira iskorišćene na najbolji način. M. Kovač navodi da ove kompozicije pokazuju „još uvek jak uticaj romantizma, snažno ispoljenog kroz nacionalni izraz“.<sup>69</sup> Ovo je tačno samo ukoliko poistovetimo odrednice nacionalno i romantizam; međutim, moramo uočiti da Mokranjac jasno ispoljava potrebu da oformi lični stvaralački prosek i da se udalji od tipiziranih odlika nacionalnog romantizma. Kombinujući elemente različitih stilova, Mokranjac gradi moderan nacionalni izraz, u kojem asimiluje različite tekovine 20. veka.

~~~~~

*Sonatina a-moll* iz 1953. i *Sonatina C-dur* iz 1954. godine, u poređenju sa nekoliko godina starijom *Sonatom*, donose sažetost oblika, ekonomičnost muzičkog materijala, organsku sjedinjenost forme i sadržaja. One još jednom demonstriraju da kondenzovana forma i monotematski princip izgradnje više odgovaraju Mokranjcu nego široko postavljani i razvijeni stavovi, koji zahtevaju „baratanje“ većim brojem tematskih materijala. Pored toga, *Sonatine* predstavljaju još jedan stadijum u evoluciji ka poemi: u četvorostavačnoj *Sonatini u C-duru* spojeni su I i II stav, a u trostavačnoj *Sonatini u a-mollu* svi su

68. Kasper Heveler, *Muzički leksikon* (prev. Ilija Vrsajkov), Novi Sad, Matica srpska, 1991, 125.

69. Kovač, *Simfonijska muzika...*, 13.

stavovi međusobno povezani (sa cezurom između II i III stava); time je ostvaren kontinuiran muzički tok, sastavljen od različitih segmenata. Izuzetna konciznost stavova dovodi *Sonatine* u vezu sa ciklusima minijatura nastalim u ovom razdoblju.

Stilski, *Sonatine* se najpribližnije mogu okarakterisati kao objektivistički neoklasične. Iako harmonski jezik *Sonatina* sadrži ekspresionističke elemente, strogi neoklasični „dril“ koji je Mokranjac prošao tokom studija kompozicije ogleda se u izboru žanra sonatine, u preglednosti fature, preciznom vođenju različitih linija i doziranju kontrasta, pregnantnosti ritma itd. Mokranjčev „ekspresionizam“ je strogo disciplinovan, promišljen; umesto ekstatičnih izliva, dobija se čvrsto konstruisan i kontrolisan muzički tok.<sup>70</sup> Radi se, zapravo, o asimilovanju i interpretiranju nekih elemenata ekspresionizma unutar neoklasičnog proseada.

Uticaj ekspresionizma najvidljiviji je u harmonskoj komponenti *Sonatina*. Mada je tonalnost i dalje implicitno prisutna, u vertikali dominiraju složeni akordi tercne strukture, akordi kvartno/sekundno/septimnog sklopa, sekundni grozdovi manjeg obima, bitonalni slojevi. Menja se i izgled tematskih materijala – umesto široko razvijenih tema iz *Sonate* i *Varijacija*, Mokranjac koristi kratke motive na čijim se ponavljanjima i tonalnim pomeranjima zasniva ceo stav. Ritam je čvršći, diferenciraniji, reskiji. Kvartno(tritonusno)/septimna struktura (koja čini gradivno jezgro Mokranjčeve simfonijske trilogije iz šezdesetih godina), mada se mestimično već javljala u *Varijacijama* i *Etidama*, ovde praktično preuzima muzički tok, postajući jedan od stubova pri izgradnji vertikale i horizontale, naročito u *Sonatini C-dur*.

Prvi stav *Sonatine u a-mollu* izgrađen je razvijanjem osnovnog motiva, sazdanog od karakterističnih mokranjčevskih intervala.

#### PRIMER 5

*Sonatina a-moll*, I stav, t. 1-4



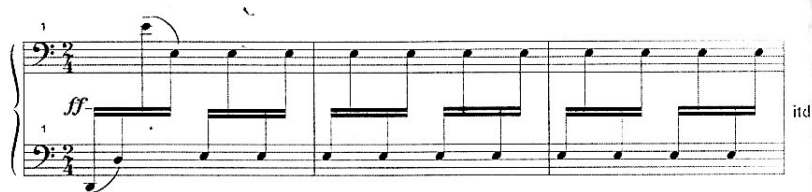
70. U ovom kontekstu, ne čudi što je Mokranjac u kasnijem (simfonijskom) stvaralaštvu posegao za dodekafonijom kao jednim od načina da se ekspresionistička zvučenja podvrgnu striktnoj organizaciji.

U središnjem odseku, melodija uskog ambitusa, građena od malih sekundi, asocira na folklor. Ritam je veoma živ, sa učestalim promenama metra, akcenata, jedinica brojanja i notnih vrednosti. Na polju harmonije, Mokranjac koristi bitonalne sklopove, hromatske terčne i polarne akordske veze, alterovane akorde različitog sklopa, ali ima i harmonski statičnih segmenata: na primer, na mestima gde Mokranjac stalno ponavlja istu figuru ili sled akorada u pratnji, ili na kraju stava, gde daje pedal tonike u trajanju od 7 taktova.

U II stavu korišćeni su slični postupci; središnji odsek se izdvaja, jer u basu Mokranjac uvodi ritmizovanu figuru koja nadvladava ostatak muzičkog toka.

Uvod u III stav predstavlja kratki tokatni segment, sa tonom e kao osnovom (primer 6). Iz njega će Mokranjac kasnije izgraditi ceo jedan stav svite *Fragments* iz 1956. godine – evo ranog primera autocitarnosti!

## PRIMER 6



Ovaj stav je motoričan i dinamičan, izgrađen poput prvog stava, razvijanjem osnovnog motiva.

## PRIMER 7



Osnovni motiv je građen smenjivanjem intervala u razmaku  $1/2 - 1 - 1/2 - 1$ . Zanimljivo je da se i u II stavu javlja melodijska linija istog sklopa, ali u silaznom kretanju, sa ležećim tonovima i uz smenjivanje duola i triola, tako da dočarava folklornu tužbalicu. U III stavu, isti sled

tonova, u drugačijem dinamičkom i faktornom okruženju, ne zvuči folklorno!

## PRIMER 8

II stav, t. 150-155



III stav, t. 213-216



Mokranjčev afinitet prema ovakvim lestvičnim nizovima datira praktično od njegovih prvih klavirskih dela i evoluirao u toj meri da će kompozitor, kasnije, čitave stavove svojih cikličnih dela pisati u modusu izgrađenom smenjivanjem polustepena i čelih stepena.

Jasenska Anđelković uočava da je u ovoj *Sonatin* (kao i u *Sonati*) Mokranjac postigao motivsko jedinstvo ciklusa prenošenjem i razvijanjem ritmičke figure, koja se javlja u pratnji druge teme I stava, u ostale stavove.<sup>71</sup>

*Sonatina* u C-duru je još konciznija od prethodne i predstavlja zanimljiv primer prožimanja neoklasicizma, ekspresionizma i nacionalnih boja. Prvi stav je veoma ritmičan, sa kombinacijama simetričnih i asimetričnih metričkih figura; melodijska komponenta je potisnuta u stranu. Harmonija je pretežno statična, obojena tipično mokranjčevskim bitonalnim sklopovima u razmaku sekunde, zatim pedalnim harmonijama, kao i doslednom primenom kvartno(tritonusno)/septimnog jezgra, najčešće datog u vidu akorda. Folklorni prizvuk obezbeđuju melodijska kretanja malog ambitusa, povezivanja akorada u razmaku male sekunde i pedali (videti npr. tipičan „paganski“ odsek, neposredno pred reprizu).

71. Anđelković, nav. delo, 9-10.

## PRIMER 9

Sonatina C-dur, I stav, t. 99-108

Mada je Mokranjac nazvao delo *Sonatinom u C-duru*, zapravo je samo poslednji stav *in C*; I i II stav su tonalno centrirani *in G*, a III *in A*. U ovoj *Sonatini* nalazi se začetak Mokranjčevog postupka tipičnog za kasnija simfonijska dela: harmonski tok i tonalno usmerenje su tokom čitavog stava dvosmisleni, i onda, na samom kraju, kompozitor daje jasnu toniku C-tonaliteta. Ovakva nagla razrešenja donekle asociraju na Prokofjeva.

Drugi stav *Sonatine* je najzanimljiviji, jer u svega 50 taktova, iz dva majušna motiva, Mokranjac pravi veliku gradaciju. Prvi motiv je potpuno statičan i ponavlja se u vidu „ritornela“; drugi se razvija postepenim dodavanjem tonova, te gradi melodiju uskog ambitusa. Gradacija se postiže povećanjem dinamičkog intenziteta, udvajanjem glasova, naslojavanjem fature.

## PRIMER 10

Sonatina C-dur, II stav, t. 3-8

Treći stav je Skerco, koji po ritmu i karakteru asocira na 1. i 5. *Varijaciju* iz istoimenog dela, ali je harmonija oštija, sa bitonalnim sklopovima, melodijama i akordima građenim na bazi kvartnih i sekundnih zvučanja. Ovakva, „ekspresionistička“ zvučanja ulivena su u

klasičnu formu – Mokranjac simulira složenu trodelnu pesmu, s tim što su njene dimenzije smanjene i nema tonalnog kontrasta u „Triju“ (kako ga je sam kompozitor nazvao!), već je ceo stav *in A*. Pored toga, „ekspresionistički“ akordi su tretirani koloristički, jer čitav stav nema nikakvu harmonsku progresiju, već je u celini izgrađen statično, na fonu ponovljenih melodijsko-ritmičkih figura u basu!

Četvrti stav *Sonatine u C-duru* je izuzetno zanimljiv, jer je u celini prokofjevski motoričan, ali uokviren „impresionističkim“ uvodom i kodom. Marija Kovač primećuje da se Mokranjčeva dela iz sedamdesetih godina 20. veka drastično razlikuju od prve grupe klavirskih dela, te navodi da između *Odjeka*, „gravitacionog centra“ poslednjeg Mokranjčevog stvaralačkog perioda i njegovih prethodnih klavirskih dela, nema nikakvih sličnosti.<sup>72</sup> Međutim, pogledajmo uvod IV stava *Sonatine* koji, masivnim akordima podržanim pedalom, u klavirskoj fakturi širokog raspona, najavljuje *Odjeke* dvadeset godina pre no što su napisani!

## PRIMER 11

Sonatina C-dur, IV stav, t. 1-6

Ovaj stav bi mogao biti pripojen *Etidama*, jer se (izuzev uvoda) odvija u neprekidnom šesnaestinskom pokretu, varirajući osnovnu figuru kao da rešava tehnički problem sviranja iste deonice u obe ruke. Faktura izuzetno podseća na slične postupke koje primenjuju Prokofjev i Šostakovič u svojim klavirskim delima. Prisutan je i omiljeni Mokranjčev postupak – skrivena melodija. Na kraju stava Mokranjac ponavlja „impresionističke“ akorde iz uvoda, s tim što oni u ovakvom stavu deluju kao muzička šala i poigravanje sa klišeom.

Početak pedesetih godina 20. veka, neoklasicizam u svetskim okvirima nije anahron, već i dalje aktuelan pravac. U *Sonatini C-dur* Mokranjac „propušta“ različite stilove kroz svoju vizuru i u svaki

72. Kovač, *Klavir kao muzički alter ego*.

utiskuje prepoznatljiv lični pečat. U odnosu na prethodna klavirska dela, Mokranjac primenjuje iste ili slične kompozicione postupke, ali u drugačijem kontekstu, i time demonstrira koliko je njegov karakteristični stvaralački „pramotiv“ fleksibilan i na koje se sve načine može transformisati.

Evo i jedne zanimljivosti: *Sonatina C-dur* praktično je prvo Mokranjčevo delo u durskom „tonalitetu“ (ako izuzmemo *Varijacije* br. 4 i 5). Mokranjac pokazuje izrazitu naklonost prema molskoj tonalnoj sferi, kao i prema tzv. „molskim“ modusima (prvenstveno frigijskom i eolskom). Uostalom, čak i u ovoj *Sonatini*, samo je IV stav u C-„duru“, dok u ostalima prevagu odnosi molska tonalna oblast. Afinitet prema molskoj sferi ostaće prisutan i u narednim klavirskim delima. Čak i kada koristi durske tonalitete, Mokranjac ih „umekšava“ korišćenjem miksolidijske septime, sporednih („molskih“) stupnjeva, nonakorada, undecimakorada, kao i stalnim oscilovanjem tonskog roda.

~~~~~

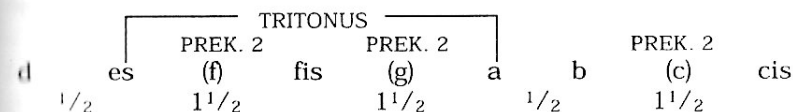
Svita *Fragmenti* iz 1956. godine otkriva još jedan aspekt Mokranjčeve umetničke ličnosti, mestimično nagovešten u ranijim delima – njegov afinitet prema impresionizmu i džezu. Pored standardnih Mokranjčevih postupaka kao što su bitonalnost, koloristička zvučanja, asimetrični ritmovi, statičnost i repetitivnost, razvijanje muzičkog toka iz minimuma početnog materijala itd. – javljaju se i novi, kao što su izbegavanje tonalnog zaokruženja stava, neposredan uticaj džeza, kao i definitivno uspostavljanje lestvične osnove izgrađene smenjivanjem polustepena i celih stepena.

Svita *Fragmenti* sastoji se od šest stavova (postoji i kraća verzija od tri stava – *Preludio, Aria & Toccatta*), koji su raspoređeni po principu kontrasta u tempu, karakteru, fakturi itd. Prisutno je i povezivanje stavova – u šestostavačnoj verziji, V i VI stav nadovezuju se bez prekida.

Već se uvodni *Fragment* u velikoj meri razlikuje od dotadašnjih Mokranjčevih dela, jer kompozitor na početku stava ne daje oznake za takt niti za tonalitet, a cela kompozicija je napisana bez podele na taktove. Dok je ranije bitonalnost (odnosno bikordalnost) bila samo mestimična, ona je ovde osnovni princip odvijanja muzičkog toka. Impresionističko zvučanje postignuto je korišćenjem miksolidijskog modusa *in G* u donjem glasu i lestvice izgrađene smenjivanjem polustepena i celih stepena u gornjem glasu, u sprezi sa prozračnom

klavirskom fakturom. Folklorne asocijacije proizvedene su insistiranjem na intervalu prekomerne sekunde u gornjem glasu. Faktura ovog stava podseća na *Etide* br. 1 i 7, zbog neprekidnog pokreta šesnaestinskih kvintola (sa povremenim ubacivanjem sekstola i septola) u obema deonicama, ali ovde svaka deonica teče u svom modusu. Razlaganja u levoj ruci su još jedan tipičan Mokranjčev postupak, kao i povremeno javljanje skrivenog glasa u obema deonicama.

Specifična lestvična osnova melodije desne ruke, gde se mala sekunda nalazi na početku, doprinosi karakterističnom frigijskom prizvuku. U suštini, radi se o lestvici sastavljenoj od naizmeničnih polustepena i celih stepena, ali su pojedini tonovi izostavljeni.



Pošto je ceo preludijum izgrađen sekventnim ponavljanjima i transpozicijama inicijalnog motiva, to se gore navedeni sled intervala (modus) javlja na različitim tonskim visinama. Mokranjac, međutim, uvek insistira na frigijskoj sekundi, prekomernim sekundama i tritonu; a na istim intervalskim odnosima, u prožimanju sa miksolidijskom osnovom, zasniva i figuracije u pratnji.

Ova fluidna kompozicija, dakle, predstavlja zanimljiv spoj impresionističke osnove i nacionalnog „garnirunga“, na način na koji je pre Mokranjca to činio Josip Slavenski (videti npr. II stav njegove *Sonate za klavir*), a donekle i Miloje Milojević – kod koga, međutim, nacionalni romantizam predstavlja osnovu, a elementi impresionizma nadgrađuju. U tom pogledu Mokranjac je mnogo bliži Slavenskom.

U ovom stavu, po prvi put, Mokranjac ne daje tonalno zaokruženje na kraju. Zapravo, tonalni centar *G* uspostavljen je pred kraj, u pretposljednem redu,<sup>73</sup> i tu bi mogao biti završetak stava; međutim, Mokranjac nakon toga dodaje još dva takta proširenja u tempu *Adagio*, koji donose tonalno zamagljenje i predstavljaju pripremu za sledeći stav. Pored toga, time on nagoveštava bluz atmosferu, koja će

73. Ne navodim broj takta, jer u celoj kompoziciji nema podele na taktove; jedino su u poslednjem redu dva takta zaista obeležena takticama. Međutim, oni suštinski ne spadaju u preludijum, već predstavljaju prelaz prema narednom stavu.

biti odlika drugog stava, dajući „trinaesticu“ I stupnja *Des-dura* (polarna oblast u odnosu na *G*) sa velikim durskim i malim durskim septakordom u osnovi:

## PRIMER 12

*Fragmenti*, I stav, kraj komada

Najzad, ovakav postupak je simptomatičan za Mokranjčevo kasnije povezivanje i spajanje stavova svita i ciklusa u celinu višeg reda.

Drugi stav bi mogao da ponese naziv *Blues*, jer se u melodijskoj i harmonskoj komponenti ogleda srodnost sa pomenutim muzičkim žanrom. U trećem stavu uočavamo uticaj džeza u sinkopiranom ritmu i tokatnoj fakturi paralelnih kvintakorada.

Četvrti stav, karaktera folklorne tužbalice, predstavlja još jedan primer za Mokranjčevu bitonalnost, kao i za postizanje folklornog prizvuka melodije korišćenjem lestvice građene od naizmeničnih polustepena i celih stepena, u malom ambitusu. Uobičajeni pedali ovde su u funkciji dočaravanja borduna. Mokranjac postiže upečatljive efekte suptilnim intervencijama. Izdvajam dva momenta: prvi je efekat „quasi eco“, gde se izložena fraza ponavlja još jednom, ali u znatno tišoj dinamici, proizvodeći efekat odjeka. Mokranjac primenjuje ovaj postupak i u *Etidama*, *Igrama* i mnogim drugim delima, a sedamdesetih godina komponuje svoje najznačajnije delo za klavir, nazvano upravo *Odjeci*. Drugi upečatljiv momenat je KRIK na vrhuncu (t. 22–24), nakon koga muzički tok naglo zamire; i ovaj postupak je Mokranjac već primenjivao (u finalu *Varijacija*, u II stavu *Sonatine C-dur*), a i kasnije će ga često koristiti, u cilju postizanja dramskih efekata.

Tek ovaj, četvrti stav svite ima nedvosmisleno tonalno određenje – na kraju stava javlja se potpun akord tonike *f-molla*, doduše, date u obrtaju kvartsektakorda; međutim, kvinta u najnižem glasu ne slabi tonalni centar, već služi kao boja, radi pojačavanja folklornog prizvuka, koji je u ovom stavu svite *Fragmenti* najeksplicitniji.

Peti stav je tokatni, a nagovešten je uvodom u III stav *Sonatine a-moll*. Tonalno određenje stava je *in E*, ali zanimljivije je to što se u

ovom stavu po prvi put javlja melodijska linija u lestvici u potpunosti zasnovanoj na izmenjivanju celih i polustepena, i to od tona C:

FINALIS

|               |     |               |   |               |   |               |   |   |
|---------------|-----|---------------|---|---------------|---|---------------|---|---|
| c             | des | es            | e | fis           | g | (a)           | b | c |
| $\frac{1}{2}$ | 1   | $\frac{1}{2}$ | 1 | $\frac{1}{2}$ | 1 | $\frac{1}{2}$ | 1 |   |

Pošto je ovde napokon dobio svoje potpuno uobličjenje, ovaj modus će zauzimati sve značajnije mesto u Mokranjčevom stvaralaštvu.

Poslednji stav svite ujedno je najobimniji i najrazvijeniji – isti princip isticanja značaja finala Mokranjac je primenio i u *Etidama*.

*Fragmenti* potvrđuju Mokranjčevo dostizanje ličnog kompozicionog stila, ali i nagoveštavaju sredstva koja će kompozitor koristiti u narednim decenijama. Oni predstavljaju direktnu vezu sa budućnošću – konkretno, sa delima iz sedamdesetih godina – koja se ogleda u prisustvu elemenata impresionizma i džeza, kao i u primeni forme SVITE koja se, povezivanjem i spajanjem stavova kao i specifičnom dramaturgijom muzičkog toka, transformiše u jedinstvenu celinu – poemu. Ove dve karakteristike Mokranjac će primeniti u **svim** klavirskim kompozicijama iz sedamdesetih godina!

~~~~~

Ciklus *Šest igara* za klavir, dovršen 1957. godine, nadovezuje se na prethodna Mokranjčeva ostvarenja za ovaj instrument, i zajedno sa *Končertinom* zaokružuje ovu fazu njegovog interesovanja za klavir. U *Igrama* Mokranjac primenjuje postupke srodne onima iz prethodnih dela, ali ponovo na inventivan i maštovit način. Svi autori koji su se bavili Mokranjčevim *Igrama* ističu da se ovaj ciklus može podeliti na dva dela, te da prve tri Igre čine jednu celinu, a preostale tri drugu.<sup>74</sup>

Prve tri Igre su melodijski i harmonski statične, u celini izgrađene na fonu ponavljanja ostanatnih figura, jednostavne fature. U odnosu na *Fragmente*, melodijska komponenta je mnogo izraženija, a harmonija veoma pročišćena, sa jasno definisanim tonalnim centrom. Podatak koji sam ranije navela, da je *Igra br. 3* naknadno inkorporisana u ciklus, a da je zapravo nastala 1950. godine, izuzetno je značajan, jer baca novo svetlo na hronološko određenje *Igara*. Uključivanje

74. Pored celovitog izdanja *Šest igara* (UKS, 1986) postoje i izdanja ovih kompozicija gde su *Igre br. 1–3* objavljene kao jedna celina, a *Igre br. 4–6* kao druga.



sedam godina starije kompozicije u ciklus i njena glatka asimilacija dovode u pitanje tezu o Mokranjčevoj konstantnoj evoluciji tokom tih sedam godina. Međutim, pošto su prve tri *Igre* zaista srodne po muzičkom jeziku, moramo pretpostaviti da su i *Igre br. 1 i 2* nastale nekoliko godina ranije, a da su *Igre br. 4, 5 i 6* napisane 1957. godine. Sledstveno toj logici, samo poslednje tri *Igre* se direktno nadovezuju na *Sonatine* i *Fragmente*, te teza o evoluciji ponovo dobija na značaju.

Folklorni prizvuk u *Igrama br. 1–3* postignut je istim sredstvima kao i u prethodnim delima. Marija Kovač ispravno uočava da ove kompozicije danas deluju kao ambijentalna muzika.<sup>75</sup> Pored toga, ponovo je vidljiva Mokranjčeva naklonost prema Eriku Satiju.

Druga grupa *Igara* rešava problem objedinjavanja elemenata „paganskog“ ekspresionizma, džez-a i nacionalnog stila. Melodijska komponenta je potisnuta u korist ritmike i motorike, faktura je gušća i raznovrsnija. Mada je harmonija manje transparentna nego u prvoj grupi *Igara*, često bitonalna, obogaćena različitim vrstama akorada terčne, kvartne i sekundne strukture, ipak je moguće odrediti tonalni centar svake kompozicije. Za razliku od *Fragmenata*, Mokranjcu nije bio cilj maskiranje tonalnog centra. Ponovo je vidljiv njegov afinitet prema molskim tonalitetima – sve igre nalaze se u molskoj (ili frigijskoj) tonalnoj sferi. U celini, druga grupa *Igara* je najrodnija *Sonatinama*, kao i finalnom stavu svite *Fragmenti*; a skupa, *Šest igara* predstavljaju svojevrsnu sintezu Mokranjčevih dostignuća iz prethodnih klavirskih dela.

Prva *Igra* građena je statično, sa ostinantim figurama u pratnji i jednostavnom melodijskom linijom. Pratnja je nefunkcionalna, uz korišćenje akorada sa dodatom sekstom i nonakorada, koji ukazuju na vezu sa džez-idiomom. Modalna melodija može da asocira na folklor. Na završetku se nalazi tonični nonakord, na čijem fonu Mokranjac razlaže kvarte, uz oznaku *quasi celesta*.

75. Kovač, *Klavir kao muzički alter-ego...*, 37.

## PRIMER 13

*Igra br. 1*, t. 53-55

*Igra br. 2* izgrađena je na fonu ostinatnog ponavljanja figure u pratnji, uz jednostavnu silaznu melodiju u gornjem glasu. Faktura je dvoglasna i u velikoj meri podseća na druge Mokranjčeve stavove u kojima on koristi petodelnu poddelu bilo takta, bilo jedinice brojanja (ovde se radi o taktu 5/8). Folklorni prizvuk obezbeđuje ritam, kao i korišćena lestvična osnova, sastavljena od polustepena i celih stepena. Kao što su prethodne kompozicije pokazale, ovakva lestvična osnova nije garancija folklornog prizvuka; o tome svedoče I i IV stav *Fragmenata*. Da bi postigao folklorni prizvuk Mokranjac, prilikom građenja melodijske linije, insistira na intervalu prekomerne sekunde – u ovom slučaju, to su sekunde između 2. i 4. (fes–g) i 7. i 9. tona modusa (ces–d). Na taj način Mokranjac ostvaruje folklorno–imprisonističko zvučanje ove kompozicije. Lestvični niz korišćen u drugoj igri:

es    fes    ges    g    as    b    ces    des    d    es  
 $\frac{1}{2}$     1     $\frac{1}{2}$      $\frac{1}{2}$     1     $\frac{1}{2}$     1     $\frac{1}{2}$      $\frac{1}{2}$

pokazuje da nije u pitanju šematsko pridržavanje naizmeničnog sle-da  $\frac{1}{2} - 1 - \frac{1}{2} \dots$ , već Mokranjac „kroji“ lestvicu u skladu sa svojom muzičkom idejom.

Treća *Igra* sadrži isti ritmički pokret u pratnji kao i prva, dok je melodija nešto pokretljivija. I ova igra je statična, sa dugim pedalima i ostinatnim ponavljanjima figura u pratnji, i deonicom desne ruke izgrađenom od jednog motiva. Faktura kompozicije je u osnovi troglasna, a u srednjem glasu, koji u početku igra samo ulogu pratnje,

postepeno se formira skrivena, komplementarna melodijska linija, građena po tonovima hromatske lestvice, koja boji kompoziciju intervalom male sekunde.

*Igra br. 4* uvodi nas u nešto drugačiji muzički svet od prethodne tri. Melodija je iskrzana, malog opsega; ritam motoričan; harmonija i faktura mnogo raznovrsnije, sa čestim promenama tonalnih centara i „orkestarskih“ situacija. Uočavamo tritonusno-septimni akord na samom početku, kao i insistiranje na melodijskim pokretima prekomerne sekunde, dominirajućeg intervala u svim slojevima fature.

*Igra br. 5* ima najizrazitiji nacionalni prizvuk, ali ostvaren u sklopu neoekspresionističkog, a ne romantičarskog muzičkog jezika. Još jednom ističem da nije dobro poistovetiti odrednice „nacionalno“ i „romantizam“ u Mokranjčevom slučaju, jer on folklorne elemente ne vezuje uz određeni stilski idiom, već se mogu javiti u okviru stilski raznorodnih muzičkih tokova.

U *Igri br. 6* osnovni, hromatski motiv *g b gis h*, koji predstavlja koncentrat energije ove igre, izgrađen je od tonova karakterističnog Mokranjčevog modusa. Kompozitor ovde demonstrira kako je moguće, primenom praktično istih sredstava kao u prethodnim igrama, dobiti delo koje spaja folklorni ekspresionizam i džez. Danas je često u upotrebi odrednica *etno-džez*, ali smatram da ne bi bilo dobro kompoziciju iz domena umetničke muzike, nastalu pedesetih godina ovog veka, okarakterisati na ovaj način. Međutim, važno je uočiti Mokranjčevo spajanje ova dva muzička sveta kao momenat kada kompozitor nagoveštava jedan od muzičkih pravaca budućnosti, jer će kasnije izvestan broj naših stvaralaca krenuti sličnim putem – kako akademski školovani muzičari, tako i klupski instrumentalisti.

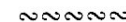


*Končertino za klavir, gudače i dve harfe* iz 1958. godine nepretenciozno je, ali efektno koncertantno delo, koje se može odrediti kao neoklasično/neobarokno, sa primesama nacionalnog prizvuka, koje se prvestveno ogledaju u korišćenju asimetričnih ritmova i njihovim učestalim izmenama, a povremeno i u melodijskoj i harmonskoj komponenti. Delo je napisano u trostavčnoj formi, a tretman solističkog instrumenta u odnosu na orkestar podseća na odnos protagonista u baroknom koncertu, sa ravnomernim smenjivanjem solo i tutti odseka. Tome u prilog govori i redukcija orkestarskog sastava na gudački korpus i dve harfe – koje kao da simuliraju čembalo! Pored toga,

Mokranjac dočarava i baroknu motoričnost, posebno u I stavu u kojem ostinato septola u klaviru prožima muzički tok.

*Končertino* ukazuje i na Mokranjčevu težnju za napuštanjem tonalnosti. Kompozitor obilato koristi bitonalnost i politonalnost, već uočene u ranijim delima. Još jedna veza sa budućnošću jeste primena bitonalnih paralelnih akorada impresionističkog zvučanja na početku drugog stava – a već sam istakla da će impresionizam biti osnovni vid komuniciranja sa prošlošću u Mokranjčevoj poslednjoj stvaralačkoj fazi. Kovačeva i Peričić ističu da je *Končertino* poslednje njegovo delo u kojem ima nacionalnog prizvuka, te da se on ubuduće neće vraćati na folklorne izvore.<sup>76</sup> Međutim, videćemo da i u kasnijim Mokranjčevim delima možemo povremeno naći folklorom inspirisane segmente – ali će kontekst u kojem se oni javljaju postati bitno drugačiji.<sup>77</sup>

Izrazita karakteristika ovog dela jeste primena monotematskog, odnosno cikličnog principa izgradnje forme. Mada nijedan od ovih principa nije dosledno sproveden, delo je objedinjeno istim tematskim materijalom, njegovim prenošenjem iz stava u stav. Dve teme prvog stava naizgled su kontrastne, ali, zapravo, predstavljaju različite aspekte iste ideje. U reprizi drugog stava akordska tema u klaviru prekida se reminiscencijama orkestra na drugu temu I stava. U kodi II stava javlja se reminiscencija na prvu temu I stava, koja je ovde preosmišljena u karakter posmrtnog marša. Najzad, kao prva tema trećeg stava ponovo figurira prva tema prvog stava, ali ovde ritmički modifikovana stalnim izmenama taktova, tako da dobija folklorni prizvuk. Uočavanje monotematskog načina razmišljanja u *Končertinu* veoma je značajno jer, s jedne strane, nagoveštava doslednu primenu ovog principa izgradnje forme u Mokranjčevim simfonijama, a, s druge strane, predstavlja još jednu etapu u evoluciji ka formi poeme.



*Končertinom* se završava prvi stvaralački period Vasilija Mokranjca. Narednih petnaest godina kompozitor nije pisao klavirsku muziku, te povratak mediju klavira označava početak njegovog trećeg stvaralačkog

76. Kovač, *Simfonijska muzika...*, 14, *Klavir kao muzički alter ego...*, 39; Peričić, *Portret umetnika...*, 4.

77. Uostalom, sama M. Kovač zastupa tezu da se u osnovi *Lirske poeme* nalazi latentan folklorni impuls. Videti npr. *Simfonijska muzika...*, 82–89. U daljem toku rada pokazaću da se folklorni uticaji mogu naći i u sviti *Intime*, nastaloj godinu dana pre *Lirske poeme*.

kog perioda. Pre nego što pristupim analizi kompozicija iz Mokranjčeve poslednje stvaralačke faze, posvetiću jedno poglavlje njegovom odnosu prema muzički nacionalnom i prema folklornoj muzičkoj materiji uopšte, jer će razmatranje ovog segmenta Mokranjčevog stvaralaštva olakšati razumevanje srodnosti između klavirskih dela iz pedesetih godina i onih nastalih nakon pauze duge deceniju i po.

## VASILIJE MOKRANJAC I MUZIČKI NACIONALNO

*Sadržaj ovog poglavlja, u nešto izmenjenom obliku i pod naslovom Vasilije Mokranjac i folklor, izložen je na simpozijumu Čovek i muzika, održanom 2001. godine i objavljen u okviru istoimenog zbornika radova (Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2003).*

Mada je u prethodnom izlaganju na više mesta dotaknuto pitanje Mokranjčevog odnosa prema folklornoj muzičkoj materiji, učinilo mi se neophodnim da ovoj problematici posvetim posebno razmatranje. Naime, smatram da pitanju Mokranjčevog odnosa prema muzički nacionalnom<sup>78</sup> do sada nije posvećena dovoljna pažnja, te da nije detaljno analizirano: **šta je** folklorno kod Mokranjca; **gde** se to vidi; **kako** se vrši transpozicija folklornog u umetničko; **da li** je u pitanju autentičan folklorni materijal... Pored toga, već sam istakla postojanje nedoumica oko terminološkog određenja modalne osnove koju Mokranjac učestalo primenjuje, tj. lestvičnog niza sastavljenog od naizmeničnih stepena i polustepena, a kojeg mnogi autori nazivaju *istarskom lestvicom* i time sugerišu prisustvo folklornog nadahnuća. Međutim, smatram da pojavu *istarske lestvice* ne smemo uzeti kao osnovni argument za postojanje folklorne inspiracije kod Mokranjca, već ga moramo potkrepiti i drugim dokazima. Takođe, pošto se na drugim mestima isti lestvični niz naziva *Skrjabinovim modusom*, *Il Mesijanovim modusom* itd, namera mi je da utvrdim koji termin najprikladnije opisuje način primene ovog intervalskog niza u Mokranjčevom opusu. Najzad, neophodno je odrediti koji sloj folkloru Mokranjac koristi u svojim klavirskim delima (i da li se uopšte radi o folklornoj

78. Termin *muzički nacionalno* preuzet je iz brojnih radova Sonje Marinković posvećenih ovoj problematici.

materiji), zatim koji su Mokranjčevi uzori za pisanje u nacionalnom duhu i kako se manifestuje njihov uticaj.

Pristupimo najpre analizi lestvične osnove Mokranjčevih klavirskih dela. *Istarska lestvica*, *Skrjabinov modus*, *modus Rimskog-Korsakova*, *II Mesijanov modus*, *malotercna lestvica...* nazivi su kojima se označava isti sled intervala, u zavisnosti od toga koji ga kompozitor umetničke muzike primenjuje i na koji način. Dejan Despić ga naziva *umanjenom lestvicom*,<sup>79</sup> mada je navedeni termin veoma upotrebljiv i ukazuje na poreklo ovog lestvičnog niza iz umanjenog četvorozvuka, u postojećoj literaturi o Vasiliju Mokranjcu nigde nisam naišla na upotrebu tog naziva, već se uglavnom koriste odrednice *istarska lestvica*, *Skrjabinov modus*, a ponegde i *II Mesijanov modus*.<sup>80</sup> Međutim, smatram da nijedan od ovih termina nije u potpunosti prikladan. Pođimo od naziva *istarska lestvica*. Mada se ovaj termin sreće u našoj teorijskoj literaturi,<sup>81</sup> a odatle su ga preuzeli autori koji su se bavili Mokranjčevim opusom, njegovu primenu smatram suštinski neadekvatnom. Naime, ova lestvica, karakteristična za folklornu melodiku Istre i Kvarnerskih otoka, po građi je veoma rudimentarna: njen opseg nikada ne prelazi šest tonova, a melodije građene po ovom nizu izvode se na duvačkim instrumentima sa **netemperovanim** intervalima (na malim i velikim sopilama); stoga se njen opis kao „lestvice sastavljene od naizmeničnih polustepena i celih stepena“ mora shvatiti vrlo uslovno. Čak i ako prihvatimo ovaj netemperovani sistem kao podudaran sa umanjenom lestvicom, moramo imati u vidu da je ta sličnost praktično slučajna. Mada se primena „istarske lestvice“ često uzima kao potvrda postojanja folklorne inspiracije u Mokranjčevom stvaralaštvu, Mokranjac se nije interesovao za istarski folklor,<sup>82</sup> već je do ovog intervalskog sleda došao potpuno drugačijim putem.

Istina je da Mokranjac, pomoću umanjene lestvice, postiže folklorne efekte, ali to je ostvareno zahvaljujući načinu na koji Mokranjac

79. Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom III*, Beograd, UKS, 1994, 80–87.

80. Videti napomene 55 i 56, gde je navedena literatura u kojoj se javljaju ovi različiti nazivi.

81. Marko Tajčević, *Osnovna teorija muzike*, Beograd, Prosveta, 1967, 102; Dragoslav Dević, *Uvod u osnove etnomuzikologije* (skripta), Beograd, izdanje autora, 1970, 100; Despić, *Harmonija...*, 81; itd.

82. Mokranjac se, inače, nije bavio melografskim radom, niti je proučavao tuđe zapise narodnih melodija; njegov način pristupa folkloru je posredan (o ovome će još biti reči).

građi melodijsku komponentu svojih dela, insistirajući na intervalima male, velike i prekomerne sekunde (tj. umanjene terce), zatim čiste kvarte i tritonusa, male i velike septime, itd. Sve su to intervali koje je moguće dobiti primenom „dijatonskog“ (tj. nealterovanog) lestvičnog niza zasnovanog na naizmeničnim stepenima i polustepenima. Međutim, Mokranjac nije pošao od lestvičnog niza i zatim iz njega „izvlačio“ pomenute intervalske odnose, već je išao obrnutim putem. Njegovo interesovanje za ovakva melodijska kretanja datira od prvih dela, koja su još uvek građena primenom dur–mol sistema; postepeno je kompozitor došao do umanjene lestvice kao jednog od načina da se ova zvučanja teorijski i praktično objedine u jedan lestvični sistem! Tome u prilog govori i činjenica da Mokranjac ne primenjuje ovaj lestvični niz shematski, već ponekad drugačije razmešta stepene i polustepene, ponovo u skladu sa svojom melodijskom invencijom.

Jedna od specifičnosti primene ovog lestvičnog niza koju navodi Despić jeste njegova primarno linearna upotreba. Naime, on smatra da je ova lestvica karakterističnija u melodijskoj primeni nego kao podloga harmonskih konstrukcija, jer se pri vertikalnoj primeni njena karakteristična zvučnost praktično gubi. I zaista, Mokranjac obilato koristi melodijske mogućnosti koje ovaj intervalski sled pruža. Muzičko tkivo njegovih klavirskih dela uglavnom je linearno izgrađeno, paralelnim protokom više melodijskih linija u različitim glasovima. Jedna od upadljivih karakteristika harmonske komponente Mokranjčevih dela jeste njena sličnost sa horskim, polifonim stavom, gde se vertikala dobija zbirom komplementarnih melodijskih kretanja, izgrađenih od navedenih specifičnih intervala koji ulaze u sastav umanjene lestvice. Pored toga, vokalni, pesmeni karakter njegovih melodijskih linija, u kojima dominiraju intervali male, velike i prekomerne sekunde, asocira na narodno pevanje, čak i kada se ne radi o citatima. Najzad, naslojavanjem ovako izgrađenih melodijskih linija, u vertikali se dobijaju sekundna trenja, koja opet asociraju na najstariji sloj narodnog pevanja. Ovakvom klavirskom fakturinom Mokranjac efektno i ubedljivo postiže folklorni prizvuk.

Upotrebu odrednice *Skrjabinov modus* takođe smatram neadekvatnom. Aleksandra Skrjabina je, inače, moguće označiti kao jednog od Mokranjčevih nepobitnih uzora, i uočiti mnogobrojne analogije pri likom poređenja njihovih opusa. One se ogledaju najpre u istovetnom izboru izvođačkih medija, uz apsolutnu dominaciju klavirske i orkestarske muzike; zatim u oblasti interesovanja za pojedine žanrove i formalne obrasce (pri čemu je naročito upadljiva obostrana evolucija ka

formi poeme), kao i na području stilske evolucije izražajnih sredstava (koja se ogleda u postepenom rastakanju romantizma u korist impresionizma, odnosno ekspresionizma). Pored toga, klavirska faktura Mokranjčevih dela, sa razlaganjima akorada u širokom slogu i uz primenu asimetričnih podela jedinica brojanja, veoma podseća na slične postupke iz Skrjabinovih dela. Svojevrсна opsednutost tritonusom takođe je uočljiva u stvaralaštvu oba kompozitora. Najzad, može se uočiti i sličnost u pogledu filozofskih koncepcija, ideja, svojevrsnog mističnog oreola koji okružuje oba stvaraoca, a koji je potenciran i njihovim preranim odlaskom sa životne scene, dok su još bili u punom naponu stvaralačke snage. Međutim, način na koji Skrjabin i Mokranjac koriste lestvični niz strukture stepen/polustepen prilično se razlikuje. Naime, u Mokranjčevim klavirskim delima nikada neće doći do dosledne primene ovog niza u horizontali i vertikali, koja je kod Skrjabina dovela do sveopšte dominantizacije harmonskog toka. Mokranjac ovaj niz primarno koristi linearno, melodijski. Mada se i u vertikali mogu pronaći kvartne harmonije, tritonusni sklopovi, itd. – od kojih je izgrađen i njegov PRAMOTIV – već sam ukazala da je Mokranjac ovakva sazvučja koristio mnogo pre no što je došao do toga da ih uobličiti u lestvicu tipa stepen/polustepen. Moguće je da je Mokranjcu Skrjabinova harmonija poslužila kao jedan od putokaza za dolaženje do ovog niza; ali ne smeju se prenebregnuti drugi uticaji, kao što su Mokranjčeva naklonost prema modusima (naročito frigijskom i mik-solidijskom) i, s druge strane, težnja da piše u nacionalnom duhu, što ga je navelo da posegne za elementima balkanskog mola i drugih, teorijski nedovoljno definisanih modusa orijentalnog porekla. Sve su to izvori koji su doveli do kristalizacije ovog lestvičnog niza u Mokranjčevim delima. Još jedna značajna razlika u odnosu na Skrjabinu jeste Mokranjčeva naklonost prema **plagalnoj** tonalnoj sferi, koja Mokranjčevim folklorno intoniranim delima daje izvestan melanholičan prizvuk, a, s druge strane, svojim modalnim asocijacijama, plagalnost izaziva utisak svojevršne arhaizacije, povratka u iskonsko. Pored toga, plagalnost, kao jedna od glavnih odlika impresionističke harmonije, predstavlja jedan vid spone između Mokranjčevih klavirskih dela iz prve i treće stvaralačke faze.

Najzad, upotreba termina *II Mesijanov modus* sasvim je neumesna u kontekstu Mokranjčevog opusa. Mokranjac nikada nije usvojio specifičan Mesijanov sistem modusa s ograničenom transpozicijom, kao ni kompozicione principe koji iz njega proizilaze. Podudarnost zvučanja *umanjene lestvice* i *II Mesijanovog modusa* je, ponovo,

slučajna, a razlikuje se i poreklo ovih lestvica i način njihove primene u konkretnim delima.

U kontekstu ovih razmatranja, smatram da nijedna od navedene tri odrednice (*istarska letvica*, *Skrjabinov modus*, *II Mesijanov modus*) ne odgovara u potpunosti Mokranjčevom stvaralačkom pristupu ovom intervalskom sledu. Stoga sugerisem da se umesto njih eventualno koristi termin *umanjena lestvica*, jer je uopšteniji i ne podrazumeva eksplicitnu vezu s određenim kompozitorom ili geografskom lokacijom. Takođe, predlažem da se razmotri i mogućnost uvođenja termina *Modus Vasilija Mokranjca!* Naime, smatram da je Mokranjčev pristup ovom lestvičnom nizu dovoljno originalan i samosvojan, bez eksplicitnih dodirnih tačaka sa proserdeima drugih kompozitora koji su se „izborili“ da se ovaj niz nazove njihovim imenima. Pored toga, termin *Modus Vasilija Mokranjca* ne bi podrazumevao isključivo niz koji se dobija doslednim smenjivanjem polustepena i celih stepena, već i druge nizove slične građe koji su proizašli iz strukture Mokranjčevih melodijskih linija – na primer, deobom ovog niza i spajanjem njegovih delova na različitim rastojanjima; ili nadovezivanjem dva modusa na neuobičajenom rastojanju, ili uz pomoć zajedničkog tona koji nije ujedno i osnovni ton; itd. Mokranjac je u svojim klavirskim delima isprobao mnoge mogućnosti koje pruža ovaj intervalski sled, ne rukovodeći se, pri tom, nekim unapred zadatim sistemom, već isključivo svojom melodijskom i harmonskom invencijom. Ovakav način neposrednog „krojenja“ intervalskog niza podseća na princip **glasova**, poznat iz folklorne i crkvene vokalne prakse.

Još jedna zanimljivost jeste da je, primenom ovog modusa, Mokranjac uspevao da ostvari i ekspresionističke i impresionističke i kvazi-folklorne zvučne efekte, što je postizao raznovrsnim građenjem melodijskih linija i akordskih sklopova, zatim različitim uodnošavanjem horizontale i vertikale, kao i sadejstvom ovog kompozicionog principa sa dinamičkom, agogičkom, faktornom i ostalim muzičkim komponentama. Ovo je veoma značajno za tumačenje treće Mokranjčeve stvaralačke faze, jer je jedan od ciljeva ovog rada da pokaže da se tokom petnaestogodišnje pauze u klavirskom stvaralaštvu Mokranjac jeste menjao, ali i ostao dosledan sebi, te da se druga grupa klavirskih dela logično nadovezuje na prvu, i da se ključ za razumevanje poslednje Mokranjčeve faze krije upravo u klavirskim delima iz pedesetih godina.

~~~~~

Više puta u toku ove studije indirektno sam dotakla pitanje generalnog Mokranjčevog odnosa prema folklornoj muzičkoj materiji. Kao što smo videli, folklorne efekte on ostvaruje na artifičijelan način, ne koristeći citate,<sup>83</sup> niti referirajući na folklornu baštinu. Mokranjac ne komunicira direktno sa folklorom, već koristi specifične kompozicione metode kojima ostvaruje folklorno zvučanje dela! Kompozitor nije proučavao kako nastaje narodna pesma, na koje se načine njen originalni vid transformiše tokom vremena, itd; nije ga zanimala autentičnost folklornog zvuka, već samo postizanje određenog štimunga. Samim tim, on se u velikoj meri ugledao na ranije naše kompozitore koji su obrađivali folklor ili stvarali u narodnom duhu: Stevana Mokranjca, Miloja Milojevića, Josipa Slavenskog, Marka Tajčevića... a verovatno da je na mladog stvaraoca znatan uticaj izvršio i njegov profesor Stanojlo Rajčić, koji je u vreme Mokranjčevih studija u velikoj meri bio nacionalno opredeljen. Od pomenutih kompozitora Mokranjac je preuzeo neke metode za postizanje nacionalnog prizvuka u klavirskim delima: pevni karakter melodija, (što je, inače, zanimljivo jer Mokranjac uopšte nije pisao vokalnu muziku!), zatim višeslojnu „heterofonu“ fakturu, duge orgelpunkte u funkciji borduna, sekundna trenja u vertikalni koja „simuliraju“ tradiciju najstarijeg sloja folklornog pevanja, itd. Međutim, karakteristično je da je upravo u ovim, „nacionalno“ orijentisanim delima, Mokranjac postepeno formirao svoj lični stil, a kompozicione postupke korišćene za podražavanje folklorne kasnije je primenjivao i u drugim, ne-nacionalno orijentisanim delima. Da nije prošao kroz nacionalno-romantičarsko iskustvo, Mokranjac možda nikada ne bi iskristalisao kompozicione zahvate koji su odredili njegov lični stil; u tom slučaju, verovatno bi zvučao slično kao drugi neoklasično opredeljeni kompozitori njegove generacije!

Mada smo navikli da se prema našem muzičkom stvaralaštvu iz četrdesetih i pedesetih godina prošlog veka, koje se, pod uticajem socrealističke dogme, okrenulo nacionalnoj struji, odnosimo s izvesnom dozom nipodaštavanja ili, u najboljem slučaju, pomirljivosti, zaboravljamo na dva momenta: najpre, da je sama dogma, koja je nametala stvaranje pod diktiranim uslovima, uticala na naš sadašnji nepovoljan stav prema tim delima, a ne prisustvo folklorne – koji se tu našao manje-više u ulozi „žrtvenog jarca“; i drugo, da je stvaranje na

83. Naravno, tu i tamo može se naći poneki citat: npr. u *Etidi br. 4* iz 1951. godine citira melodiju *Moj se dragi na put sprema*, u I stavu svite *Intime* iz 1973. citira napev *Voda zvira* itd; ali, načelno, upotreba citata nije karakteristična za njegov stvaralački prosek.

nacionalnim osnovama u velikoj meri zaslužno za neke od najznačajnijih novina koje je donela muzika dvadesetog veka. Elementi folklornog muzičkog izraza obogatili su najrazličitije stilove – pozni romanizam, impresionizam, ekspresionizam, neoklasicizam, a ovaj uticaj ostao je prisutan i do današnjih dana. Kao što kaže Dejan Despić:<sup>84</sup>

Vitalnost muzičkog stvaralaštva oslonjenog na folklor ili samo nadahnutog njime, kao i istorijsko kašnjenje u razvoju umetničke muzike upravo nekih sredina u kojima se folklorna baština najduže očuvala, razlozi su što nacionalna orijentacija kompozitora ni u 20. veku – naročito njegovoj prvoj polovini – nimalo nije izgubila na značaju i privlačnosti. Istovremeni bujan razvoj raznih elemenata modernog muzičkog jezika učinio je prirodnim da mnogi od njih nađu primenu i u ovom stilskom smeru, menjajući više ili manje njegova obeležja u poređenju sa srodnim pojavama romantične epohe..

Mokranjčeva klavirska dela koja nose obeležja komponovanja u nacionalnom duhu, spadaju u najlepše i najinventivnije stranice naše pijanističke literature. Kompozitorov odnos prema muzičkom folkloru je veoma specifičan; elementi muzički nacionalnog inkorporisani u Mokranjčev stvaralački prosek vremenom su postali značajan gradivni element njegovih dela. Diskretni nagoveštaji folklorne inspiracije obojili su mnoga Mokranjčeva klavirska dela, a njihova potonja popularnost doprinela je da se celokupan njegov opus prepozna prvenstveno po njima, te da se dela komponovana u nacionalnom duhu najčešće identifikuju sa „tipično-mokranjčevskim“ zvučanjem. Tako se Vasilije Mokranjac, mada to verovatno nije planirao, sticajem društvenih i kulturnih okolnosti na samom početku kompozitorske karijere, našao u ulozi nastavljača porodične tradicije, sledbenika svog slavnog pretka Stevana Mokranjca! Možda je njegovo deklarativno „bežanje“ od žanrova vokalne i horske muzike bio jedan od načina da se udalji od senke starijeg Mokranjca, te da osvoji izvođačke medije u kojima će izbeći poređenja i ostvariti samosvojan kompozitorski izraz. Svedoci smo da je u tome u potpunosti uspeo.

84. Despić, *Harmonija...*, 183–184.

# KLAVIRSKA MUZIKA VASILIJA MOKRANJCA

TREĆI STVARALAČKI PERIOD –  
KOMPOZICIJE IZ SEDAMDESETIH I  
OSAMDESETIH GODINA 20. VEKA

*Doseći do suštine umetnosti znači moći  
izraziti savršeni mir, kontemplaciju,  
dospeti muzikom izvan života.*

(Vasilije Mokranjac, 1983)

Tokom šezdesetih godina 20. veka, Vasilije Mokranjac se intenzivno posvetio simfonijskoj i primenjenoj muzici. Mada za to vreme nije nastalo nijedno klavirsko delo, Mokranjac u opusima iz ovog razdoblja koristi kompozicione postupke uspostavljene u klavirskoj muzici nastaloj prethodne decenije. *Sonatinama* je Mokranjac pripremio dramaturgiju koju će primenjivati u simfonijskoj muzici šezdesetih godina, čije su odlike *attacca* povezivanje stavova, monotematičnost i cikličnost. Ovim sredstvima autor ostvaruje sadržajno jedinstvo ciklusa (kao i cele simfonijske trilogije) i teži unifikaciji i jednostavačnosti oblika, koju po prvi put postiže u *Četvrtoj simfoniji*.

Simfonijska dela nastavljaju i evoluciju harmonskog jezika, započetu u klavirskim delima, koja vodi ka ekspresionizmu sve zaoštrenijeg vida, koji će takođe kulminirati u *Četvrtoj simfoniji*, primenom dodekafonske tehnike. Međutim, kao što sam ranije navela, *Četvrta simfonija* ujedno donosi i prve nagoveštaje stvaralačkog zaokreta, promene muzičkog jezika, vraćanja tonalnosti i melodiji. Kao da je ova kompozicija iscrpla mogućnosti evolucije harmonskog jezika u smeru koji je kompozitor sledio još od sredine pedesetih godina; s druge strane, formalna evolucija, koja je dovela do jednostavačnosti, takođe

je ovde dovedena do kraja. Očigledno da je kompozitor osetio potrebu da zaokruži ovu etapu svog razvoja. Stoga se *Četvrta simfonija* ukazuje kao ključno delo u Mokranjčevom opusu: s jedne strane, to je sinteza njegovih višedecenijskih nastojanja; s druge strane, plato koji je poslužio kao otisna tačka za transformaciju muzičkog jezika. Iz istog razloga, kompozitor je osetio zasićenje žanrovima orkestarske i primenjene muzike, kojima se petnaest godina intenzivno bavio, i okrenuo se odavno napuštenim žanrovima klavirske i koncertantne muzike.<sup>85</sup> Međutim, muzički jezik nove grupe dela nije u potpunosti nov, već predstavlja povratak nekim karakteristikama klavirskih dela iz pedesetih godina – koje je Mokranjac zanemario ili potisnuo sledeći glavnu liniju svog muzičkog razvoja tokom šezdesetih. Te odlike, koje smo ranije mestimično uočavali, jesu: specifičan lirizam, interesovanje za impresionizam, džez i bluz, kolorizam harmonije, statičnost muzičkog toka. Ova dela donose povratak formi klavirske svite, ali sada preosmišljene u skladu sa dosegnutom jednostavačnošću oblika.

Na polju harmonije, koja u Mokranjčevom poslednjem stvaralačkom periodu definitivno gubi ekspresivnu ulogu u korist kolorističke, osnovna sredstva predstavljaju kvintna i kvintno–kvartna sazvučja, zatim akordi tercnog sklopa sa dodatim tonovima, ili postavljeni u širokom slogu i u obrtaju koji ističe kvartu ili kvintu, dalje, akordi složene terčne strukture ili bikordi u paralelnom kretanju, sekundni grozdovi od po tri tona na rastojanju terce, manji klasteri celostenog sklopa, itd. Stavovi svita zasnovani su na minimumu materijala – na svega dva–tri osnovna akorda, ili na jednostavnim intervalskim pokretima. U *Preludijumima* dominiraju mali molški septakord i nonakord, kao i veliki i mali durski septakord i nonakord sa dodatim tonovima, najčešće sekundom ili kvartom. Ove harmonijske karakteristike javljaće se i u Mokranjčevim koncertantnim i orkestarskim delima iz sedamdesetih i osamdesetih godina, ali isprepletane s ostacima izražajnih sredstava korišćenih u simfonijskoj trilogiji i *Četvrtoj simfoniji*. Kao da u delima pisanim za orkestarski medij Mokranjac ne može u potpunosti da se odvoji od uticaja svoje prethodne stvaralačke faze. Stoga ne čudi što mu je za transformaciju muzičkog jezika bio neophodan povratak mediju klavira!



85. Primenjenoj muzici se Mokranjac više neće vraćati, a u oblasti simfonijske muzike nastaje još *Lirska poema* (1974) i *Peta simfonija* (1978).

Godine 1973. Vasilije Mokranjac se, posle petnaest godina, vratio instrumentu sa kojim je započeo svoje kompozitorsko sazrevanje i napisao dve klavirske svite – *Intime* (dovršene septembra 1973) i *Odjeke* (premijerno izvedene na BEMUS-u, oktobra 1973). *Intime* su posvećene pijanistkinji Zorici Dimitrijević–Stošić. Ova svita pomalo je zanemarena u odnosu na mnogo poznatije *Odjeke*; međutim, ova dva dela su veoma bliska po korišćenim kompozicionim postupcima, senzibilitetu i dubini poruke koju Mokranjac njima prenosi, te ih smatram podjednako uspelim.

*Intime* se sastoje od osam kratkih, međusobno povezanih stavova, koji grade neprekinuti muzički tok. Stoga se ova kompozicija može nazvati POEMOM. Sedamdesetih godina Mokranjac dolazi do oblika poeme i u klavirskom i u orkestarskom stvaralaštvu. Međutim, bitno je uočiti da su u njegovom opusu tipovi klavirske i orkestarske poeme nastali iz različitih izvora: klavirska poema je nastala spajanjem više zasebnih kratkih stavova u jednu celinu; orkestarska poema je, međutim, nastala postepenom razgradnjom sonatnog oblika. Videćemo kasnije i na koji se način ova dva tipa poeme objedinjuju u Mokranjčevim koncertantnim delima iz poslednje stvaralačke faze.<sup>86</sup>

Uvodni stav *Intima* sažima u sebi sve odlike poslednjeg Mokranjčevog stvaralačkog perioda. On ukazuje na vezu sa njegovom kompozitorskom prošlošću, ali i zacrtava novu estetiku. Kompoziciona sredstva koja Mokranjac primenjuje ista su kao i u ranijim klavirskim delima: statičnost harmonije, repetitivnost, dugi pedali, razložene figuracije, ostinata, višeslojna faktura, paralelna kretanja, modalnost. Međutim, ona su ovde, u svojoj horizontalnoj i vertikalnoj zvučnoj sveukupnosti, u funkciji dočaravanja impresionističkog zvukovnog sveta.

Impresionizam i džez, latentno prisutni u većini ranijih Mokranjčevih dela, ali nikad dovoljno afirmisani, ovde su napokon eksplicitni. Još je zanimljivije to što su suočeni sa citatom koji dolazi iz drugog muzičkog sveta – iz kompozicije Josipa Slavenskog *Voda zvara*. Slavenskog sam ranije već označila kao jednog od Mokranjčevih uzora, stvaraoca koji ga je inspirisao kompoziciono–tehničkim sredstvima koje koristi pri obradi folkloru – međutim, ne i svojim autentičnim odnosom prema

86. Setimo se da je simfonijska poema Franca Lista, čiju su formu kasnije preuzimali i drugi autori (npr. Smetana, Musorgski, Štraus itd) nastala prožimanjem sonatnog oblika, varijacija ili ronda sa sonatnim ciklusom. Mokranjčevi tipovi poema nemaju direktne srodnosti sa Listovim delima; kao što smo istakli u prethodnom poglavlju, njegov uzor na ovom području je Aleksandar Skrjabin, koji je sličnim putevima stigao do klavirske i orkestarske poeme!



folkloru kao *pra*-zvuku, ukorenjenom u arhetipsko, koji prožima sve niveoe muzičkog dela.

Kompozicija *Voda zviru* postoji u klavirskoj i horskoj verziji.<sup>87</sup> Navešću primer iz klavirske verzije, da bi se videlo koliko je citat doslovan.

## PRIMER 14

Josip Slavenski, *Voda zviru*

*Intime*, I stav, t. 16-20

Citat se do sada samo jednom javio u Mokranjčevom klavirskom opusu: u *Etidi b-moll*, a tada je bio uklopljen u stilski okvir ove kompozicije. Međutim, u *Intimama*, citat je plasiran tako da se jasno

87. *Voda zviru* nije obrada narodne melodije, već je Slavenskova originalna tvorevina. On je samo preuzeo dva stiha iz narodne pesme *Zviru voda iz kamena*, a ostatak teksta i celu melodiju je kreirao sam. Moguće je da Mokranjac nije znao da se radi o *imaginarnom folkloru*, ali to suštinski ništa ne menja. Videti: Ana Kara-Pešić, "Josip Slavenski 1896-1955 - Stogodišnjica rođenja", tekst uz CD *Josip Slavenski - Kamena muzika*, Beograd, SOKOJ, 1996, 5.

vide njegove ivice,<sup>88</sup> kao isečak iz drugog muzičkog univerzuma. (Ujedno, on se može shvatiti i kao označitelj. Mokranjac ovde sučeljava dve različite estetike: jednu, koju ranije nije imao dovoljno smelosti ili doslednosti da razvije do kraja, i drugu, koja je odredila veći deo njegovog prvog stvaralačkog perioda, bojeći ga nijansama nacionalnog muzičkog idioma. Ovo je prva Mokranjčeva klavirska kompozicija koja provocira igru otkrivanja značenja. Činjenica da citat nije iz nekog od Mokranjčevih ranijih dela, već iz tuđe kompozicije, kao da donosi njegovo priznanje da mu je nacionalno usmerenje bilo nametnuto SPOLJA, a ne polazište od kojeg bi sam krenuo. Na ovom mestu Mokranjac po prvi put preispituje svoju stvaralačku prošlost, jer, umesto da svom ponovo otkrivenom i prepoznatom bluz-idiomu sučeli odsek svojeručno komponovan „u nacionalnom duhu“, Mokranjac bira gotov primer iz muzičke prošlosti, koji ovde dobija značenje opšteg reprezentiva našeg folklorno obojenog muzičkog romantizma. Ovo je pravi postmodernistički postupak! Još jedan simptom novog odnosa Vasilija Mokranjca prema sopstvenoj muzičkoj prošlosti jeste DIJATONSKI muzički svet, nakon primene dodekafonije u *IV simfoniji* iz 1972. godine. Pri tom je restauracija dijatonike izvedena u petnaest godina ranije napuštenom mediju klavirske muzike.

Stil ove kompozicije mogao bi se definisati kao neoimpresionizam. Međutim, Mokranjac ovde ne restaurira impresionistički stil, već se priseća neoimpresionizma svojih prvih klavirskih kompozicija Op. 1 i 2, napuštenog nakon upisa na studije kompozicije.<sup>89</sup> Ovom stilu Mokranjac se, kao što smo videli, kasnije povremeno vraćao – u *Sonatinama C-dur*, *Fragmentima* ili *Igrama*, na primer – ali nikada dovoljno eksplicitno. U prvom stavu *Intima* susreću se, dakle, Mokranjac-učenik, Mokranjac–mladi stvaralac, na razmeđi zahteva sredine i svojih ličnih interesovanja, i Mokranjac–zreli autor, koji se vraća instrumentu od kojeg je i krenuo, nostalgично se sećajući svoje mladosti. Korišćenjem gotovog materijala iz muzičkog arhiva, da bi time podsetio i na sopstvenu prošlost, a ujedno se vraćajući stilu svojih prvih klavirskih dela, Mokranjac je svojoj muzici dao novo značenje.

Gradacioni luk svite *Intime* od I stava nadalje odvija se uz postepeno narastanje dinamike i zgušnjavanje fakture. Sledi lirski predah u četvrtom, a zatim snažna kulminacija u petom stavu, uz ponovnu

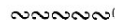
88. Termin 'ivice citata' preuzet je iz Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, 22.

89. O ovim delima videti u: Kovač, *Klavir kao muzički alter-ego*.

asocijaciju na folklor, koja remeti dotadašnji spokojan muzički tok. Ova kulminacija se iznenada lomi, da bi prema kraju ponovo narastala, na osnovu istog muzičkog materijala. Muzičko tkivo vibrira smenjivanjem laganih i brzih odseka, uz velike dinamičke kontraste, do konačnog smirenja u Kodi.

Poslednji, osmi stav svite *Intime*, mada nije doslovan autocitat nekog ranijeg dela, na jednom mestu sažima najupečatljivije Mokranjčeve kompozicione postupke primenjivane u prvoj grupi klavirskih dela; faktura podseća na neke odlomke *Varijacija, Etida, Fragmenta, Igara...* Kao da na samom završetku ove svite/poeme autor rezignirano – ili možda ironično?! – otpozdravlja sam sebi. U Kodi Mokranjac suočava folklorne male sekunde, impresionističke paralelne prazne kvinte i džez akorde, prožimajući prošlost i sadašnjost, nekad i sad, na upečatljiv i dirljiv način.

Prisustvovali smo drami stvaraoča, koji nam je najpre odškrinuo vrata da provirimo u njegov unutarnji svet – introvertan, meditativan, smiren – a zatim pokazao i njegovu suštinsku neusaglašenost sa spoljnim, disonantnim i agresivnim svetom, koji je narušio njegov mir i razorio oazu spokoja i kontemplativnosti. Nimalo slučajno, u pretposlednjem taktu *Intima* ponovo se javlja KRIK, koji u ovom slučaju kao da poručuje „Ostavite me na miru!“, posle čega se sve utišava.



O sviti *Odjeci* verovatno je napisano više nego o svim ostalim Mokranjčevim delima zajedno. Kompoziciju je oktobra 1973. na BEMUS-u premijerno izveo pijanista Dušan Trbojević, kome je i posvećena. Sam Trbojević je sa ovom kompozicijom nastupao nebrojeno puta i, po sopstvenom priznanju, on *Odjeke* oseća kao svoje.<sup>90</sup> Međutim, ovo delo su izvodili i mnogi drugi naši pijanisti, a bilo je i obavezna kompozicija na međunarodnom takmičenju Muzičke omladine u Beogradu 1976. godine. Svi autori<sup>91</sup> koji su pisali o *Odjecima* ističu da je idejna osnova ove kompozicije povratak duhovnosti, izraz nemira savremenog čoveka koji traži sebe, traži mir i ravnotežu i pronalazi ih okrećući se veri; time on dostiže katarzu. Pišući o

90. Dušan Trbojević, *Sećanje na Vasilija Mokranjca*, Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku br. 24–25, 1999, 97.

91. Josif, Kovač, Peričić, Preger, Trbojević, Veselinović–Hofman, itd.

*Odjecima*, M. Kovač navodi da, pored muzikologa, kompozitora i pijanista, za *Odjeke* znaju i filozofi, estetičari i psiholozi, jer u tom delu postoje „tragovi vanmuzičkog delovanja“.<sup>92</sup> Autorka primećuje da su *Odjeci* povod za razgovor o filozofskim preokupacijama Vasilija Mokranjca u njegovoj zrejoj stvaralačkoj fazi, o naklonosti prema idejama impresionizma, interesovanju za istočnjačke religije, čak i za izvesne oblike misticizma.<sup>93</sup> Već sam ukazala na Mokranjčevu zainteresovanost za teozofska učenja; M. Kovač govori i o uticaju neoplatonizma, koji afirmiše ideju o besmrtnosti duše. Neoplatonistički stav zastupa i Enriko Josif, Mokranjčev prijatelj i „saborac“, koji u već citiranom tekstu *Naš humani trenutak koji doživa*<sup>94</sup> iznosi sledeće zapažanje:

Svaka duhovna sredina raslojava se prema dvema krajnostima. Za celokupnu evropsku kulturu možemo reći, kada je umetnost u pitanju – na Aristotelovu racionalističku poetiku i Platonovu nadracionalnu poetiku – neophodno je da se ove dve krajnosti, kada su u pitanju istinite procene umetničkih vrednosti, uravnoteže. Aristotelovsku logiku primeniti tamo gde i stvaralaštvo i izvođaštvo sebe iskazuje umetničkom pragmatikom. Platonovu poetiku tamo gde ekstatični ushit lomi logiku i prelijeva se u duhovnu ljubav, za koju Platon tako uzvišeno kaže da je ona ludilo bogova. Sredina koja nema poslenike platonovske poetike, u kojoj se sve meri aršinom pseudoaristotelovskog logicizma, mora biti unazađena i zato mora kao protivtežu da ima zahuktale borce za duhovnu ravnotežu, bez koje nema nijedne prave kulture.

Citirani Josifov tekst zapravo je pamflet protiv „pragmatično“ orientisanih kritičara, „obožavalaca tehnološkog perfekcionizma“. Ovaj vid rasprave bio je tipičan za tadašnju kulturnu klimu; danas su ovakve debate uglavnom besmislene, jer se i formalističke i semiološke analize smatraju podjednako opravdanim, te se *Odjeci*, pa i čitav Mokranjčev opus mogu tumačiti i „aristotelovski“ i „platonistički“.

*Odjeci* su prokomponovano delo, koje je Mokranjac žanrovski odredio kao svitu, ali bi se podjednako opravdano moglo nazvati poemom, jer se jedanaest stavova nadovezuje bez prekida, a neki od njih su i tematski povezani. Stavovi su raspoređeni po principu kontrasta, a

92. Kovač, *Klavir kao muzički alter ego...*, 40.

93. Isto.

94. Josif, nav. delo, 30–31.

izražajne mogućnosti klavira briljantno iskorišćene. Dramaturgija dela osmišljena je kao veliki luk koji se pruža od početka do kraja kompozicije, počinjući i završavajući u laganom tempu i tihoj dinamici, a kretanje unutar luka odvija se preko dramaturških terasa, kroz uspone i padove, zgušnjavanje i razređivanje muzičkog tkiva. Kao i u ranijim delima, Mokranjac iz minimuma tematskog materijala kreira ogromne gradacije. Dušan Trbojević navodi da je jedina sugestija za interpretaciju koju je dobio od kompozitora bila: „Samo nastoj da sve dobro odzvuči, da ima dovoljno prostora!“<sup>95</sup>

*Odjeci* započinju u najtišoj dinamici, praznim kvintama u visokom registru. To je uobičajeni način za muzičko prikazivanje ZVONA, motiva koji je i ranije zaokupljao Mokranjčevu pažnju. Ovde se zvona čuju iz daljine, prigušena. Mokranjac će tokom kompozicije još mnogo puta dočaravati zvona, ali svaki put na različit način. U daljem toku stava shvatamo da se radi o crkvenim zvonima, jer sledi citat vizantijskog napeva. Kao da kompozitor osluškuje zvuk nekih davnih zvona, preseća se svoje potisnute religioznosti, i iz te magline sećanja izrasta napev *Tebe Boga hvalim*,<sup>96</sup> srednjovekovna melodija vizantijskog porekla, kojom kompozitor premošćava prostor i vreme. U maniru pravog postmoderniste, Mokranjac koristi ovaj napev kao gotov artefakt, koji reprezentuje srpsku duhovnu muziku. Baš kao što su *Intime* prvo delo (ne računajući komade Op. 1 br. 1 i 2) u kojem kompozitorov afinitet prema džezu i bluzu slobodno dolazi do izražaja, tako u *Odjecima* kompozitor prvi put stvara muziku „duhovnog“ sadržaja. Tokom pedesetih godina, kada su nastajala Mokranjčeva klavirska dela iz prve stvaralačke faze, interesovanje za džez nije bilo uobičajeno, a pogotovo ne religiozno-mistični zanos. Stoga *Intime* i *Odjeci* suštinski imaju istu ulogu – razvijaju interesovanja koja kompozitor ranije nije mogao u punoj meri da ispolji, i time zatvaraju krug njegovih preokupacija.

95. Trbojević, *Sećanje na Vasilija Mokranjca*, 97.

96. Videti: isto, 96. Trbojević navodi da se radi o citatu napeva *Tebe Boga hvalim* vizantijskog kompozitora iz 15. veka Jovana Laskarisa, kao i da je početni stav kompozicije mesto javljanja citata. Međutim, J. Anđelković se poziva na svedočenje V. Peričića, koji tvrdi da mu je sâm kompozitor rekao da se radi o starom crkvenom napevu – *Srpskom kinoniku* iz 17. veka. Pored toga, autorka pretpostavlja da je trenutak primene citata dat u unisonom kretanju sedmog stava. Pošto nije moguće pouzdano utvrditi koji je navod tačniji, ovde koristim prvu mogućnost, a upućujem i na Anđelković, nav. delo, 16–19, gde autorka tumači formu i dramaturgiju *Odjeka* iz konteksta druge mogućnosti.

## PRIMER 15

*Odjeci*, I stav, t. 13-18 - citat crkvenog napeva

Sledi brzi, tokatni stav, u kojem Mokranjac dalje razvija različite načine dočaravanja zvuka zvona. U t. 20, u najjačoj dinamici i uz oznaku *quasi corni*, javlja se tema koja predstavlja Mokranjčevo *Tuba mirum* – objavu sudnjeg dana. Ona će se još jednom javiti u toku stava, u punoj snazi. Stav se završava melodijom koja se u prethodnom stavu javila između motiva zvona i citata napeva. Ovakvih primera motivskog povezivanja stavova biće još u toku kompozicije.

## PRIMER 16

*Odjeci*, II stav

t. 20-21 - "Tuba mirum"

t. 39-40 - melodija sa kraja I stava

Četvrti stav ponovo ukazuje na duhovnu inspiraciju koja leži u osnovi kompozicije, pošto predstavlja simulaciju crkvenog pojanja. Ovo svojevrsno psalmodijsko recitovanje započinje u dinamici *ppp*, u jednom glasu, da bi zatim melodiju prihvatao jedan po jedan glas; faktura se zgušnjava, tempo ubrzava, dinamika raste, i na kraju ovim napevom odzvanja ceo kosmos. Na ovo se nadovezuje ponovni nastup zvona, kojima je posvećen i naredni stav.

U petom stavu desna ruka ponovo imitira zvona, na način najbliži onom iz II stava; Mokranjac u svakom stavu dočarava zvonjavu drugačijom klavirskom fakturama.

## PRIMER 17

Odjeci - ZVONA

II stav - t. 14-16

V stav - t. 1-3

VI stav - t. 1.2-3

VIII stav - t. 19

Faktura povremeno podseća na Lista, povremeno na Debisija, Musorgskog – da navedem samo najpoznatije kompozitore u čijim je delima klavir „zvonio“. Pre *Odjeka*, u našoj literaturi za solo klavir postoji još samo jedno delo koje „odzvanja“ sa podjednakim intenzitetom maštovitosti i nadahnuća – dvostavačna *Sonata za klavir* Josipa Slavenskog iz 1924.<sup>97</sup> Ona je možda poslužila Mokranjcu kao jedan od uzora, s tom razlikom što su Slavenskog inspirisale narodne božićne pesme, a Mokranjca sam crkveni obred – zvona, sveštenikovo pojanje, hor, molitva. Mokranjac, naravno, ne želi da restaurira obred (što nije ni moguće u izabranom mediju) već uzima njegove prepoznatljive delove i gradi novu celinu, pokazujući na koji način ih je doživeo i kako oni odjekuju u njegovoj svesti.

97. Ne smemo zaboraviti ni *Vizantijski koncert* Ljubice Marić; međutim, radi se o koncertantnom delu u kojem je klavir solistički instrument.

Iz dubina, u basovom registru, izrasta nova tema, disonantna, građena od tritonusnih intervala, koja narasta skupa sa zvonima, preteći da ih nadjača; na trenutak izgleda kao da su zvona utihnula, ali ona se zatim ponovo javljaju u punoj snazi. U desetom stavu, tema koja se javlja između horskih „odgovora“ podseća na zvono sa londonskog sata „Big Ben“.

## PRIMER 18

Možda Mokranjac nije bio svestan ove sličnosti, ali taj odsek zaista asocira na otkucavanje džinovskog sata, koje opominje da je ljudski život ograničen, da je naše vreme merljivo i prolazno – nasuprot večnom, nemerljivom, božanskom vremenu. Nakon poslednjih otkucanja sata, sekundno obojena melodija rezignirano se povlači, i taman da zamre, kada se iz dubine ponovo začuje zvuk zvona, koji je budi i oživljava.

## PRIMER 19

Odjeci. X stav, t. 11-21

U posljednjem stavu, melodija se ponovo kreće uvis; čujemo crkveni napev iz I stava, od kojeg je sve započelo i kojem se sve vraća. Posljednja disonanca je utihnula, nebeski mir je nadvladao. Prateća figura podseća na završetak *Potonule katedrale* Kloda Debisija. Mokranjac koristi uobičajeni način dočaravanja udaljenih zvona, ali i pravi omaž kompozitoru koji mu je jedan od uzora i idejnih srodnika. Kompozicija se završava „nebeskim“ zvončićima sa samog početka.

Poemom *Odjeci* kompozitor povezuje udaljene epohe, muzičke stilove, načine života i mišljenja, ne praveći razliku između starog i novog, već se pitajući o smislu života i stvaranja. Ovom kompozicijom Mokranjac je ispunio očekivanja i „aristotelovaca“ – stvarajući delo koje je tematski, tonalno i dramaturški zaokruženo – i „platonista“ – prikazujući uznemirenog, rastrzanog čoveka današnjice, koji traži za duhovnošću i nalazi svoj mir.



*Pet preludijuma* iz 1975. godine, kao i naknadno im pridodati *Preludijum* iz 1984. godine (jedna od poslednjih Mokranjčevih kompozicija)<sup>98</sup> dovode do vrhunca, čak i ekstrema, estetiku kompozitorove poslednje stvaralačke faze. *Pet preludijuma* sadrže ukupno osamdesetak taktova; dinamika nikada ne prelazi oznaku *mp*, ambitus melodijskih kretanja je uzan, tematski materijal sveden na minimum, baš kao i fundus korišćenih akordskih sklopova. Stavovi se ulivaju jedan u drugi bez prekida, a, pošto nijedan od njih nema jasno izdiferenciran oblik, stiče se utisak da je forma mišljena kao jedinstvena celina. Mada je zvučnost prigušena i razređena, izvestan kontrast između stavova postignut je primenom različitih melodijsko–ritmičkih figura, od kojih je svaka karakteristična za određeni stav.

Poslednji *Preludijum*, iz 1984. godine, takođe je veoma kratak, ali se mogu uočiti konture trodela sa skraćenom reprizom. Stoga se on može izvoditi zasebno, ali i kao poslednji stav *Pet preludijuma*, pogotovo zato što je izgrađen potpuno istim kompozicionim sredstvima. Pored toga, on poseduje i izvesne motivske sličnosti sa *Preludijumima*, od kojih je najinteresantnija reminiscencija na kvartno/septimni motiv, tako značajan za veliki deo Mokranjčevog opusa. Međutim,

98. Nakon njega, koliko je poznato, Mokranjac je komponovao još samo *Preludijum* za klarinet, posvećen Ernestu Ačkunu.

ovde je motiv lišen dramatike i inkorporisan u lirsko–meditativni zvučni svet.

## PRIMER 20

*Preludijum*, t. 25-27

Tempo I (Andante)

Poslednji Mokranjčev klavirski komad, *Preludijum*, razlikuje se od *Pet preludijuma* jedino po nešto razvijenijoj dinamičkoj komponenti, koja se izvija do *forte* zvuka pred reprizom, da bi se zatim ponovo sve utišalo. Čak i na tako malom prostoru Mokranjac sprovodi svoju zamisao dramatskog luka. Prisajedinjenje ovog komada devet godina ranije nastalim minijaturama nije narušilo konzistentnost ciklusa, već ga je upotpunilo malenim, ali sadržajno bogatim finalom. Ceo ciklus, mada nastao iz dva navrata, deluje veoma jedinstveno i pročišćeno, te sublimira karakteristike Mokranjčeve poslednje stvaralačke faze.



Dve Mokranjčeve koncertantne kompozicije iz završne stvaralačke faze, *Koncertantna muzika* (1976) i *Poema* (1983), obe za klavir i orkestar, veoma su srodne. Izgrađene su u formi jednostavačne poeme, motivski su povezane, a donose i sličan tretman klavira u odnosu na orkestar – oba medija su podjednako značajna i međusobno isprepletana. Mokranjac tretira klavir na sličan način kao u svojim orkestarskim delima. Stoga se i *Poema* i *Koncertantna muzika* žanrovski nalaze na prelazu između simfonijskih i koncertantnih dela. Međutim, pored sličnosti, između ovih dela ima i dosta razlika. *Koncertantna muzika* je veoma bliska orkestarskim delima iz sedamdesetih godina, posebno *IV simfoniji*, zbog toga što Mokranjac ponovo primenjuje dodekafonsku tehniku i evolutivni princip izgradnje oblika. Mada je *Koncertantna muzika*, po datumu nastanka, „mlađa“ od *Lirske poeme* (koja ne sadrži elemente dodekafonske tehnike),<sup>99</sup> u

njoj se Mokranjac vraća ovom principu izgradnje oblika. Pored toga, *Koncertantna muzika* je i po formi mnogo bliža tipu Mokranjčeve orkestarske poeme, monolitne celine nastale postepenom modifikacijom sonatnog oblika. Nasuprot njoj, *Poema* je bliža tipu klavirske poeme, sastavljene iz više sadržajno različitih segmenata.

*Koncertantnu muziku* prvi je analizirao Vlastimir Peričić.<sup>100</sup> Mada se Peričićeva i moja analiza ne podudaraju u svim segmentima, neka njegova zapažanja bila su izuzetno korisna. Marija Kovač navodi da „...stilski, kompozicija varira između prozračne, impresionističke atmosfere koju od početka ostvaruje klavir i ekspresionističke dramske tenzije nametnute razvojnom koncepcijom orkestarskog toka“.<sup>101</sup> Međutim, uprkos različitim koncepcijama, klavir i orkestar ravnopravno učestvuju u izlaganju i razvijanju tematskog materijala. Takođe, autorka uočava snažan uticaj *Odjeka* na *Koncertantnu muziku*; ali, sličnost se ogleda samo u pojedinim klavirskim fakturama, dok se tehnički, stilski i idejno-konceptijski ova dva dela veoma razlikuju.

U *Koncertantnoj muzici* prisustvujemo restauraciji dodekafonije bergovskog tipa. Dvanaesttonski oblikovan tok Mokranjac je, međutim, uokvirio gotovo previše tradicionalnim harmonskim obrtom *gis-cis*, D-T, na početku i na kraju kompozicije. O ovome sam već pisala na str. 21. (na primeru *IV simfonije*) kao o potencijalno postmodernističkom postupku, jer ovakav gest stvara utisak da su uvod i koda iseći iz potpuno drugačijeg muzičkog sveta. Pored toga, mada u *Koncertantnoj muzici* nema autocitata, Mokranjac koristi gotovo sva karakteristična sazvučja i kompozicione detalje koji su u ranijim delima doprinosili „tipično mokranjčevskom“ zvučanju. Time on ponovo, na neki način, problematizuje sopstvenu kompozitorsku prošlost.

Kompozicija započinje uvodom, u kojem se izdvajaju dva segmenta. Prvi odsek a poveren je orkestru, i u okviru njega izlaže se u *pianissimo* dinamici motiv 1, uskog opsega, sastavljen od malih sekundi u horizontali i paralelnih kvarti u vertikali.

99. M. Kovač smatra da je u *Lirskoj poemi* Mokranjac napustio tonalnost u korist modalnosti. Videti *Odabrana orkestarska dela...*, 4. Međutim, i modalnost spada u okvire proširene tonalnosti!

100. Vlastimir Peričić, *Novo delo* – *Koncertantna muzika* za klavir i orkestar *Vasilija Mokranjca*, *Pro musica* br. 92, 1976, 14–15.

101. Kovač, *Simfonijska muzika...*, 56.

## PRIMER 21

*Koncertantna muzika*, t. 1-4

**motiv 1**

Motiv se ponavlja nekoliko puta, sukcesivno ili u kvazi-imitaciji. Od t. 10. započinje odsek b, poveren klaviru, koji takođe u *pianissimo* dinamici donosi trilere i tremola oko tona *gis* (dominante). U t. 34. javlja se tonika *cis* u orkestru i klaviru, i započinje ekspozicioni odsek. Mokranjac, kao i uvek, pokreće kompoziciju iz tišina i dubina, zatim sprovodi velike gradacije i napokon je vraća u ništavilo.

U ekspoziciji se izlažu preostali značajni motivski materijali. Najpre se u dubokim gudačima u t. 34–42. formira melodija u kojoj je ponovo eksponiran interval kvarte; zatim u t. 44. bas klarinet donosi istu frazu, građenu od uzlaznih kvarti, ali u diminuciji, na fonu pratnje srodne onoj u Posmrtnom maršu iz *Varijacija* za klavir. Ovu frazu Peričić naziva „temom“, a ja ću koristiti naziv motiv 2. U t. 53. nastupa u solo klaviru melodija građena od silaznih kvarti (motiv 3), koju, pak, Peričić naziva „kontra-temom“.

## PRIMER 22

*Koncertantna muzika*, t. 53-55

**motiv 3**

Ovo nisu teme u smislu sonatne ekspozicije, jer su veoma srodne – jedna deluje kao slobodna inverzija druge. Peričić uočava da se ne radi o bitematskoj dijalektici sonatno-simfonijskog tipa, već o kompleksnom varijacionom procesu. Građeci oblik, Mokranjac ne formira niz zaokruženih varijacija, nego permanentno prepliće i transformiše pomenute motivske elemente.

Nadalje, Mokranjac slobodno kombinuje i razrađuje izložene motive, poveravajući istu ulogu orkestru i solisti. Nakon „tuša“ u orkestru, u t. 104 Mokranjac daje prvi segment serije, a u t. 106 po prvi put i celu SERIJU – koja, dakle, postepeno izranja pred nama. Tek sada se može videti da su svi prethodno izloženi motivi zapravo proistekli iz serije – ili je možda, obrnuto, serija nastala od njih!

## PRIMER 23

Koncertantna muzika, t. 106-107

serija

*ff* (subito)                      *pp* (quasi eco)

Šta god bilo u pitanju, rezultat je isti: kompozicija je monotematna, serija povezuje sve motivske materijale; s druge strane, Mokranjac uglavnom ne primenjuje klasične načine rada sa serijom (inverziju, račji hod, transpozicije, polifoni rad uopšte) već sa njom radi MOTIVSKI, kao da se radi o običnoj temi. Ceo muzički tok može se shvatiti kao primena postupaka motivskog rada (variranja, deljenja, sažimanja, proširivanja, ponavljanja, „raspada“, itd) na seriju. Ovakav način rada sa serijom, uz prožimanje tradicionalnih i dodekafonskih postupaka, primenjivao je Alban Berg, npr. u *Violinskom koncertu*. Srodnost *Koncertantne muzike* sa *Violinskim koncertom* ogleda se i u tome što je serija građena od jednog karakterističnog intervala – kod Berga, to je terca, kod Mokranjca – kvarta. Ovakvim postupcima, postiže se izvesno tonalno ustrojstvo. Međutim, kod Berga sama serija nosi tonalne konotacije; Mokranjčeva serija nije tonalno određena, već on utisak tonalnosti postiže zaustavljanjem muzičkog toka na „dominanti“, koju zatim razrešava u „toniku“. Sam skok kvinte naniže slušaoca školovanog na tradiciji evropske tonalne muzike odmah asociira na vezu D–T!<sup>102</sup>

Peričić tvrdi da se „serija... u celini, onakva kakva je notirana u primeru 1, pojavljuje samo na jednom mestu u toku celog dela (pa i tu je – mimo striktnih pravila – njen prvi ton c još jednom ponovljen), i to skrivena u naizgled nevažnom pasažu solo klavira“.<sup>103</sup> Međutim, ustanovila sam da se serija pojavljuje nekoliko puta u toku dela: u t. 106–

107 (primer 23), zatim drugačije ritmizovana u t. 108 i ponovo u 109; najzad u t. 131, transponovana – ovo mesto je Peričić označio kao njenu jedinu pojavu! Njegov argument je verovatno činjenica da se tek pri ovoj transpoziciji serije jasno vidi da je motiv 1 izveden iz nje. Međutim, za seriju je bitniji sled intervala nego tonska visina na kojoj se ona javlja! Pored toga, smatram da serija ne započinje od tona *f* koji je Peričić označio kao prvi, već od „drugog“ tona, *b*. Time objašnjavam činjenicu da je „prvi“ ton serije navodno ponovljen – on nije ponovljen, već se javlja tek u sredini serije, a njegov nastup pred serijom ne ulazi u njen sastav. Ovo se vidi pri pojavi serije u t. 109–110, jer je, prilikom *quasi eco* ponavljanja, Mokranjac dao seriju bez spornog „prvog“ tona, dakle u njenom punom dvanaesttonskom sastavu! Još jedan dokaz predstavlja motiv 3 koji je, u tom slučaju, potpuna inverzija prvog dela serije!

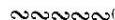
„Ekspozicioni“ osek kompozicije završava se u t. 136, materijalom motiva 1. Sledi „razvojni“ osek u kojem Mokranjac primenjuje već pomenute različite načine rada sa serijom, odnosno sa motivima proizašlim iz nje. Kako navodi Peričić, „oblik diše u odmenjivanju dinamičkih uspona i padova, što je u vezi sa zgušnjavanjem i proređivanjem orkestarske fature, sa usložnjavanjem ritmičke komponente ili njenim povlačenjem u pozadinu, kao i sa uključivanjem, odnosno isključivanjem solističke deonice klavira. Međutim, ovi faktori gradacije ne deluju uvek simultano u istom smislu, već se ponekad i suprotstavljaju jedni drugima, tako da u ukupnom muzičkom toku nema ničeg mehaničkog“.<sup>104</sup> Nosilac prvog klimaksa je klavir (od t. 153), koji započinje materijalom sa završetka „ekspozicije“, a nastavlja poliritmičnim figuracijama; od t. 159, u dinamici *fff*, u klaviru i orkestru se, u imitaciji, javlja motiv 2. U t. 166 nastupa nagli antiklimaks; zatim ponovni uspon i drugi vrhunac započinje u t. 221: u klaviru se javlja motiv 3, a u orkestru motiv 2 i

102. V. Peričić navodi da je Mokranjčevom „... stvaralačkom temperamentu bilo strano dogmatsko prihvatanje bilo kog ekskluzivnog sistema; ubedljivost zvučnog rezultata za njega u svakom trenutku stoji iznad doslednosti intelektualne kombinatorike. Čini se da kod njega dvanaesttonska serija ne određuje izgled melodijskih i harmonijskih tokova, već obrnuto: muzička ideja je primarna, diktirana unutarnjim sluhom kompozitora, a serija potom rezultira iz ideje, kao njeno teorijsko obrazloženje i uopštenje.“ Peričić, *Novo delo – Concertantna muzika...*, 14. Uostalom, već sam ranije istakla da je Mokranjac došao i do modusa sastavljenog od polustepena i celih stepena usled težnje da teorijski obrazloži i objedini svoje muzičke zamisli!

103. Peričić, isto, 14.

104. Isto.

ponovo motiv 3, ali u augmentaciji. Uz postepeni raspad motiva i usitnjavanje notnih vrednosti, ovaj klimaks se naglo prekida u t. 235, i iz njega izranja triler u klaviru, koji uspostavlja dominantu *gis*. Odavde do kraja muzički tok možemo označiti kao Kodu; zapravo se radi o reprizi Uvoda, ali obrnutoj: Mokranjac najpre daje odsek *b*, zatim kratku simultanu reminiscenciju na motive 2 i 3, a onda reprizira i odsek *a*, i na taj način, prvim izloženim motivom, zaokružuje celo delo. Kao što uočava Peričić, uz vertikalnu simetriju izraženu u odnosu dvaju glavnih tematskih elemenata, koji se nalaze u odnosu slike u ogledalu, afirmiše se i horizontalna simetrija u globalnom planu oblika.<sup>105</sup>



*Poema za klavir i orkestar* je Mokranjčevo poslednje veliko delo. Kao i *Odjeci*, posvećena je Dušanu Trbojeviću, koji ju je prvi izveo. U ovoj kompoziciji, klavir je glavni govornik, on počinje i završava kompoziciju, izlaže osnovnu misao, ali se i podređuje orkestru, koji mestimično preuzima inicijativu. Dva medija deluju isprepletano i neraskidivo. Klavir uvek nastupa na ključnim mestima za dalje odvijanje dramskog toka. Forma je slobodna, na šta ukazuje i naziv *Poema*.

*Poema* (...) ujedinjuje neverovatno mnogo različitih postupaka, ideja, odluka, sećanja, doživljaja, nagoveštaja i slutnji. Kompozicija se odvija kao svojevrsni film života koji se ubrzano vrti u bezbroj situacija već viđenog, pri čemu asocijativni krug obuhvata celokupno Mokranjčevo stvaralaštvo. Kao da se u jednom dramatičnom grotlu sa mnogo vrhunaca i bezuspešnih pokušaja istrajavanja u kretanju komešaju sve njegove simfonije, uvertire, prelidi, koncertina, svite... Izranjaju iz nekih davnih stavova mistično prosvetljena skerca i dramatična finala, vojnički ritmovi i groteskni marševi, akcenti koji najavljuju slom sveta, vibriranja metala i kože kao slike nestajanja u maglini. Iako je, naravno, moguće objasniti formu *Poeme*, budući da je po principu cikličnosti i monotematičnosti slična zrelim Mokranjčevim simfonijskim delima ostvarenim u dinamičkom obliku luka, osnovnu dramaturšku misao teško je otkriti, zato što je nema. To je muzika košmara i krajnjeg ličnog asketizma.<sup>106</sup>

105. Isto, 15.

106. Kovač, *Klavir kao muzički alter-ego...*, 40.

Kompozitor ovim delom kao da saopštava da je sve gotovo – svuda smo prošli, sve smo videli, ne možemo očekivati ništa novo. Kao i u većini dela iz poslednje stvaralačke faze, Mokranjac traži izlaz iz nihilizma okrećući se duhovnosti, višim sferama, drugim nivoima egzistencije.

*Poema za klavir i orkestar* započinje melodijom u solo klaviru: iz dubina izranja tihi jednoglasni napev silznog pokreta u modusu izgrađenom od celih i polustepena, čime se odmah uspostavlja veza sa *Lirskom poemom* i drugim delima u kojima je Mokranjac primenjivao ovaj modus.

## PRIMER 24

*Poema*, t. 1-5



Nakon ovog Prologa, u t. 15. započinje ekspozicija nastupom orkestra, koji uspostavlja ton *c* kao toniku kompozicije; u dubokim gudadžima izrasta hromatizovana melodija koja se mukotrпно penje uvis, sa čestim zastojećima, vraćanjima i ponovnim uzmasima. Ovaj motiv postaće osnovna ćelija za izgradnju muzičkog toka. Ujedno je srodan sa motivom 1 iz *Koncertantne muzike*, čime se uspostavlja most između ovih dela.

## PRIMER 25





Od t. 37. ovaj motiv preuzima klavir, mada se on zadržava i u orkestru, ali augumentiran i uz dugo zadržavanje na tonu *fis* – polarnoj sferi u odnosu na *c*. U klavirskoj deonici, motiv gubi svoj prvi segment, ali mu je zato pridodat nastavak, u kojem je ponovo naglašen interval tritonusa.

## PRIMER 26

Poema, t. 37-46

U dijalog sa klavirom orkestar uvodi još jedan motiv, proizašao iz prethodnih, naglašeno hromatizovan,

## PRIMER 27

Poema, t. 52-55

a klavir donosi aluziju na početak ekspozicije *Koncertantne muzike*.

## PRIMER 28

Poema, t. 56-59

Svi dosad izloženi materijali su srodni, a njihovu osnovu predstavlja motiv 1 iz *Koncertantne muzike*. U t. 65–66. *Poeme* Mokranjac navodi odlomak sa samog početka *Koncertantne muzike*.

## PRIMER 29

Poema, t. 64-67

U t. 68–72. Mokranjac ponavlja završne taktove Prologa, ali u orkestru, i zatim nastupa klavir donoseći toniku *c*: kao da kompozitor želi da podseti na postojanje orkestarske i solističke ekspozicije u tradicionalnoj formi koncerta! Međutim, umesto tematski razvijenog, sledi maltene minimalistički odlomak u klaviru, dok orkestar razrađuje osnovni motiv. Muzički tok se zaustavlja na tremolu tona *f* u orkestru. Dosadašnji tok kompozicije kao da predstavlja nastavak *Koncertantne muzike*, te očekujemo da će se i ostatak dela odvijati na sličan način. Međutim, od t. 88. klavir nastavlja razvoj osnovnog motiva, ali u fakturi koja nedvosmisleno podseća na *Odjeke*, konkretno na kulminacioni

VII stav. Nakon toga u t. 107. započinje burni razvojni odsek, koji se nakratko prekida koralom u basu i zatim ponovo nastavlja.

Mada je kompozicija u suštini monotematska, Mokranjac gradi celinu povezujući kratke odseke različite po fakturi, tempu, metru, načinu razvijanja tematskog materijala, kao i po muzičkim asocijacijama, i time ukazuje na vezu sa tipom klavirske poeme – npr. sa *Odjecima*, koji su izgrađeni na isti način.

Uspon ka prvom kulminacionom punktu započinje promenom tempa u *Allegro* u t. 147. Ovaj uzburkani muzički tok, u kojem se solista i orkestar bore za prevlast, ali nijedan ne uspeva da nadvlada protivnika, prekida se nakratko fanfarama u orkestru i zatim nastavlja u nešto sporijem tempu. Pravo smirenje nastupa tek u t. 220, gde se klavir povlači nakon bitke, izumirućim trilerima. U orkestru se u dinamici *pp* javlja tema iz Prologa, koju donose čelesta, vibrafon i violine. Temu preuzima klavir i završava je karakterističnim silaznim hodom u t. 244. Međutim, umesto očekivane tonike, sledi ton *gis* u orkestru, kao fon na kojem će izroniti melodija u klarinetima. Tema je ovde modifikovana tako da podseća na citat crkvenog napeva iz *Odjeka*; kao da je tek ovaj napev uspeo da zauzda muzički tok, da pomiri njegove protagoniste, te, pri ponovnom nastupu klavira u t. 262, po prvi put dobijamo potpuno homofonu, koralnu fakturu – umesto dotadašnjeg nadmetanja klavira i orkestra. Međutim, ovaj period primirja traje samo do t. 289, gde sledi povratak na tempo *Allegro*, a klavir i orkestar započinju novu etapu svog okršaja. Sasvim tradicionalnim kompozicionim sredstvima, kompozitor ostvaruje veoma dramatičan muzički tok.

Nova kulminacija nastupa u t. 318, zatim se nakratko smiruje i ponovo uzburkava u tutti zvuku u t. 360–368. Nakon general-pauze, čini se da će ovog puta klavir izaći kao pobednik dvoboja, jer se on prvi „pridize“, ali i ponovo pada, što je slikovito prikazano u notnom tekstu.

## PRIMER 30

Poema, t. 369-372

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef. The music is highly chromatic and dense with chords. Dynamics include *ff largamente* and *sonza decrescendo*. There are markings for *15<sup>mo</sup>* and *8<sup>va</sup>* indicating octave transpositions. The bottom of the page has the instruction *sempre con pedale*.

Orkestar ponovo trijumfuje i udaljava se sa bojnog polja. Klavir se „budi“ u t. 380–381, kratkim trzajima, a zatim započinje lament. Orkestar mu odgovara „podrugljivim“ tremolima sa *ff-p* efektima u dubokim gudačima (t. 389–395). Klavir ostaje sam, započinjući u t. 395 svoju jedinu utehu, melodiju uvoda. U t. 409 preuzima je orkestar; mir je napokon sklopljen, što pokazuje i povratak na toniku u t. 417, kada ponovo zajedno zazvuče klavir i orkestar.

U Kodi, prozračnog, gotovo minimalističkog zvučanja, muzički tok se polagano, ali neumitno, uspinje do intervala oktave. Na samom kraju, nalaze se dva „džez“ akorda, tonični kvartsektakord sa dodatkom sekstom i nonakord, kao kompozitorov završni potpis na zvučnoj slici. Po rečima samog kompozitora, koje navodi Dušan Trbojević,<sup>107</sup> ovakav završetak, s usponom do savršenog intervala oktave, predstavlja dosezanje božanstva, konačni ulazak u astralni svet, kojem je Mokranjac stremio čitavog života. Ova kompozicija ponovo tematizuje potrebu za duhovnošću, ali i kao da predskazuje skori rastanak sa kompozitorom, koji je usledio nakon nepunih godinu dana. Trbojević čak sugerše ovakvu analogiju:

|                     |                   |            |
|---------------------|-------------------|------------|
| telo                | duh               |            |
| PAD                 | USPON             |            |
| skok u fizičku smrt | do savršenstva    |            |
| <b>SMRT</b>         | <b>NOVI ŽIVOT</b> | <b>!!!</b> |

Ovakvo, dramatično tumačenje svrstalo bi *Poemu* u red malo-brojnih ostvarenja u muzičkoj literaturi u kojima stvaralac „najavljuje“ vlastito samoubistvo (srodan primer bila bi *Šesta simfonija* Petra

107. Trbojević, *Sećanje na Vasilija Mokranjca*, 98.

Čajkovskog, kojoj se tradicionalno pripisuje sličan vanmuzički sadržaj). Mada se ne usuđujem da zagovaram ovako eksplicitnu analogiju kakvu predlaže Trbojević, nakon analize *Poeme* zaista ostajemo zapitani nad spregom umetničkog i egzistencijalnog, nagoveštenom u ovom delu. Ali, da li je drama iz oblasti stvaralaštva prenetu u realan život, ili obrnuto? Ovo pitanje ostaće, nažalost, bez odgovora...

## ZAKLJUČAK

Nakon razmatranja klavirskih i koncertantnih dela Vasilija Mokranjca, može se izvesti zaključak o stvaralačkom putu koji je kompozitor prešao. „Evolucija“ Mokranjčevih izražajnih sredstava teče u diskrepanciji s najaktuelnijim zapadnoevropskim stilskim usmerenijima, s tim što se postmodernistički zaokret u evropskoj muzici hronološki poklapa sa kompozitorovom poslednjom stvaralačkom fazom koja, kao što smo videli, donosi neke kompozicione postupke bliske postmodernističkim.

Što se tiče zastupljenosti pojedinih žanrova u okviru klavirskog opusa, više puta sam istakla Mokranjčevo izuzetno interesovanje za formu svite, odnosno ciklusa minijatura. Međutim, moglo se primetiti i da postoje izvesne nesaglasnosti u pogledu kompozitorovih žanrovskih određenja pojedinih dela i njihove realne forme i zvučanja. Ovo je, opet, posledica njegove tendencije da sve stavove višestavačnih dela (varijacija, svita, sonatnih ciklusa itd) međusobno prožima i povezuje u celine višeg reda.

Vasilije Mokranjac samo u studentskim danima poštuje razvojni, sonatno-simfonijski princip izgradnje klavirskih dela (i to zato što je morao!); sva ostala dela za ovaj instrument pretežno su harmonski i formalno statično izgrađena. Simfonijska trilogija iz šezdesetih godina 20. veka donosi postepeno zaoštrenje Mokranjčevog harmonskog jezika ka neoekspresionizmu, kao i povratak razvojnoj koncepciji muzičkog toka koju je koristio samo u studentskim delima. Međutim, u trećoj stvaralačkoj fazi, Mokranjac se vratio prvobitnom načinu komponovanja. Posebno su zanimljiva njegova koncertantna dela, jer je u njima moguće uočiti razliku u tretmanu dva izvodačka medija – u suštini, klavir je uvek tretiran statično, a orkestar razvojno! S tim u vezi, koloristička, nefunkcionalna upotreba harmonije ne javlja se samo u

Mokranjčevim klavirskim delima iz poslednje faze, već veoma često i u delima iz prve faze – što je još jedna razlika u odnosu prema simfonijskoj trilogiji, u kojoj harmonski jezik prvenstveno ima ekspresivnu ulogu.

Jedan od ciljeva ovog istraživanja bio je definisanje karakteristika Mokranjčevog kompozicionog stila. Suštinu njegovog prepoznatljivog autorskog otiska koji je, bez obzira na stilske promene, ostao neizmenjen, čine:

- karakteristični kompozicioni postupci (linearnost, bitonalnost, sekundna trenja itd) realizovani u sklopu specifične višeslojne klavirske fature;

- sklonost ka formalnoj koncepciji poeme, koja se u Mokranjčevom opusu realizuje kroz dva osnovna vida: *orkestarsku poemu* (nastalu postepenom razgradnjom sonatnog oblika i ciklusa) i *klavirsku poemu* (nastalu spajanjem izdvojenih minijatura u celinu);

- suštinska statičnost forme i harmonije klavirskih dela, kao suprotnost razvojnoj koncepciji orkestarskih dela; i

- specifičan odnos prema harmoniji i lestvičnim strukturama, koji se ogleda u postepenom uspostavljanju *Modusa Vasilija Mokranjca*, sistema intervalskih odnosa na kojem Mokranjac zasniva gotovo sva svoja dela.

Dejstvujući združenò, ova četiri elementa tvore kompozitorov prepoznatljiv muzički govor, čije je manifestacije moguće pratiti od njegovih prvih do poslednjih klavirskih dela.

U kontekstu razvoja Mokranjčevog stvaralačkog proseedea, posmatranog nezavisno od evropskih i svetskih tendencija, dolazimo do sledećih zaključaka o ulozi i značaju klavirskih dela u okviru celokupnog njegovog opusa:

- klavirska dela iz prve stvaralačke faze donose utemeljenje kompozitorovog ličnog stila, verifikaciju svih postupaka koje će koristiti do kraja stvaralaštva, kao i nagoveštaj svih kasnijih ostvarenja;

- simfonijska trilogija iz šezdesetih godina 20. veka predstavlja Mokranjčevu ličnu „avangardu“, što se ogleda u konstantnoj ‘evoluciji’ od neoromantičarskog ka neoekspresionističkom muzičkom jeziku; međutim, ova dela donekle donose udaljavanje od stilskih pozicija postavljenih u klavirskim delima jer, kao što je već rečeno, uspostavljaju primat razvojne koncepcije muzičkog toka nad dotadašnjom statičnom;

- dela koja nastaju uporedo sa trilogijom (orkestarska i primenjena muzika) suštinski ne donose nikakve pomake, jer se u njima Mokranjac nadovezuje na principe promovisane u klavirskim delima, odnosno simfonijskoj trilogiji, i dalje ih koristi i razrađuje;

- *Četvrta simfonija* predstavlja vrhunac Mokranjčeve „avangarde“, ali i začetak zaokreta, povratka jednostavnijim harmonskim i melodijskim sredstvima – dakle, ovo delo je i prekretnica i sinteza;

- klavirska dela iz sedamdesetih su Mokranjčeva lična „postmoderna“ u odnosu na njegovu „avangardu“, tj. simfonije; još jednom naglašavam da se ovde termini ‘avangarda’ i ‘postmoderna’ ne odnose na istoimena stilska usmerenja aktuelna u svetu, već su korišćeni figurativno, tj. samo u kontekstu Mokranjčevog opusa;

- *Koncertantna muzika* i *Poema* predstavljaju sintezu kompozitorove druge i treće stvaralačke faze: naime, „pojednostavljenje“ muzičkog jezika u *Intimama*, *Odjecima* i *Lirskoj poemi* predstavlja novu „evolutivnu“ etapu u Mokranjčevom stvaralaštvu, tako da je povratak neoekspresionizmu, dodekafoniji i razvojnoj koncepciji orkestarskog toka u *Koncertantnoj muzici*, na neki način, korak unazad!

Ovako bi izgledao Mokranjčev stvaralački razvoj, posmatran nezavisno od evropskih i svetskih tendencija. Međutim, kada njegov opus stavimo u kontekst srpskih odnosno evropskih posleratnih zbivanja, situacija se drastično menja. Kako se, iz današnje perspektive, može vrednovati opus stvaraoca kakav je Vasilije Mokranjac? Razumljivo je da delo nastalo u okviru umerenog modernizma ne možemo vrednovati na isti način kao delo nastalo u isto vreme, ali u kontekstu visokog modernizma, odnosno avangarde. Posvetimo stoga kratko razmatranje problemu umerenog modernizma, kao i njegovog vrednovanja, u našim i svetskim okvirima.

Prema M. Švakoviću, *modernizam* je megakultura organizacije i razvoja kulture i umetnosti od kraja 18. veka do kraja 60-ih godina 20. veka i određena je projektom modernosti, tj. uspostavlja se kao kultura zaokupljena revolucionarnim ili evolucionim odvajanjem od tradicije i progresivnim napretkom.<sup>108</sup> Isti autor navodi da *umereni modernizam*<sup>109</sup> preobražava ekscesne rezultate neoavangardi i avangardi u

108. Švaković, *Pojmovnik*, 194. Na istom mestu autor navodi da je avangarda radikalni i militantni oblik modernizma, koji karakterišu ekscesne, političke i intermedijalne aktivnosti. Avangarda razara autonomiju disciplina modernističke kulture pokazujući da se umetnošću može izvesti revolucionarni preobražaj života, društva, kulture i umetnosti na internacionalnoj (svetskoj) sceni istorije.

umerenu, potrošačku, masovnu kulturu građanske klase i srednjih društvenih slojeva. Posle Drugog svetskog rata u SSSR-u, Istočnoj Evropi i na Balkanu, u zemljama realnog socijalizma, sa slabljenjem ideologije socijalističkog realizma i nastankom građanskog srednjeg sloja nastaje umereni modernizam kao ideološki neutralna, ekspresivno-figurativna, dekorativna umetnost.<sup>110</sup> Autor takođe ističe da umereni modernizam, kao autonomna, estetizovana i kompromisna umetnost jeste izraz estetskih, umetničkih i kulturnih vrednosti birokratskih i tehnokratskih slojeva postrevolucionarne Evrope.<sup>111</sup> Prema Šuvakoviću, umereni modernizam je umetnost srednjeg puta između modernosti i tradicije, između regionalizma i internacionalizma; s jedne strane, omogućio je približavanje dominantnim tokovima internacionalnog modernizma, a s druge, bio je izraz otpora radikalnim varijantama modernizma.<sup>112</sup> Ovome bismo mogli dodati da, iako je nastao u okviru megakulture modernizma, i hronološki se poklapa sa visokim modernizmom, umereni modernizam se od njega razlikuje prvenstveno ideološki, jer ne sadrži utopijski pogled na svet i stvaranje. Pored toga, kako navodi Đani Vatimo, modernizam je epoha za koju je *biti moderan* osnovna vrednost prema kojoj se usklađuju sve ostale, a vera u progres, shvaćena kao vera u istorijski proces, identifikuje se sa verom u vrednost novog.<sup>113</sup> Vatimo epohu modernizma naziva *futurističkom* i ističe da nju karakteriše napuštanje sakralne vizije egzistencije i afirmisanje profanih sfera vrednosti; zatim, da je ključna tačka sekularizacije na konceptualnom planu vera u progres, koji se sve više oblikuje kao vrednost po sebi, te da se ovo podudara sa potvrđivanjem novog kao osnovne vrednosti.<sup>114</sup>

S obzirom da su vrednosni kriterijumi društveno uslovljeni i da su se menjali kroz istoriju,<sup>115</sup> zaključujemo da se avangardno ostvarenje afirmativno vrednuje prvenstveno zahvaljujući novinama koje unosi, putevima koje iscrta, prodorima koje čini, kao i prema celokupnom konceptu koji delo određuje kao modernistički projekat (a ne prema tehničkoj, medijskoj realizaciji dela, koja može biti sasvim banalna!).

109. Videti fusnotu 37.

110. Isto, 194. Autor referira ovde na likovne umetnosti.

111. Isto, 322.

112. Isto, 320.

113. Đani Vatimo, *Kraj moderne* (prev. Ljiljana Banjanin), Novi Sad, Svetovi (Bratstvo-Jedinstvo), 1991, 103.

114. Isto, 105.

Za razliku od toga, umereni modernizam prvenstveno karakteriše akademičnost, zadovoljavanje postojećim rešenjima, asimilovanje tendencija iz prošlosti.<sup>116</sup> Da bi se ovakvo stvaralaštvo moglo afirmativno vrednovati, neophodna je 'ideologija' pozitivizma, tj. procenjivanje vrednosti dela prvenstveno na osnovu njegovih formalnih karakteristika, a ne na osnovu stvaraočeve opsesije progresom. Međutim, autori naklonjeni umerenom modernizmu najčešće se pozivaju upravo na to da vrednuju *ideju*, te da činjenica da je delo realizovano tradicionalnim muzičkim sredstvima i nije tako bitna! Na taj način možemo razumeti navode sa početka rada, poput ovog: „Mnogo puta do sada u istoriji muzike potvrđeno je da autentičnost i vrednost umetničkog dela ne čini muzički jezik sâm, njegova izražajna sredstva, već ono što je njime iskazano. Vasilije Mokranjac je jedan od kompozitora koji svojim stvaralaštvom opravdava ovo gledište i daje povoda da se dublje sagledaju umetničke karakteristike autora umereno savremenog prosedea“<sup>117</sup>, ili „Nije se osvrtao na svakojake avangardne eksperimente, ponajmanje na one koji sami u sebi nalaze svrhu; a ipak je govorio načinom kojemu se ne može osporiti savremenost. Njegova dela, koja je i kritika i publika uvek dobro primala i trajno prihvatila, još jednom dokazuju da vrednost ne čini sam jezik – kakav god da je – nego tek ono što je njime iskazano!“<sup>118</sup>

Međutim, u jednom od svojih poslednjih tekstova, Vlastimir Peričić<sup>119</sup> ističe da je, ako se posmatra u celini i u internacionalnim

115. Videti: Ivana Stamatović, *Erik Sati: Sport i rasonoda – Mogući uglovi razmatranja*, Novi Zvuk br. 13, 1999, 117–124. Razmatrajući pitanja vrednosti uopšte, a zatim i pitanja muzičkih vrednosti, autorka zaključuje:

- da je vrednost muzičkog dela istorijski, društveno i kulturno promenljiva kategorija;  
- da se vrednost uspostavlja u odnosu između onoga ko vrednuje i objekta vrednovanja;

- da vrednosni sud, kao rezultat procesa vrednovanja, sadrži informacije i o predmetu procene, ali i o onome ko tu procenu izriče – o njegovom sistemu znanja, uverenja i vrednosti;

- da je neophodan čin u procesu vrednovanja muzičkog dela i njegovo poređenje sa drugim kompozicijama, kao i 'smeštanje' u određeni kontekst sveta umetnosti u kojem se pojavilo;

- da je izjava o vrednosti jednog dela društveno uslovljena; ona je izjava o njegovoj istoriji, recepciji, prilagođavanju, prihvatanju...

116. Ovo se u postojećoj literaturi eufemistički karakteriše kao „nezainteresovanost umetnika za uključivanje u tokove avangarde, ali stvaranje na pozicijama savremenog jezika izraslog na evolutivnim promenama tradicije!“

117. Anđelković, nav. delo, 1. Moramo imati u vidu da se radi o studentskom seminarskom radu veoma mlade autorke, koji je pisan pod uticajem mentora, V. Peričića.

118. Despić, *In memoriam...*, 60.

relacijama, posleratna faza u razvoju srpske muzike značila ne samo period stagnacije, već i korak unazad u odnosu na predratno stvaralaštvo. Posledice te stagnacije bile su još dalekosežnije zato što su pripadnici mlade posleratne generacije kompozitora, tada upravo na studijama, odrasli okruženi atmosferom koja ih nije mogla u većoj meri podsticati na izlete u neispitano, premda je bila pogodna za sticanje solidnih zanatskih znanja. Tako se izdanci akademizma, to jest modernizovanog neoromantizma i nacionalnog (ili pseudonacionalnog) stila, pružaju kod pojedinih autora i dalje, u pedesete godine 20. veka.<sup>120</sup> Peričić Mokranjca svrstava u kompozitore koji su svoj rad započeli u znaku poznoromantičarskog nasleđa, natopljenog bojama folklornog porekla, odnosno u grupu koja tokom pedesetih godina osavremenjava svoja izražajna sredstva time što emocionalni tonus zaoštava do ekspresionističkih napetosti; no, za razliku od „originalnog“ ekspresionizma, rastočavanje tonaliteta nije praćeno rastvaranjem forme, već ova ostaje čvrsta i kompaktna, naročito kad je reč o sonatno-simfonijskoj arhitektici. Peričić priznaje da to nije bila samo stvar ličnog afiniteta pojedinih autora, već i pečat koji su utisnule godine studija na beogradskoj Muzičkoj akademiji, kada se insistiralo na savlađivanju velikih oblika klasičnog reza.<sup>121</sup> Peričić takođe ističe da posezanje Mokranjca (i drugih kompozitora) za dodekafonijom nikada nije bilo dosledno, već je u najvećem broju slučajeva njena primena ograničena na formiranje pojedinih dvanaesttonskih melodijskih kompleksa koji imaju ulogu teme i zatim doživljavaju tematsku razradu manje-više tradicionalnog tipa, tako da dodekafonska tehnika nema značaj osnovnog konstruktivnog postupka (uostalom, analiza *Koncertantne muzike* potvrđuje ovaj navod). Međutim, Peričić o ovome govori afirmativno, smatrajući da je konačni rezultat toga „osvežavanje melodijskog i harmonskog jezika bez žrtvovanja čisto muzičke logike racionalnoj konstrukciji.“<sup>122</sup>

Mada je ovakav umerenomodernistički stav preovladavao u našem muzičkom stvaralaštvu i školstvu sve do kraja sedamdesetih godina, bilo je i autora koji su mislili drugačije. Na primer, Vladan Radovanović, pripadnik generacije koja je stasavala na prelasku iz šeste u sedmu deceniju prošlog veka, navodi da je program studija kom-

119. Peričić, *Srpska muzika druge polovine XX veka*, 66–67.

120. Isto, 67.

121. Isto, 68.

122. Isto. Uporediti i sa fusnotom 94 (analiza *Koncertantne muzike*).

pozicije nametao *akademski klasicizam* – ovaj termin autor uvodi da bi razgraničio umerenomodernistički kanon od pravog neoklasicizma, koji naziva *polimuzikom*.<sup>123</sup> Dalje, kompozitor Vladimir Tošić, koji je studije započeo sredinom sedamdesetih godina (upravo u Mokranjčevoj klasi!), istakao je da su studenti kompozicije, koji se nisu slagali sa akademističkom metodologijom i ideologijom, bili podvrgnuti represijama, te da se na svaki pokušaj napuštanja kanona i uvođenja novine gledalo sa podozrenjem.<sup>124</sup> Tošićev umetnički stav u potpunosti negira mogućnost afirmativnog vrednovanja umerenog modernizma: „Delo mora da donosi nešto novo jer samo tako opravdava smisao svog postojanja, dok puko ponavljanje poznatih šablona, makar oni bili i savršeno urađeni, nema nikakvog smisla. (...) Delo koje po duhu pripada prošlosti, a ostvareno je tehnički dobro, potpuno je suvišno. Ono nema nikakvog opravdanja jer je nastalo van vremenskog i kulturnog okruženja u kojem je takav način pisanja bio nov i opravdan.“<sup>125</sup> Ovakav Tošićev stav gotovo u potpunosti se podudara sa ranije navedenim Vatimoovim shvatanjem modernizma. Slično stanovište zastupao je i Radovanović, ukazujući na suštinsku nespojivost i nekompatibilnost različitih kompozicionih sredstava primenjenih u okviru umerenomodernističkih ostvarenja.<sup>126</sup>

Ako se sada osvrnemo na MIT O MOKRANJCU, čije sam odlike prezentovala na početku rada, može se reći da je Vasiliju Mokranjcu od strane prijatelja, kritičara i kolega pripisana mitska uloga, što je visokomodernistička manifestacija; međutim, ona je najvećim delom u

123. Videti u: Ivana Janković, *Sintezijska umetnost Vladana Radovanovića*, Muzikologija br. 3, 2003, str. 144, nap. 8.

124. Videti u: Branka Radović, *Osobenost i tradicija mogu zajedno – Razgovor sa kompozitorom Vladimirom Tošićem*, Muzički talas br. 26, 2000, 16–28. Evo nekoliko karakterističnih navoda: „...većina (profesora kompozicije) je smatrala da studenti ne smeju u toku studija da istražuju, već moraju maksimalno da se približe jednom apstraktnom, po nama anahronom i amorfnom, načinu komponovanja. Pri tome su često poistovećivali ispitne zahteve i program sa svojim ličnim načinom kompozitorskog rada. Neki su čak išli dotle da su radikalno drugačiji pristup komponovanju shvatili i kao neku vrstu napada na ono što rade, kao i na njihovu ličnost, pa su shodno tome i reagovali.“ (str. 18); „Apsurdno je da su upravo oni koji su nas optuživali za uvoz zapadne muzike najviše uzeli sa strane: potpuno tuđ završen muzičko-formalni sistem na koji su često na silu kalemili lako prepoznatljive melodijsko-ritmičke nacionalne floskule, pri čemu su nastajale krajnje nesuvisle muzičke tvorevine koje niti su bile nove, niti dobre, niti nacionalne, na primer sonatni oblik sa jednom serijalnom temom a drugom folklornom!!! To je stilski nekoherentna, muzički nesvarljiva celina koja nikom nije potrebna.“ (str. 24); i sl.

125. Isto, 23.

neskladu sa njegovim opusom koji je umerenomodernistički!<sup>127</sup> No, u sredini u kojoj gotovo da i nije bilo visokog modernizma, i u kojoj je sva avangarda zapravo *avangarda lokalnog tipa*,<sup>128</sup> umerenomodernistički prosede ne mora nužno da ima negativnu konotaciju! U kontekstu svega izloženog, vratimo se ranije postavljenom pitanju: kako se, iz današnje perspektive, može vrednovati kompozitorsko stvaralaštvo Vasilija Mokranjca? Jedan od odgovora mogao bi biti sledeći:

- Mokranjčeva rana klavirska dela su umerenomodernistička, te, ako bismo ih vrednovali visokomodernističkim kriterijumima, negirali bismo im vrednost i opravdanost; međutim, s obzirom na to da Mokranjac nije sam birao kojim će putem krenuti njegov kompozitorski razvoj, već mu je takvo usmerenje bilo nametnuto, onda ova dela moramo procenjivati u skladu sa tada važećim kriterijumom i upoređivati ih sa ostatkom tadašnje srpske muzičke produkcije – a onda dolazimo do zaključka da se radi o reprezentativnim primerima našeg muzičkog stvaralaštva četrdesetih i pedesetih godina 20. veka.

- Sa pozicije suda vremena, najlošije bi bila vrednovana Mokranjčeva orkestarska dela iz druge stvaralačke faze, tj. iz šezdesetih godina 20. veka, jer se tada Mokranjac drži umerenog modernizma, iako mu to više niko ne nameće (a mlade generacije kompozitora su u to vreme već uhvatile korak sa aktuelnim evropskim tendencijama). Veoma je zanimljivo uporediti ovu konstataciju sa načinom na koji je Mokranjčeva simfonijska trilogija glorifikovana u vreme svog nastanka!

- Najzad, Mokranjčeva poslednja stvaralačka faza ostaje relevantna pri bilo kom vrednovanju – jer se tada opšta stvaralačka klima promenila, pa i kriterijumi vrednovanja, a Mokranjčeve kompozicije koje

126. Na primeru *Pete simfonije* Aleksandra Obradovića, ali i *Violinskog koncerta* Albana Berga (za koji smo već ukazali da je srodan Mokranjčevoj *Koncertantnoj muzici*), Radovanović dokazuje nekompatibilnost sonatnog oblika i ciklusa sa upotrebom dodekafonskih i serijalnih procedura. Videti: Vladan Radovanović, *Nemogućnost sinteze klasičnog oblika i serijelnog postupka: programnost kao opravdanje nekoherentnosti*, *Zvuk* br. 1, 1975, 95–98.

127. Oсталом, ako uporedimo poetička i muzička ostvarenja pripadnika Mokranjčeve generacije, situacija je analogna. Najslikovitiji je primer Enrika Josifa, čiji su tekstovi o muzici visokomodernistički intonirani, a kompozicije su mu umerenomodernističke!

128. Videti: Veselinović–Hofman, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, gde autorka opširno raspravlja o svim avangardnim manifestacijama u srpskoj muzici i dolazi do gore navedenog zaključka, te ističe da je jedini naš autor kojeg je moguće označiti kao dosledno avangardnog Vladan Radovanović. Videti takođe: Mirjana Veselinović–Hofman *Umetnost i izvan nje – Poetika i stvaralaštvo Vladana Radovanovića*, Novi Sad, Matica Srpska, 1991; Mirjana Veselinović–Hofman, *Teze za reinterpretaciju jugoslovenske muzičke avangarde*, *Muzički talas* br. 30–31, 2002, 18–33.

tada nastaju su reprezentativni primeri srpskog muzičkog stvaralaštva iz sedamdesetih i osamdesetih godina 20. veka.

Dakle, možemo sumirati da je, suprotno uvreženim shvatanjima, a u kontekstu današnje procene celokupnog Mokranjčevog opusa, njegova klavirska muzika u vrednosnom smislu nadmašila orkestarsku! I, što je još zanimljivije, izgleda da je sam kompozitor, u završnoj etapi svog života i stvaralaštva, bio svestan toga, ili je barem naslućivao da će veoma brzo nastupiti vreme prevrednovanja njegovih umetničkih postignuća!

Tendencije razvoja muzičke umetnosti u poslednje dve decenije išle su na ruku Mokranjčevom klavirskom opusu; najnoviji *fin-de-siecle* doveo je do nestanka magičnog zračenja novine i povratka tradicionalnijim izražajnim sredstvima. Ovakav povratak verovatno je bio nužan, kao zatišje pred novu buru koja će, sigurno, uskoro uslediti. A u međuvremenu, klavirski opus Vasilija Mokranjca kročio je u 21. vek kao jedno od najupečatljivijih ostvarenja srpske muzike prethodnog stoleća.

# LITERATURA

- Jasenka Anđelković, *Klavirska dela Vasilija Mokranjca*, seminarski rad (rukopis), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1986.
- Annie Besant and C(harles). W. Leadbeater, *Thought Forms*, Wheaton–Madras–London, The Theosophical Publishing House, 1980.
- A. C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada, *Još jedna prilika*, Beograd, The Bhaktivedanta Book Trust International, 1997.
- H(elen). P. Blavatsky, *Dynamics Of The Psychic World*, Wheaton–Madras–London, The Theosophical Publishing House, 1972.
- Ješa Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad, Svetovi, 1993.
- Ješa Denegri, *Šezdesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad, Svetovi, 1995.
- Ješa Denegri, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad, Svetovi, 1996.
- Dejan Despić, *BEMUS 1969–1998 – Trideset godina Beogradskih muzičkih svečanosti*, Beograd, Jugokonzert, 2000.
- Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom III*, Beograd, UKS, 1994.
- Dejan Despić, *In memoriam Vasilije Mokranjac (1923–1984)*, Zvuk br. 3, 1984, 59–60.
- Dragoslav Dević, *Uvod u osnove etnomuzikologije* (skripta), Beograd, izdanje autora, 1970.
- *Enciklopedija živih religija*, Beograd, Nolit, 1990.
- Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti*, Beograd, Prosveta/SANU, 1968.
- Linda Hačion, *Poetika postmodernizma* (prev. Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković), Novi Sad, Svetovi, 1996.



- Pol Hajdn, *Vizionarski sanjar – Istraživanje astrološkog Neptuna* (prev. Dejan Đurić), Beograd, Esotheria, 1998.
- Emil Hajek, *Konkurs reproduktivnih umetnika Jugoslavije u Zagrebu*, Muzika br. 2, 1949, 87–90.
- Emil Hajek, *Nekoliko reči o klavirskoj nastavi*, Glasnik muzičkog društva Stanković br. 6, 1928, 77.
- Emil Hajek, *O problemima nastave klavira*, Muzika br. 3, 1949, 85–90.
- Emil Hajek, *Perspektive mladih pijanista*, u monografiji *25 godina Muzičke akademije u Beogradu 1937–1962*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1963.
- Kasper Heveler, *Muzički leksikon* (prev. Ilija Vrsajkov), Novi Sad, Matica srpska, 1991.
- Ivana Janković, *Sintezijska umetnost Vladana Radovanovića*, Muzikologija br. 3, 2003, 141–186.
- Enriko Josif, *Naš humani trenutak koji doziva*, Pro musica br. 100, 1979, 30–31.
- Vasilij Kandinski, *O duhovnom u umetnosti*, Beograd, Esotheria, 1996.
- Ana Kara-Pešić, *Josip Slavenski 1896–1955. – Stogodišnjica rođenja*, booklet uz CD *Josip Slavenski – Kamerna muzika*, Beograd, SOKOJ, 1996.
- Hajnrih Kloc, *Moderna – postmoderna – druga moderna* (prev. Zlatko Krasni), Novi Sad, Svetovi, 1995.
- Ctirad Kohoutek, *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1984.
- Marija Kovač, *Klavir kao muzički alter ego Vasilija Mokranjca*, Novi Zvuk br. 3, 1994, 31–44.
- Marija Kovač, *Odabrana orkestarska dela Vasilija Mokranjca* (knjižica uz CD), Beograd, SOKOJ, 1998.
- Marija Kovač, *Scenska muzika Vasilija Mokranjca*, Srpska muzička scena (zbornik), Beograd, Muzikološki institut SANU, 1995, 356–369.
- Marija Kovač, *Simfonijska muzika Vasilija Mokranjca*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1986.
- C. V. Leadbeater, *Ein Textbuch der Theosophie*, Dusseldorf, Ernst Pieper Ring-Verlag, 1932.
- *Leksikon jugoslavenskih muzičkih stvaralaca*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1984.
- Sonja Marinković, *Istorija srpske muzike*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2000.

- Sonja Marinković, *Romantičarski „nacionalni stil“ – vid ekskluziviteta ili koegzistencije?*, Izuzetnost i sapostojanje (zbornik), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1997, 87–93.
- Marija Masnikosa, *Minimalizam u umetnosti – Pogled u prošlost ili razumevanje sadašnjosti*, Muzički talas br. 26, 2000, 126–138.
- Marija Masnikosa, *Muzički minimalizam*, Beograd, Clio, 1998.
- Marija Masnikosa, *Muzikološki opus Vlastimira Peričića*, Novi Zvuk br. 10, 1997, 33–46.
- Milan Mihajlović, *Skrjabinov modus*, Zvuk br. 2, 1980, 30–49.
- Melita Milin, *Tradicionalno i novo u srpskoj muzici posle Drugog svetskog rata (1945–1965)*, Beograd, Muzikološki institut SANU, 1998.
- Jelena Milojković-Đurić, *Muzička izdanja odeljenja likovne i muzičke umetnosti Srpske akademije nauka i umetnosti*, otisak iz Glasa CCCXLV SANU, Odeljenje likovne i muzičke umetnosti, knj. 3, Beograd, 1986.
- *Muzička enciklopedija*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1980.
- *Nagrade*, Pro musica br. 85–86, 1976, 10.
- Snežana Nikolajević, *Vesti iz zemlje – Beograd*, Pro musica br. 72, 1974, 34–35.
- *Novi akademici*, Pro musica br. 85–86, 1976, 5.
- Vesna Pašić, *Neoklasicizam u srpskoj muzici šeste i sedme decenije*, magistarski rad (rukopis), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1994.
- Vlastimir Peričić, *Kratak pregled razvoja harmonskih stilova* (skripta), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1990.
- Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 1967.
- Vlastimir Peričić, *Novo delo – IV simfonija Vasilija Mokranjca*, Pro musica br. 65, 1973, 16–19.
- Vlastimir Peričić, *Novo delo – Koncertantna muzika za klavir i orkestar Vasilija Mokranjca*, Pro musica br. 92, 1977, 14–15.
- Vlastimir Peričić, *Portret umetnika – Vasilije Mokranjac*, Pro musica br. 30–31, 1968, 4–5.
- Vlastimir Peričić, *Programi koncerata u Galeriji SANU 1982/83*, Beograd, SANU (interna publikacija), sveska 1, 1984, nenumerisano.
- \* Veće klavirskih kompozicija Vasilija Mokranjca – koncert br. 1 održan 25. februara 1982. godine, solista Zorica Dimitrijević-Stošić.
- \* Koncert Nevene Popović, održan 27. maja 1982. godine.

- Vlastimir Peričić, *Tendencije razvoja srpske muzike posle 1945. godine*, Muzički talas br. 26, 2000, 64–80.
- Vlastimir Peričić, *Vasilije Mokranjac*, Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti, galerija, knj. 38 (poseban otisak), 1981, 245–248.
- Tijana Popović, *Differentia specifica – iz kompozitorske prakse šezdesetih godina u Beogradu*, diplomski rad (rukopis), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1987.
- Andreja Preger, tekst uz gramofonsku ploču Dušana Trbojevića, LP 22 2529 STEREO PGP RTB.
- Andreja Preger, tekst uz gramofonsku ploču Olge Jovanović, LP 22 2534 STEREO PGP RTB.
- Zorica Premate, *Dvanaest lakih komada*, Beograd, Prosveta, 1997.
- Zorica Premate, *Novo delo – „Vječna pamjat“ Vasiliju Mokranjcu – Memento Milana Mihajlovića*, Pro musica br. 153, 1994, 12–13.
- Vladan Radovanović, *Nemogućnost sinteze klasičnog oblika i seri-jelnog postupka: programnost kao opravdanje nekoherentnosti*, Zvuk br. 1, 1975, 95–98.
- Branka Radović, *Nad poslednjim opusom Vasilija Mokranjca*, Pro musica br. 123, 1984, 15–16.
- Branka Radović, *Osobenost i tradicija mogu zajedno – Razgovor sa kompozitorom Vladimirom Tošićem*, Muzički talas br. 26, 2000, 16–28.
- Kathleen J. Regier (ed.), *The Spiritual Image In Modern Art*, Wheaton–Madras–London, The Theosophical Publishing House, 1987.
- Dušan Skovran, *Novo delo – Divertimento Vasilija Mokranjca*, Pro musica br. 30–31, 1968, 9.
- Dušan Skovran, *Novo delo – III simfonija Vasilija Mokranjca*, Pro musica br. 37, 1968, 10–11.
- Dušan Skovran i Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991.
- Ivana Stamatović, *Erik Sati: Sport i razonoda – Mogući uglovi razmatranja*, Novi Zvuk br. 13, 1999, 117–124.
- Pavle Stefanović, *Vasilije Mokranjac (1923–1984)*, Treći program br. 60, zima 1984, 17–19.
- Rudolf Steiner, *A Modern Art Of Education*, London, Rudolf Steiner Press, 1972.
- Miško Šuvaković, *Filozofija i estetika muzike* (rukopis), Beograd, 1998.
- Miško Šuvaković, *Mimezis mimezisa. Estetsko kao transgresivni element muzike*, Novi Zvuk br. 10, 1997, 83–92.

- Miško Šuvaković, *Paragrami tela/figure*, Beograd, Cenpi, 2001.
- Miško Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Beograd/Novi Sad, Srpska akademija nauka i umetnosti/Prometej, 1999.
- Marko Tajčević, *Osnovna teorija muzike*, Beograd, Prosveta, 1967.
- *Teozofija i teozofsko društvo – Onima koji traže istinu*, Zagreb, Jugoslavensko teozofsko društvo, 1927.
- Katarina Tomašević, *Razgovor sa Stanojlom Rajičićem*, Novi Zvuk br. 1, 1993, str. 17–28.
- Vladimir Tošić, *Opus 4 – dokumenti*, Beograd, Studentski kulturni centar, 2001.
- Dušan Trbojević, Enriko Josif, Svetlana Maksimović, *Sećanje na Vasilija Mokranjca*, Pro musica br. 123, 1984, 28.
- Dušan Trbojević, *Sećanje na Vasilija Mokranjca*, Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku br. 24–25, 1999, 95–98.
- Ivana Trišić, *Ka novom liku Bemusa '79*, Zvuk br. 1, 1980, 101–102.
- Đani Vatimo, *Kraj moderne* (prev. Ljiljana Banjanin), Novi Sad, Svetovi (Bratstvo–Jedinstvo), 1991.
- Mirjana Veselinović–Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997.
- Mirjana Veselinović–Hofman, *Postavangarda u srpskoj muzici*, Zvuk, br. 3, 1984, 5–10.
- Mirjana Veselinović–Hofman, *Srpska muzika druge polovine XX veka* (rukopis), Beograd, 1998.
- Mirjana Veselinović–Hofman, *Srpska muzika i zamrznuta istorija*, Novi Zvuk br. 9, 1997, 13–20.
- Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.
- Mirjana Veselinović–Hofman, *Teze za reinterpretaciju jugoslovenske muzičke avangarde*, Muzički talas br. 30–31, 2002, 18–33.
- Mirjana Veselinović–Hofman, *Umetnost i izvan nje – Poetika i stvaralaštvo Vladana Radovanovića*, Novi Sad, Matica srpska, 1991.
- *Zbornik radova o Stevanu Mokranjcu*, Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti, 1971.

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

78.071.1:929 Мокрањац В.

**МЕДИЋ, Ивана**

Klavirska muzika Vasilija Mokranjca /  
Ivana Medić. - Beograd : Studentski  
kulturni centar, Knjižara Bookwar, 2004  
(Beograd : Cicero). - 105 str. : note ;  
22 cm

Tiraž 500. - Napomene i bibliografske  
reference uz tekst. - Bibliografija: str.  
100-105.

ISBN 86-80957-41-0

а) Мокрањац, Василије (1923-1984) -  
Музика за клавир  
COBISS.SR-ID 117255692

### Iz recenzija

Knjiga muzikologa Ivane Medić posvećena klavirskom opusu jednog od najistaknutijih domaćih kompozitora, Vasilija Mokranjca, osmišljena je ne samo kao rad koji će dopuniti, inače oskudnu, stručnu literaturu koja se bavi stvaralaštvom nekog od naših kompozitora, već i kao svojevrstan kritički osvrt na različite recepcije Mokranjčevog stvaralaštva koje postoje i u nečemu što bi se moglo nazvati „usmenim predanjem“ srpske muzike, ili, kako ga Ivana Medić naziva, „mitom o Mokranjcu“. Vodeći svoj tekst između ova dva pola, autorka nam priča kako o klavirskom opusu Vasilija Mokranjca, tako i o Mokranjčevoj umetnosti i njegovom životu uopšte, načinu na koji su njegova dela i reči „odjekivale“ u vremenu u kojem je živeo, neizbežno „odjekujući“ tim istim vremenom.

Izbomom puta koji bi trebalo da označi stilske punktove klavirskog stvaralaštva Vasilija Mokranjca, autorka sebi smelo otežava, već sam po sebi težak, zadatak. Upravo u toj smelosti, u spremnosti da se hrabro suoči sa problemima koji je intrigiraju, u načinu na koji su ti problemi rešavani uz pomoć minuciozne analitičke procedure, u potrebi da se preispitaju autoriteti, te u efektnom završnom argumentovanju polaznih pretpostavki leži naučna vrednost ove knjige. Literarna, pak, počiva na formuli jednostavnog i jasnog stila, neretko obogaćenog i asocijacijama uz pomoć izraza iz savremenog govornog jezika, čime tekst dobija na dinamici i životnosti.

Rečju, knjiga Ivane Medić muzikološki je „odjek“ klavirskog stvaralaštva Vasilija Mokranjca, njegov savremeni, tačnije postmoderni „odjek“. Sigurna sam da će, zahvaljujući načinu na koji je ova knjiga osmišljena i napisana, Mokranjčev opus nastaviti dugo da „odjekuje“ u krugovima ne samo studentske i stručne, nego i šire čitalačke javnosti.

Dr Vesna Mikić, muzikolog  
Docent na Katedri za muzikologiju i etnomuzikologiju  
Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu

Iako jedan od najznačajnijih srpskih kompozitora druge polovine prošlog stoleća, Vasilije Mokranjac nije sintetički obrađen u okvirima muzikološke monografije. Ivana Medić preduzela je da analizira, protumači i vrednuje njegovu integralnu klavirsku ostavštinu - kako dela pisana za klavir solo, tako i ona koncertantnog žanra. Postupajući prema opšteprihvaćenim načelima naučnoistraživačkog rada, autorka je, pored samih izvora, Mokranjčevih kompozicija, savesno proučila sve postojeće napise o ovom kompozitoru. Kritičke, odnosno polemičke primedbe koje povremeno upućuje svojim prethodnicima, obrađene su i izređene u prihvatljivom akademskom tonu, a čitaoca ubeđuju.

Ivana Medić se i kao izvođač-pijanista bavila delima ovog umetnika, pa njena studija predstavlja obimnu muzikološku refleksiju nad kompozicijama koje je i sama svirala. Velika je retkost u srpskoj muzikologiji da se u tom stepenu praktično ovlada muzičkim materijalom koji će se docnije prepustiti analitičkim procedurama, i to je za autorku predstavljalo krupnu prednost.

Studija Ivane Medić predstavlja do sada najprodubljeniji, celovit pogled na klavirsku muziku Vasilija Mokranjca. Pisana s temeljnim poznavanjem ne samo klavirskih, već i orkestarskih ostvarenja našeg kompozitora, studija je situirana u minucioznoj muzikološkoj analizi i potkrepljena valjanim argumentima. Ne povodeći se za autoritetima, autorka je nastupila i sa svojim samostalnim zaključcima i predlozima, i na originalan način osvetlila Mokranjčev opus u celini. Tekst ima i privlačnu estetsku stranu - napisan je nepretencioznom, mirnim i funkcionalnim jezikom.

Studija *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca* Ivane Medić korisno će poslužiti kao priručnik studentima muzike i muzikologije, ali i kao relevantna literatura proučavaocima srpske muzike druge polovine XX veka.

Mr Aleksandar Vasić, muzikolog  
Istraživač-saradnik u Muzikološkom institutu  
Srpske akademije nauka i umetnosti

