

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Ката Р. Стојановић

Рефлексије специфичног музичког језика
Исидоре Жебељан
сагледане
у солистичкој деоници
Концерта за виолину и оркестар
Три чудне љубави

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: мр Марија Јокановић, редовни професор,
ФМУ, Београд

Коментор: др Борислав Чичовачки, редовни професор,
ФИЛУМ, Крагујевац

Београд, 2024. године

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF MUSIC

Kata R. Stojanović

Reflections of Specific Musical Language
of Isidora Žebeljan
Elaborated in the Solo Part of the
Concerto for Violin and Orchestra
Three Curious Loves

Doctoral Art Project

Menthor: Marija Jokanović, M. A., full professor at the
Faculty of Music in Belgrade

Co-menthor: Borislav Čičovački, Ph. D., full professor at the
FILUM, Kragujevac

Belgrade, 2024

Апстракт

Докторски уметнички пројекат фокусиран је на стилско-формалне аспекте и специфичну проблематику аналитичке интерпретације деонице соло виолине у *Концерту за виолину и оркестар „Три чудне љубави“* Исидоре Жебељан (1967-2020). Како би се у овој композицији идентификовао особени музички језик композиторке и његова испољавања у деоници соло виолине, имплементирањем различитих истраживачких метода сагледан је шири контекст у коме је дело настало. Детерминисан је значај овог остварења унутар интегралног опуса Исидоре Жебељан, затим је дело позиционирано у интернационалним оквирима савремене концертантне музике за виолину, и напослетку је постављено у контекст целокупне српске литературе намењене овом инструменту.

Начини инкорпорације уметничке поетике композиторке у солистичку деоницу *Концерта за виолину и оркестар „Три чудне љубави“* тумачени су кроз аналитичко сагледавање формалне структуре и интерпретативних проблема које ово виртуозно и захтевно дело ставља пред извођача. Тематски материјал употребљен у *Концерту за виолину и оркестар „Три чудне љубави“* типична је рефлексија ауторкиног зрелог музичког израза који, између осталог, одликују и специфичне стилске карактеристике инспирисане народном музичком традицијом и поп музиком.

При разматрању позиције виолине у *Концерту за виолину и оркестар „Три чудне љубави“* подробно је анализиран третман инструмента са главним фокусом на интерпретативне проблеме. Коришћењем аналитичке методе, тумачене су технике свирања кроз сва три става дела, као и третман инструмента кроз употребу и наглашавање његових карактеристика.

Кључне речи: Исидора Жебељан, Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“, концертантна музика, виолина, савремена музика, интерпретација, музика 21. века.

Уметничка област: извођачке уметности

Ужа уметничка област: виолина

Abstract

The doctoral artistic project is focused on the stylistic-formal aspects and the specific issues of the analytical interpretation of the violin part in the *Concerto for Violin and Orchestra "Three Curious Loves"* by Isidora Žebeljan (1967-2020). In order to identify composer's original musical language and its reflections to the solo violin part, a wider context of the piece was considered, by implementing several research methods. The significance of the work within the integral oeuvre of Isidora Žebeljan was determined, followed by positioning it into the international framework of contemporary music of for the violin, and finally it was placed into the context of the entire Serbian music literature in this genre.

The ways of incorporating Isidora Žebeljan's artistic poetics into the solo part of the *Concerto for Violin and Orchestra "Three Curious Loves"* were interpreted through the analysis of the formal structure and interpretation problems that this virtuosic and demanding work presents to the performer. The thematic material used in the *Concerto for Violin and Orchestra "Three Curious Loves"* is a typical reflection of the author's mature musical expression which is, among other, characterized by specific stylistic features inspired by the folk music tradition.

While examining of the position of the violin in the *Concerto for Violin and Orchestra "Three Curious Loves"*, the treatment of the instrument was analyzed in detail, with the main focus on the problems of interpretation. By using the analytical method, performing techniques were explained through all three movements of the piece, together with the treatment of the instrument through the use and emphasis of its characteristics.

Key words: Isidora Žebeljan, Concerto for violin and orchestra "Three Curious Loves", music for violin and orchestra, violin, contemporary music, interpretation, 21st century music.

Artistic field: Performing Arts

Artistic subfield: violin

Садржај

Увод	6
Преглед иностране концертантне литературе за виолину с краја 20. и почетка 21. века (1985-2015)	9
Концертантна дела за виолину и оркестар у српској уметничкој музици	23
Стваралачки пут и стилске карактеристике уметничке поетике Исидоре Жебељан	43
Преглед стваралаштва за виолину Исидоре Жебељан	54
<i>Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“</i> – настанак, рецепција и формална структура дела	67
Анализа елемената интерпретације у <i>Концерту за виолину и оркестар</i> <i>„Три чудне љубави“</i>	107
Закључак	132
Литература	136
Биографија	143

Увод

Исидора Жебељан (1967-2020) један је од најзначајнијих и најоригиналнијих композитора у историји српске уметничке музике. Такође, фреквенција извођења њених композиција издваја Исидору Жебељан као најчешће извођеног српског композитора у иностранству са око 70 композиција које су извођене и изводе се на концертима по целом свету. Иако прерано прекинут, њен животни и стваралачки пут обележен је плодним и разноврсним композиторским опусом, који интригира и фасцинира како њене колеге и савременике, тако и млађе музичаре и истраживаче. Стваралаштво Исидоре Жебељан је због тога честа тема музиколошких, теоријских и аналитичко-интерпретативних истраживања, док музичари широм света редовно укључују њена дела у своје репертоаре и изводе их на бројним концертима на свим континентима. Иза себе је оставила значајна дела различитих музичких жанрова, истакавши се поготово својим оперским ремек делима. Велики део композиторског опуса посветила је инструменталној музици, а једно од најистакнутијих остварења дала је у концертантном жанру, написавши *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, које је уједно и њено последње дело за велики ансамбл.

Имајући у виду чињеницу да се са историјско-хронолошког становишта композиција и даље сматра новим делом, литература о њему је у фази формирања. Због тога овај докторски уметнички пројекат представља ретку прилику, а уједно и велику привилегију да се аспекти промишљања о *Концерту за виолину и оркестар „Три чудне љубави“* у литератури појаве први пут. Због тога, истраживачки приступ подразумева широк дијапазон проблема – од контекста и хронологије настанка, преко позиционирања у стилски контекст новије иностране, а потом и српске концертантне музике за виолину, преко разматрања конкретних формално-аналитичких и хармонских питања, до аналитичког приступа интерпретацији заснованог на личном извођачком искуству.

Када је реч о фреквентности извођења, интересовање виолиниста за свирање *Концерта за виолину и оркестар „Три чудне љубави“* је значајно и, с обзиром на рецентност његовог настанка, већ постоји неколико забележених извођења, у различитим крајевима света – од Холандије и Немачке, преко Србије, до САД-а.

Богатство уметничког изражавања и широк спектар интерпретативних техника, које извођачу пружају могућност да током 20 минута трајања дела покаже неколико различитих аспеката своје уметничке личности, у будућности ће *Концерту за виолину и оркестар „Три чудне љубави“* осигурати трајно и завидно место на виолинистичком концертантном репертоару. Томе доприноси и невелики (за поставку практичан) оркестарски састав. Сам концепт и садржај дозвољавају широк дијапазон драматуршко-музичких тумачења композиције, али и аналитичко разматрање и промишљање извођачког приступа и третмана виолине као солистичког инструмента, што је фокус овог докторског уметничког пројекта. За потребе свог истраживачког рада био ми је омогућен увид у целокупну релевантну композиторкину заоставштину.

У структури рада уводно поглавље доноси преглед светске концертантне литературе за виолину с краја 20. и почетка 21. века (1985-2015), након чега следи хронолошки систематизован историјат концертантних дела за виолину и оркестар у српској уметничкој музици. Следећи сегмент рада посвећен је стваралачком путу и стилским карактеристикама уметничке поезике Исидоре Жебељан, а потом и њеном опусу намењеном виолини, чиме се композиторка позиционира у контексту светске и српске (концертантне) музике за тај инструмент. Следи део рада који дефинише место *Концерта за виолину и оркестар „Три чудне љубави“* унутар ауторкиног опуса, кроз сагледавање историјата његовог настанка, фреквентности извођења и досадашње критичке рецепције. На тај начин се повезује и заокружује целокупан стваралачки опус Исидоре Жебељан, и у оквиру њега се *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“* позиционира у центар истраживања. Разматрање свих поменутих параметара неопходно је како би се на адекватан начин приступило тумачењу виолинске деонице у композицији, што је предмет овог истраживања.

Централна поглавља рада у фокус стављају главну тему, разматрајући позицију виолине кроз формалну и хармонску организацију дела, а затим и идентификовање и проблемску анализу његових интерпретативних изазова. Акценат је стављен на аналитички приступ интерпретативног третмана виолине, уз разматрање различитих техника свирања у сваком ставу појединачно. На примеру личне интерпретације моћи ће да се утврди у којој се мери и у којим ситуацијама

извођачу допуштају извесне слободе, а колико и на којим местима прецизна нотација и упутства захтевају стриктно поштовање нотног записа.

Завршно поглавље доноси закључна разматрања – резултате теоријског истраживања и анализе и проблематизације специфичности интерпретације дела. Њихово сумирање доводи до детерминисања рефлексивности специфичног музичког језика Исидоре Жебељан, сагледаних кроз солистичку деоницу *Концерта за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*.

Преглед иностране концертантне литературе за виолину с краја 20. и почетка 21. века (1985-2015)

Савремена светска концертантна литература за виолину веома је богата и разноврсна и профилише се у односу на стилску оријентацију, извор инспирације, концепт, садржај, форму, и на друге параметре.

Међу најважнијим делима по музичко-историјском значају, учесталости извођења на најзначајнијим концертним сценама са најзначајнијим интернационалним солистима и симфонијским оркестрима, и снимања за најпроминентније дискографске куће, издвајају се виолински концерти Витолда Лутославског (Witold Lutosławski, 1913-1994), Ђерђа Лигетија (Ligeti György, 1923-2006), Софије Губајдулине (Софи́я Асга́товна Губа́йду́лина, 1931), Кшиштофа Пендерецког (Krzysztof Penderecki, 1933-2020), Филипа Гласа (Philip Glass, 1937), Роса Едвардса (Ross Edwards, 1943), Петериса Вакса (Pēteris Vasks, 1946), Џона Адамса (John Adams, 1947), Каје Саријахо (Kaaja Saariaho, 1952-2023), Унсук Чин (Unsuk Chin, 1961) и Фазила Саја (Fazıl Say, 1970), чији ће преглед овде бити изнесен према хронолошком реду година рођења композитора.

Једна од најособенијих стваралачких личности музике 20. века био је пољски композитор Витолд Лутославски. У својој последњој стваралачкој фази, којој припадају његови концерти за виолину, он је слободно конципиране алеаторичке одсеке и импровизације интегрисао са принципом доминације мелодије и строгог записа, чиме је настао нови израз, који је подразумевао конвенционалнији музички језик од оног из фазе чисте алеаторике. Резултат је ланчана форма састављена од преклапајућих карика материјала.¹ Као резултат ових ауторових стремљења настало је неколико композиција. Швајцарски диригент Паул Захер (Paul Sacher, 1906-1999) поручио је од Лутославског дело за виолину и оркестар и тако је 1984/5. настао *Ланац 2, дијалог за виолину и оркестар* (*Chain 2, Dialogue for Violin and Orchestra*).² Дело је премијерно изведено 1986. године у дворани Тонхале (Tonhalle) у Цириху, са солисткињом Ане-Софи Мутер (Anne-Sophie Mutter) и оркестром Collegium Musicum, под управом Паула Захера. Оно

¹ Gregg Wager, Chain 2, Witold Lutosławski. <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/1248/chain-2>

² Захер је до тада већ био наручио неколико композиција од Лутославског, као и читав низ дела многих других композитора. https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Sacher

представља део својеврсне трилогије, од којих је свака композиција написана за различити састав, при чему је свака од њих засебно дело.³ Цела идеја принципа ланца је тежња композитора да избегне једноставну конструкцију одсека: по дефиницији, 'ланци' нужно не почињу и не завршавају се у истом тренутку, већ се намерно преклапају, чиме се замагљују ивице одсека. Музичко ткиво је линерно конципирано и конструисано од испреплетаних нити, што онемогућава или отежава цртање пресека вертикалих подела кроз целу партитуру, на исти начин као у неком барокном полифоном ткиву. Солистичка линија и оркестарски парт се посматрају као два засебна елемента који учествују у дијалогу, што је композитор јасно назначио поднасловом дела.⁴

Један од најоригиналнијих, најсамосвојнијих и најзначајнијих композитора 20. века, Ђерђ Лигети, прошао је током свог стваралачког пута кроз различите фазе које су оставиле трага на читаву историју савремене музике. Одраставши као мађарски Јеврејин у мултикултуралном окружењу румунске Трансилваније, композитор је упознао народну музику, која је, и поред различитих стилских оријентација које су га привлачиле да их открије, остала дубоко усађена у његовом стваралачко несвесном. Изумитељ специфичне технике микрополифоније,⁵ у другој половини седамдесетих постепено напушта музичку авангарду, испољену током претходне деценије, и приближава се тоналности. То њега није водило ка постмодернизму или поновном откривању прошлости, већ ка новом музичком језику. Њиме је покушао да спозна нове начине третирања мелодије, ритма и хармоније у садејству са карактеристикама народне музичке традиције.⁶ Лигети се и раније у свом стваралаштву, 50-их година прошлог века, обраћао фолклорном музичком узору у делима као што су *Румунски концерт*, *Musica ricercata* и *Шест багатела*, али је однос према елементима народне музичке традиције променио,

³ Композиција *Ланац 1* написана је за камерни ансамбл, а *Ланац 3* за симфонијски оркестар.

⁴ John Charles Bodman Rae, *Pitch Organisation in the Music of Witold Lutoslawski since 1979*, PhD Thesis. Leeds: The University of Leeds, Department of Music, 1992, 310.

⁵ Микрополифонија је техника излагања врло великог броја канонских линија, од којих свака има другачији ритам, што све ствара стварајући густу фактуру сличну мрежи са кластерском позадином. Mike Searby, *Ligeti the Postmodernist?*, *Tempo*, Cambridge: Cambridge University Press, Issue 199, January 1997, 10.

⁶ Ibid, 11.

поставивши их у модерни композиторски оквир.⁷ Описујући свој другачији однос према елементима народне музичке традиције Лигети је рекао да је његова музика „игра инспирисана различитим врстама народне музике неког непостојећег народа; као што Мађарска, Румунија и све балканске земље леже између Африке и Кариба.“⁸ Такав однос нарочито је изражен у његовом *Концерту за виолину и оркестар* компонованом између 1989. и 1993. године.⁹ У овом остварењу Лигети је „као омаж свом мађарском дому, посебно оном трансилванијском“, употребио и микротоналност фолклорне провенијенције, која је истовремено и средство авангардне музичке праксе, и чије измене имају главну улогу у хармонској структури ове композиције.¹⁰ Блискост са народном музиком уочава се и у оркестарском саставу, који чини само 22 музичара. Поред класичних дрвених дувачких инструмената Лигети је укључио и народне инструменте - четири окарине - док је гудачка секција потпуно нестандардног, малог састава: четири виолине, две виоле, два виолончела и два контрабаса са истакнутим улогама још једне виолине и виоле, које свирају са микротоналном скордатуром, стварајући особен колористични ефекат.¹¹ Уз њих, полиритмична фактура и природне аликвоте дувачких инструмената, комбиноване са темперованим звуком, дају специфичну атмосферу овом остварењу,¹² што је аутору, према сопственим речима, омогућило да гради „бројне хармонске и нехармонске спектре“.¹³ Финална верзија из 1993. године конципирана је у пет ставова, названих по ставовима барокних свита:

⁷ Bianca Țiplea Temeș, Haunting Soundscapes of Transylvania: Ligeti's Research at the Folklore Institute in Bucharest, Abstract, Musica, *Studia Universitatis Babeș-Bolyai*. Vol. 63, no. 2. Cluj-Napoca: 2011, 311-327. <http://studia.ubbcluj.ro/download/pdf/1190.pdf>

⁸ Josef Häusler, Trompe-l'Oreille, Alusion, Illusion – concerning some works by György Ligeti, књижица за компакт диск György Ligeti – Trio, Passacaglia ungherese, Hungarian Rock, Continuum, Three Pieces for Two Pianos, WER 60100-50, Wergo. Mainz, 1986.

⁹ Занимљиво је да је управо такав однос према народној музичкој традицији у себи открила и неговала и Исидора Жебељан. Одушевљење је настало кад је наишла на тај Лигетијев коментар и кад је на тај начин добила потврду својих уметничких стремљења, доживљаја и осећаја. Из разговора са мужем Исидоре Жебељан, Бориславом Чичовачким, априла 2024.

¹⁰ Лигетијеви коментари у штампаном програму премијерног извођења Violinkonzert (Urfassung), in György Ligeti, Gesammelte Schriften, у: Monika Lichtenfeld (ed.), Publications of the Paul Sacher Foundation, vol. 10. Mainz: Schott, 2007, vol. 2, 302–04.

¹¹ [https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_\(Ligeti\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_(Ligeti))

¹² Antti Häyrynen, Program notes: György Ligeti (1923-2006): Violin Concerto. Helsinki: The Finnish Radio Symphony Orchestra, 2017. https://yle.fi/progressive/fynd/RSO/20172701_englanti.pdf

¹³ György Ligeti, Concerto for Violin and Orchestra, Comment of the composer on the work, © 2001–2003 Teldec Classics & 2004 Warner Classics, Warner Music UK Ltd. <https://en.gyorgy-ligeti.com/work/konzert-1>

Praeludium, Aria-Hoquetus-Choral, Intermezzo, Passacaglia, Appassionato.¹⁴ Премијерно га је извео виолиниста Сашко Гаврилов (Saschko Gawriloff) за ког је дело и компоновано, а данас је то један од најчешће извођених виолинских концерата насталих током последњих деценија.

Једну од изузетно реномираних композиторки, чија дела изводе и поручују истакнуте музичке институције широм света, Софија Асгатовна Губајдулина (Софи́я Асга́товна Губа́йду́лина, 1931), заокупљају религиозне теме, што се уочава и у називу њеног *Концерта за виолину и оркестар бр. 1 „Оферторијум“*. То је један од често извођених савремених концерата кога красе виртуозна солистичка деоница и бриљантна оркестрација. Компоновано 1980. године, инспирисано је личностима из историје музике које су оставиле највећи утисак на Губајдулину, и носи вишеструке посвете. Са једне стране то је омаж двојици њених претходника - барокном генију Баху и централној теми из његове *Музичке жртве*, али и експресионисти Антону фон Веберну (Anton von Webern), чије је стваралаштво за Губајдулину било од посебног значаја.¹⁵ Такође, дело је директно посвећено њеном колеги, изузетном виолинисти Гидону Кремеру. Иако наслов јасно евоцира став у литургијском обреду, Губајдулина је желела да се религиозни елемент заправо тумачи веома експлицитно, као концепт жртвовања: извођача тону, композитора уметности или пак жртвовање главне музичке теме распаду, а затим и поновној изградњи.¹⁶ Управо религиозност или духовност у корелацији са барокним елементима граде специфичан однос у овом делу. Формално, остварење није подељено на традиционалне ставове, али је структура стандардног концерта задржана у излагању три повезана одсека. Солистичка каденца осликава тренутак распећа Христа на крст. Завршни одсек постепено изнова гради главну тему, музичким материјалом повереним гудачкој секцији у духу корала руског православног појања. Сличан круг интересовања Губајдулина наставља да развија и у свом *Концерту за виолину и оркестар бр. 2 „У садашњем времену“* (*In Tempus*

¹⁴ Márton Kerékfy, A Folkloric Collage Jettisoned The Original Version of the First Movement of György Ligeti's Violin Concerto (1990), у: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, Nr. 26, April 2013, 39. <https://www.paul-sacher-stiftung.ch/dam/jcr:93203028-39d8-4abb-9d3f-65f05eeb7233/mitteilungen-pss-26-marton-kerekfy.pdf>

¹⁵ Susan Key, *Offertorium*, Sofia Gubaidulina (Los Angeles Premiere). <https://www.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/2520/offertorium-los-angeles-premiere>

¹⁶ Ivana Medić, Gubaidulina, Misunderstood. *Muzikologija*, Часопис Музиколошког института САНУ, 13/2012, 111.

Praesens”), из 2007. године, у којем промишља о појму времена и његовом протоку. Извори инспирације су религија и барокни узор, које она третира на особен начин. Поред Баховог последњег корала, композиторка проучава нумеричке принципе, посебно Ликаову секвенцу и њене математичке особености,¹⁷ које јој служе за конструкцију форме.

Композиторски опус Кшиштофа Пендерецког из 60-их година прошлог века довео је до врхунца авангарду тзв. Пољске школе, након чега је, од 70-их година, код њега дошло до промене стилске оријентације у правцу неоромантизма. Та стилска оријентација присутна је и његовом у *Концерту за виолину и оркестар бр. 2 „Метаморфозе“* (*Concerto for Violin and Orchestra No. 2 „Metamorphosen“*) из 1992/5. године. Премијерно га је извела Ане-Софи Мутер, којој је дело и посвећено¹⁸ и која је постала један од најзначајнијих интерпретатора музике Пендерецког.¹⁹ Композициона техника метаморфозе, трансформације мотива и мелодијских идеја, централна је за ово дело Пендерецког. Концерт представља синтезу различитих стилских усмерења које је проучавао током ранијих стваралачких фаза, као што је комбиновање традиционалне тоналности уз примесе авангардних елемената.

О тој синтези говоре речи диригента Мајкла Тилсона Томаса (Michael Tilson Thomas):

„Солистичка деоница има сличности са концертима Шостаковича, Прокофјева, Берга, чак и Чајковског, али не у нотама, већ у одређеним детаљима или виртуозним пасажима. Оркестарски материјал носи печат бившег авангардисте.“²⁰

¹⁷ Ликаова секвенца (названа по француском математичару Едуарду Ликау) јесте низ бројева чији се сваки наредни члан низа формира сабирањем два претходна члана 2, 1, 3, 4, 7, 11, 18, 29, 47, 76, 123, 199. Има сличности са Фибоначијевим низом бројева који је такође заокупљао Губајдулину. Valeria Tsenova, Magic Numbers in the music of Sofia Gubaidulina. *Muzikologija*, časopis Muzikološkog društva, 2/2002, 256.

¹⁸ Премијером је дириговао Марис Јансонс, а свирао је оркестар Централнонемачког радија. https://www.schott-music.com/en/metamorphosen-no158091.html#details_media

¹⁹ За Ане-Софи Мутер Пендерецки је написао *Виолински концерт бр. 2, Сонату за виолину и клавир бр. 2 и Дуо концертанте*. Oswald Beaujean, Ways out of the labyrinth. <https://www.anne-sophie-mutter.de/en/page/projects/mutter-penderecki/wege-aus-dem-labyrinth/>

²⁰ Robert K. Schwartz, First a Firebrand, Then a Romantic. Now What?, *New York Times*, Oct. 20, 1996, y: Filiz Karapinar, The Synthesis Period of Krzysztof Penderecki, *The Journal of International Social Research*, 410. <https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/the-synthesis-period-of-krzysztof-penderecki.pdf>

Концертантни опус Филипа Гласа обухвата два концерта за виолину и један за две виолине. *Концерт за виолину и оркестар бр. 1* (*Concerto for Violin and Orchestra No. 1*) написан је 1987. године за америчког виолинисту Пола Зуковског (Paul Zukowski).²¹ Карактеришу га репетитивне структуре и поновљени мелодијски обрасци унутар релативно малог интонативног и хармонског оквира. Први став је у стилу „панк Вивалдија“, уз окретну, енергичну соло фигурацију, спори став са кантиленом изнад басовске линије пасакаље и на крају брзо и раскошно финале.²² Репетитивност се истиче и као главна одлика Гласовог *Концерт за виолину и оркестар бр. 2* (*Concerto for Violin and Orchestra No. 2*), чији је настанак инспирисан једним од најпознатијих остварења за виолину у музичком бароку, Вивалдијевим концертима *Четири годишња доба*.²³ Гласово концертантно дело са поднасловом „Америчка четири годишња доба“ („*American Four Seasons*“) компоновано је за виолинисту Роберта Мекдафија (Robert McDuffie), 2009. године. Исти солиста је свирао на премијери са Симфонијским оркестром Торонта и Питером Унцијаном (Peter Oundjian), 2010. године. Избор редоследа ставова је произвољан и ставови нису именовани, те је тако сваком извођачу дата слобода да их изабере према сопственом афинитету.²⁴ На тај начин је у стваралачки процес укључен и интерпретатор, пошто би сваки избор редоследа ставова био јединствен. Репетитивност, карактеристична за минимализам, доминира у солистичкој деоници, која кореспондира мањим инструменталним групама.²⁵ Соло виолиниста истражује калейдоскоп традиционалних виолинских фигурација и арпеђа, док музички језик карактеришу оскудност хармонских промена, јасне усмерености, динамичких контраста и једноставност средстава.

Један од најзначајнијих аустралијских композитора, Рос Едвардс (Ross Edwards, 1943), творац је музике која је дубоко повезана са традиционалним

²¹ Susan Feder, Philip Glass, Violin Concerto No. 1, Programme Note.

<https://www.wisemusicclassical.com/work/3547/Violin-Concerto-No-1--Philip-Glass/>

²² John Henken, Violin Concerto No. 1, Philip Glass, About this Piece.

<https://www.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/6704/violin-concerto-no-1>

²³ Постоји неколико дела која су директни наследници Вивалдијевих концерата *Четири годишња доба*. Поред најчувенија *Четири годишња доба Буенос Ајреса*, 1964/70, Астора Пјацолле (Astor Piazzolla), написана су и *Четири годишња доба рекомпоновано* Макса Рихтера (Max Richter), 2012. године, и *Четири светска годишња доба* Роксане Пануфник (Roxanna Panufnik), 2011.

²⁴ Philip Glass, Violin Concerto No. 2 American 4 Seasons, Notes.

<https://philipglass.com/recordings/american4seasons/>

²⁵ [https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_No._2_\(Glass\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_No._2_(Glass))

коренима. Инспирисан културом староседелаца Аборицина, он повезује музику са природним силама, њиховим магијским обредима и звуцима природе. Сфере Едвардсовог интересовања су ритуал и плес, који су уклопљени у различите музичке жанрове. Један од примера је *Концерт за виолину и оркестар „Манињас“* (*Concerto for Violin and Orchestra „Maninyas“*), који је наручила Аустралијска радио-телевизија за прославу двестогодишњице нације, 1988. године у Сиднеју. Солиста је био Дин Олдинг (Dene Olding), коме је дело посвећено, а Сиднејским симфонијским оркестром дириговао је Давид Порселајн (David Porcelijn).

Композитор је овако објаснио порекло речи из наслова концерта:

„Реч „маниња“ у почетку бесмислена, почела је да конотира одређене карактеристике музике коју сам писао: њен певачки карактер, који је резултат суптилно варираних понављања материјала унутар уског опсега, његова статичка хармонска основа и општа живост његових темпа.“²⁶

Тако је Едвардс развио тзв. *маниња* (maninya) *стил*, који садржи апстракцију звукова инсеката и птица, брза темпа и упечатљиве ритмичке обрасце, пентатонске мелодије и једноставне хармоније. Пред средишњим ставом налази се солистичка каденца, која уводи у спори, спокојни елегични корал, „унутрашње царство медитације и контемплације“, ²⁷ који се може тумачити као реминисценција на Бахове корале. Солистичка деоница је виртуозна, организована у обрасце који сугеришу ритуалне покрете. Едвардсов музички језик садржи елементе јапанске, индијске и индонежанске музичке традиције, као што су скале и репетитивни процеси карактеристични за духовну музику аустралијских Аборицина или ритуалну суфи музику, док је на еволуцију *маниња стила* утицала и музика за афричку мбиру и индонежански гамелан.²⁸

Петерис Васкс (1946) је композитор, који у својим делима архаичне и фолклорне елементе родне Летоније на индивидуалан начин поставља у динамичне и изазовне односе са језиком савремене музике. Његова стилска поетика креће се у оквирима неоромантичарског музичког језика који, у садејству са особеним приступом духовности, инкорпорира елементе летонске народне музичке

²⁶ Ross Edwards, Notes on Maninya Series. <https://www.rossedwards.com/notes-on-the-maninya-series/>

²⁷ Andrew B. Lorenz, *The Australian Violin Concerto*, Volume 1, Master Thesis of Philosophy University of Southern Queensland, 2010, 138.

²⁸ Ross Edwards, op. cit.

традиције уклопљене у контекст естетике постмодерне.²⁹ Поред тога, комуникативност Васкових дела, исказана кроз формалну и хармонску једноставност, допринела је популарности његових композиција на интернационалној музичкој сцени. Промоцији Васкове музике допринели су и реномирани извођачи, као што је Гидон Кремер, по чијој је поруџбини 1997. године настао *Концерт за виолину и велики гудачки оркестар „Удаљена светлост“* (*Concerto for Violin and Orchestra „Tala gaisma“*). Дело је премијерно изведено исте године на фестивалу у Салцбургу.³⁰ Оно је типичан пример Васковог стилског израза, у ком кроз смену контрастирајућих одсека звуче меланхоличне и драмске епизоде.

„Удаљена светлост' је носталгија са додиром трагедије. Она представља успомене из детињства, али такође и сјај звезда удаљених милион светлосних година.“³¹

Стваралачки опус америчког композитора Џона Адамса (1947) укључује три виолинска концерта, настала у временском оквиру од око две деценије. *Концерт за виолину и оркестар бр. 1* (*Concerto for Violin and Orchestra No. 1*) настао је 1993. године. За ово остварење добио је Грејвмејер (Grawemeyer) награду, уз похвале за „најоригиналнији приступ жанру од концерта Албана Берга.“³² Од првог снимка Гидона Кремера, преко снимака Вадима Рјепина (Вадим Репин), Роберта Мекдафија (Robert McDuffie) и Мидори (Midori), овај концерт је постао део стандардног виолинистичког репертоара. Међу њима се истиче интерпретација Лејла Јозефовиц (Leila Josefowicz), која је једна од најистакнутијих тумача Адамсове музике, а извела је овај концерт преко стотину пута.³³ При писању свог првог концертантног дела за виолину, Адамс је променио стилску оријентацију

²⁹ Jānis Kudiņš, Folk Music Quotations and Allusions in Latvian Composers' Neo-romantic Symphonic Music in the Last Decade of the 20th Century and Early 21st Century, *New Sound*, International Journal of Music, Vol. 55, No. I, 2020, 214.

³⁰ Четврт века након *Концерта за виолину и оркестар бр. 1*, Васкс је 2022. компоновао *Концерт за виолину и оркестар бр. 2 „На вечерњој светлости“* („*Vakara gaismā*“), који су премијерно извели Хуго Тићати (Hugo Ticiati) и ансамбл *О/Модерн*.

³¹ Martin Anderson, Concerto for violin and string orchestra 'Distant Light', 2005. https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W2724_67496

³² Christopher Latham, Review of recording by Chloë Hanslip, *Limelight*, January 2007, 47, у: [https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_\(Adams\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_(Adams))

³³ <https://www.earbox.com/john-adams-violin-concerto-leila-josefowicz-david-robertson-st-louis-symphony-orchestra/>

како би решио проблем недостатка мелодијског елемента у минималистичкој структури, ставивши хармонију и ритам стави у други план. Тако је *Концерт за виолину и оркестар бр. 1* постао супротност минимализму и пример тзв. хипермелодије.³⁴ Овај термин, који је осмислио сам Адамс, описује низ дугачких фраза у солистичкој деоници, које се ређају једна за другом без паузе.³⁵ Репетитивност, која прожима музички ток *Концерта за виолину и оркестар бр. 1*, јасно упућује на инспирацију моториком, карактеристичном за музику барока, као и наслови ставова *Чакона* и *Токаре*.³⁶ Други концерт за виолину и оркестар „Дарма на Биг Суру“ настао је 2003. године као поруџбина тадашњег музичког директора Филхармоније Лос Анђелеса (Los Angeles Philharmonic), Еса-Пеке Салонена (Esa-Pekka Salonen) за инаугурацију Волт Дизни Концерт Хола (Walt Disney Concert Hall) као нове дворане овог оркестра. Адамс је дело посветио Калифорнији и „свима онима за које је долазак на ову страну континента имао и духовни и физички утицај“,³⁷ а написан је за Трејсија Силвермана (Tracy Silverman), кога је први пут чуо у једном џез-клубу. Увидевши емоционалну снагу популарне музике и различитих народних музичких традиција (индијске, пакистанске, блискоисточне, афричке и традицији америчких досељеника), оне постају инспирација за његов музички језик. Фактура изазива осећај слободне импровизације, јер је Адамсов циљ био да солиста звучи рапсодично и спонтано, те је искористио систем тзв. праведне интонације,³⁸ који се заснива на штимовању према првих пет тонова аликвотног низа. Резултат је компромис тонова који даје утисак „светлуцавих звучања“.³⁹ Џон Адамс је 2014. године написао још једно концертантно дело за виолину, *Концерт за виолину и оркестар бр. 3 „Шехерезада 2“*, драмска симфонија. Стваралачка инспирација потекла је од изложбе о Шехерезади и *Причи о хиљаду једној ноћи*, коју је видео у Паризу, а подстакнут тешком судбином злостављаних и потлачених

³⁴ Rebecca Jemian and Anne Marie de Zeeuw, John Adams on his Violin Concerto, Louisville, 1995. <https://www.earbox.com/john-adams-violin-concerto-leila-josefowicz-david-robertson-st-louis-symphony-orchestra/>

³⁵ Andrew Farach-Colton, Adams; Harris Violin Concertos. <https://www.gramophone.co.uk/review/adams-harris-violin-concertos>

³⁶ Rebecca Jemian and Anne Marie de Zeeuw, op. cit.

³⁷ Deanna Hudgins, The Dharma at Big Sur, John Adams. <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/4119/the-dharma-at-big-sur>

³⁸ Систем праведне интонације је пре Адамса развио композитор Лу Харисон (Lou Harrison). Ibid.

³⁹ John Adams, The Dharma at Big Sur, Composer's Note. <https://www.boosey.com/cr/music/John-Adams-The-Dharma-at-Big-Sur/33688>

жена арапског света. Дело је компоновано за Лејлу Јозефовиц, која га је 2015. године премијерно извела са Њујоршком филхармонијом. Адамс је од Николаја Римског-Корсакова позајмио литерарну тему и улогу соло виолине, а водио се и значајем који је оркестрација имала у стваралаштву великог руског романтичара.

Један од најзначајнијих европских стваралаца, Каја Саријахо, оставила је изузетан опус у којем се, као једно од њених најизвођенијих композиција, истиче *Концерт за виолину и оркестар „Позориште Граал“* („*Graal théâtre*“) из 1994. године. Настао према истоименој збирци новела француског писца Жака Рубоа (Jacques Roubaud), који се бави средњовековним темама, у овој композицији дихотомија наслова рефлектује духовност и спиритуалност са једне стране, и световно и материјално с друге, што је изражено различитим карактерима два става.⁴⁰ Почетни извор инспирације и за ову композиторку представљала је уметничка личност Гидона Кремера, коме је посветила дело. Он је то остварење премијерно извео 1995. године са Симфонијским оркестром Би-Би-Си-ја (BBC Symphony Orchestra) и диригентом Еса-Пеком Салоненом (Esa-Pekka Salonen) на фестивалу Промс (Proms) у Лондону. *Концерт за виолину и оркестар „Позориште Граал“* представља еклатантни пример стилских карактеристика музике Каје Саријахо. Упознавши технике француских спектралиста,⁴¹ дефинисане према математичкој и компјутерској анализи звучног спектра, развила је специфичан метод за креирање хармонских структура атоналног музичког језика, као и детаљну нотацију која укључује аликвотне тонове, микротоналност и широки дијапазон звучних боја од чистог тона до нетемпероване буке.⁴²

Концертантни жанр представља форму којој се често обраћа корејска композиторка Унсук Чин. Поред концертантних дела за клавир, виолончело, кларинет, кинески инструмент шенг, она је и ауторка два концерта за виолину, насталих у временском оквиру од две деценије. У овим делима, Чин истражује текстуре и звуке које солиста и оркестар заједно креирају, чиме музици не умањује

⁴⁰ Ilkka Oramo, *Graal théâtre*, Kaija Saariaho. <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/1883/graal-theatre>

⁴¹ Спектралистима се називају аутори који су као основу композиционе технике користили акустичке особине звука или звучног спектра. Спектралну музику су раних 70-их година почели да проучавају композитори при ИРКАМ-у (IRCAM) у Паризу, Жерар Гризе (Gérard Grisey), Тристан Мирај (Tristan Murail) и Мишел Левинас (Michaël Lévinas). https://en.wikipedia.org/wiki/Spectral_music

⁴² Kaija Saariaho, Biography. <https://saariaho.org/biography/>

драму,⁴³ спајајући их у „колективни солистички инструмент.“⁴⁴ Чин је уз помоћ музичких елемената других култура успела да пронађе свој особени музички језик. У њеној стваралачкој поетици синтетишу се различити стилски елементи: западноевропски формални обрасци, азијски инструменти и технике електронске музике. За *Концерт за виолину и оркестар бр. 1* из 2001. године, Чин је добила Грејвмејер награду 2004. године, што је представљало један од првих великих успеха у њеној каријери. Дело је настало као поруџбина Немачког симфонијског оркестра (Deutsches Symphonie-Orchester) из Берлина, који га је премијерно извео 2002. године под управом Кента Нагана (Kent Nagano) са солисткињом Вивијане Хагнер (Viviane Hagner). У циљу истраживања различитих оркестарских боја, Чин је била инспирисана звуком гамелан оркестра и специфичним тембровима, те је посегла за употребом изузетно великог сета од 23 перкусионистичка инструмента. Веома захтевна солистичка деоница укључује и примену “грануларне синтезе“,⁴⁵ скупа техника креирања звука преузетих из електронске музике, које су пренете на класичне инструменте. Она их спроводи уз коришћење пицикато-технике, при чему се звуци у трајању од само неколико милисекунди слојевито комбинују, стварајући специфичан музички ефекат.⁴⁶

Концерт за виолину и оркестар „Хиљаду једна ноћ у харему“ (*Concerto for Violin and Orchestra „1001 Nights in Harem“*) турског композитора Фазила Саја настао је 2008. године као поруџбина Симфонијског оркестра Луцерна (Luzerner Sinfonieorchester). Премијерно је изведен исте године у Концертној сали у Луцерну (KKL Luzern) са солисткињом Патрицијом Копачинском (Patricia Kopatchinskaya), којој је дело и посвећено, а под управом Џона Акселрода (John Axelrod).⁴⁷ Сајев музички језик је спој различитих стилских елемената уз снажан утицај турске, али и блискоистичне народне музичке традиције уопште. Он обухвата употребу тоналности и типичну западну хармонску прогресију, уз изразите елементе

⁴³ Gavin Dixon, Contemporary composer: Unsuk Chin, *Gramophone*, Tuesday, February 6, 2018. <https://www.gramophone.co.uk/features/article/contemporary-composer-unsuk-chin>

⁴⁴ David Allen, Unsuk Chin on the Violin Concerto She Swore She'd Never Write, *The New York Times*, March 13, 2022. <https://www.nytimes.com/2022/03/13/arts/music/unsuk-chin-violin-concerto.html>

⁴⁵ Jeffrey Hass, Introduction to Computer Music, Center for electronic and computer music, Jacobs School of Music, Indiana University, Bloomington, Indiana. https://cmtext.indiana.edu/synthesis/chapter4_granular.php

⁴⁶ Matthew Lorenzon, Deep Listen: Unsuk Chin Violin Concerto, 2018. <https://www.abc.net.au/listen/classic/features/deep-listen-unsuk-chins-violin-concerto/9670730>

⁴⁷ <https://www.schott-music.com/en/violinkonzert-noc250617.html>

импровизације. Сајева способност да комбинује турско национално музичко наслеђе, традицију западне музике и страст према цезу доприносе снази његове индивидуалне поетике.⁴⁸ Инспирисан збирком прича *Хиљаду једна ноћ*, Сај у сваком од четири става ефектно репозиционира стандардну концертантну форму као „источно-западну бриљантну фузију.“⁴⁹ Елементи народне музике могу се уочити у сваком елементу овог дела. Оркестарски састав укључује, поред класичних ударалки, и велики број блискоисточних перкусионистичких инструмената, као што су кудим, бендир и дарабука. Директни цитати народних мелодија постају основ за тематски рад и обраду. Најпознатија од њих је турска народна песма, која представља тему за варијације у трећем ставу, а која је у Србији позната под именом *Русе косе цуро имаш*.⁵⁰

Закључак

На основу прегледа концертантне литературе за виолину с краја 20. и почетка 21. века (1985-2015) запажа се разноврсност особених стилских израза композитора. У зависности од праваца интересовања и порекла надахнућа, стилске оријентације композитора, испољене у њиховим концертима за виолину, верно одражавају стваралачке интенције својих аутора. Пошто је период историје музике, обухваћен овим истраживањем онај у ком су попустиле стеге авангарде присутне током претходних деценија, композитори су потражили нове видове изражавања, усмеривши интересовања превасходно на искуства из прошлости. У том погледу, најмање компромиса чинио је Лутославски, који је, смањивши у својим паритурама доминацију алеаторике, проблем логичног континуитета музичке садржине решавао стварањем ланчане форме мултимотивског порекла. Потпуно насупрот

⁴⁸ Yen-Wei Chen, *Three Facets of Fazil Say in His Selected Piano Compositions* (A Research Paper Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts), Arizona State University, 2019, 10. https://keep.lib.asu.edu/system/files/c7/220397/Chen_asu_0010E_19477.pdf

⁴⁹ Tim Ashley, LSO/Pappano review – Kopatchinskaja dazzles and ravishes in Say's Violin Concerto. <https://www.theguardian.com/music/2023/oct/09/lso-pappano-review-kopatchinskaja-fazil-say-barbican-london>

⁵⁰ Бугарска редитељка Адела Пеева је 2003. године снимила документарни филм *Whose is This Song?* (*Чуја је ово песма?*), да разреши мистерију у вези са пореклом песме, која се протеже од Блиског истока до Босне. Она се пева у Турској, Грчкој, Македонији, Албанији, Србији и Босни са различитим текстом, контекстом или атмосфером, па се може срести као љубавна, затим религиозна песма или марш.

њему налази се поставангардно стваралаштво Пендерецког, другог раније истакнутог припадника музичке авангарде назване Пољска школа, који је уточиште за своје идеје пронашао у стилским одредницама касног романтизма, ревитализујући их и тиме се потпуно удаљујући од савремености, не дајући својој анахроности довољно музичке аутентичности. Приврженија авангарди остала је Софија Губајдулина, поготово што се у својој музици позива на стваралаштво Антона фон Веберна, који и јесте био један од најважнијих претеча послератних европских авангардиста, а као такав је међу њима био и цењен. На суштински верберновску атоналност и барокну полифонију, Губајдулина додаје етеричност средњовековне православне духовне музике, интегришући их у звучну масу блиску ранијим авангардистичким тенденцијама спајања линеарних принципа додекафоније и модалних напева.

Како се музички минимализам, најбескомпромиснији антипод авангарде 60-их и 70-их, испоставио као довољно снажан изражајни вид за поновно оживљавање тоналног принципа, тако је репетитивност, као основна карактеристика музичког минимализма, закупила композиторе различитих примарних стилских оријентација. Захваљујући тим особинама концертантана дела за виолину ових композитора – пре свих Гласа и Адамса – изузетно су популарна и често извођена, поготово у САД-у, где се налази колевка минимализма и где авангарда друге половине прошлог века никада није била доминантан стилски израз. Карактеристике музичког минимализма обележавају и дела Роса Едвардса, који је, доживљавајући принцип репетитивности као примарни вид музичке форме, ту везу пронашао у музици аустралијских и полинезијских староседелца што је обележило његово стваралаштво. Такође и Вакс, један од тзв. мистичних минималиста,⁵¹ комбинује, по узору на Арва Перта (Arvo Pärt), репетитивност са старим модалним, најчешће духовним напевима у неоромантичном идиому.

Новим тенденцијама музичког спектрализма, који се као композициона техника користи најчешће ради проширења колористичких могућности, припадају дела Каје Саријахо и Унсук Чин, при чему Саријахо узор налази у духовном наслеђу и у атоналности, док Чин надахњује комбинација звукова

⁵¹ Jamie McCarthy, An Interview with Arvo Pärt, у: *The Musical Times*, Vol. 130, March 1989, 130-133.

егзотичних азијских инструмената са звуцима класичног европског инструментаријума и електронском музиком.

Иако поменути композитори често траже и проналазе надахнуће у народној музичкој традицији – такође и у својим концертима за виолину – такав однос према музичком садржају најексплицитнији је у делу Фазила Саја, који ствара синтезу између тзв. западноевропског музичког наслеђа и турског звучног поднебља, блиску искуствима *world music*.

Најоригиналнији приступ у поставангардистичкој потрази за освеженим, другачијим музичким изразом дао је Лигети, вероватно најаутентичнији стваралац друге половине прошлог века, који је искуства авангарде применио у једном сасвим другачијем контексту, наиме, уз ново сагледавање ванвременских потенцијала народне музичке традиције у готово свим аспектима њеног испољавања, чиме је начинио нову органску интеграцију искустава врло различитих порекла, чија је савременост дискретно обогаћена и, широко гледано, извесним поступцима проистеклим из популарне музике, чиме је омогућено ново, вишедимензионално сагледавање народне музичке традиције као неисцрпног потенцијала звучности, као синоним колективно несвесног и архаично вечног. А један од најупечатљивијих примера тих Лигетијевих стремљења управо је његов *Концерт за виолину и оркестар*.

Тако је и на прелазу два века и два миленијума форма концерта за виолину у потпуности понела све особености квалитета стилских оријентација актуелних у том периоду, па су та дела уједно и најупечатљивији представници тих оријентација и њихови најзанимљивији домети, о чему говори и учестала присутност поменутих композиција на концертним подијумима, од којих нека, попут концерата Лигетија, Гласа, Адамса и Вакса, већ постају музичка традиција нашег доба.

Концертантна дела за виолину и оркестар у српској уметничкој музици

Концертантна музика за виолину је, као и други инструментални видови музичке праксе, заживела у српској музици тек почетком 20. века. С обзиром на то да је наше поднебље било под отоманском окупацијом готово петсто година, општи европски културни и уметнички развој није могао да захвати српске земље (са делимичним изузетком Војводине) све док се није искристалисала независност српске краљевине (крајем 19. века). Због тога српско музичко стваралаштво није успело да се упозна са естетикама музичког барока и музичког класицизма, док је естетика музичког романтизма могла да се испољи у српској музици тек крајем 19. века, првенствено делатношћу Јосифа Маринковића, Стевана Стојановића Мокрањца и Даворина Јенка. У то време, када су европску музику обележавали стилски изрази касног романтизма и импресионизма, развој српске уметничке музике био је на свом почетку. Ипак, тај развој је текао убрзано, па је српска уметничка музика у релативно кратком временском року сустигла тековине европске музичке уметности, пре свега у стилским одредницама касног романтизма.

Приликом истраживања српске музичке литературе за виолину и оркестар, идентификован је проблем несистематизоване грађе о композиторима и њиховим делима, а самим тим и проблем непотпуних информација о извођењима и снимцима концертантних дела за виолину (као, уосталом, и свих других музичких жанрова). Зато је посебну тешкоћу представљало прикупљање података о њима. С обзиром на то да, са изузетком Београдске филхармоније и фестивала БЕМУС, који имају комплетне архиве програма, архиве већине других музичких ансамбала нису доступне (или не постоје), односно, нити су систематизоване нити сређене, информације се базирају на реконструисању посредних и непосредних података из литературе (програмске књижице са концерата и из издања компакт дискова, научни текстови, студије, монографије, интернет претраживање). То подразумева да је из разбацане, крајње несистематизоване и увелико загубљене и окрњене историјске грађе о српској уметничкој музици могао да се извуче само недовољно детаљан приказ српске концертантне литературе за виолину, који ће овде бити

представљен хронолошки према годинама настанка тих композиција, а у оквиру засебних стилских оријентација.

Почеци српске концертантне виолинистичке литературе везују се за виолинисту и композитора Петра Стојановића (1877–1957), једног од најзначајнијих аутора српске инструменталне и оркестарске музике у првој половини 20. века. По завршеним студијама у Будимпешти, а потом и у Бечу, у којем је живео и радио као виолиниста и композитор, 1925. године се доселио у Београд, где је остварио значајну делатност као виолински педагог, најпре у Музичкој школи „Станковић“, а потом и на Музичкој академији. Његова композиторска остварења припадају позноромантичарском стилском проседеу. С обзиром на чињенице да је рођен изван граница Србије (Будим) и да су се Стојановићево комплетно школовање и професионални уметнички живот до његове 47. године остваривали у простору тадашње Аустроугарске, композиторов однос према музичкој традицији фолклорног порекла разликовао се од оног испољеног код његових колега, других композитора у Србији између два светска рата. Стојановић у својој музици није употребљавао цитате народних мелодија с Балкана, Мокрањчеве *Руковети* му у том погледу нису биле узор, него је његов однос према традиционалној музици био мање личан, мање патриотски изражен, а више у складу са касноромантичарским узорима – стварати музику надахнуту националним идиомом.⁵²

Петар Стојановић написао је девет концертантних дела за виолину,⁵³ што га чини српским аутором са највише написаних дела у овом жанру.⁵⁴ Поред поменутих дела, написао је и двоструке концерте, као што су *Концерт за две виолине и оркестар оп. 77* (1943), *Дупли концерт за виолину и клавир, оп. 110* (1950), *Концертантна симфонија за виолину, виолу и оркестар*, као и мања концертантна

⁵² Vlastimir Perić, *Muzički stvaraoci u Srbiji*. Beograd: Prosveta, 1969, 521.

⁵³ Композитор је редним бројевима обележио осам концерата. Један концерт, настао између 7. и 8. концерта, 1952. године и означен бројем опуса 117 нема у свом наслову редни број. Према: Романа Рибих, *Стваралачка ризница Петра Стојановића (1877-1957)* – са пописом дела композитора. Нови Сад: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 2003, 28-29.

⁵⁴ Као аутор 22 концертантна дела (за виолину, виолу, виолончело, контрабас, флауту, хорну, алт саксофон, клавир), у чији број не улазе мања дела за соло инструмент са оркестром, Петар Стојановић је композитор највећег броја дела за соло инструмент с оркестром у српској музици. Борислав Чичовачки, *Коментар у програмској књижици ЦД-а, Камерна музика пет српских композитора, Стојановић, Логар, Гостушки, Бручи, Обрадовић*, Mascom Records, MCRCД 506, 2020.

дела за виолину и оркестар: *Љубавни шапат оп. 35*, *Романса оп. 99*, *Рондо оп. 113*, *Горењска свита оп. 128* и *Интродукција и рондо оп. 130* (1955).

Први виолински концерт оп. 1, настао 1904. године, наишао је на изванредан пријем критике и публике, и представља први концерт за виолину и оркестар неког српског аутора, као и прво концертантно дело српских композитора уопште. Премијерно изведен у Бечу (где је и настао), под управом аутора, награђен је Аустријском државном наградом за студентску композицију (Staatspreis)⁵⁵, а потом и наградом *Бетовен-хауса* у Бону (Beethoven-Haus Bonn).⁵⁶ Стојановићеве композиције су се са успехом изводиле у Будимпешти, Прагу и Бечу, где је он активно учествовао у музичком животу као аутор и извођач. Међу његове најпознатије концерте данас спадају *Други* (1916) и *Пети* (1944). *Други концерт за виолину и оркестар у Ге дуру, оп. 11* премијерно је извео Јан Кубелик (Jan Kubelik) 1916. године у Прагу. Дело је у Београду изведено 1938. године са Серђом Пазинијем (Sergio Pasini) као солистом, Београдском филхармонијом и диригентом Миленком Живковићем.⁵⁷ Властимир Перичић ово дело сматра Стојановићевим најуспелијим концертантним остварењем и једним од његових најзначајнијих дела уопште.⁵⁸ Нажалост, оркестарски материјал ове композиције је изгубљен, па се на концертним подијумима она није могла чути више од педесет година. Композитор и професор Факултета музичке уметности, Мирјана Живковић (1935–2020), реконструисала је 2016. године недостајуће оркестарске деонице, па су ово остварење 7. априла 2017. године извели виолинисткиња Мирјана Нешковић, Београдска филхармонија и диригент Еиђијем Оуе (Eiji Oue).⁵⁹ Писан у касноромантичарском идиому, дело приказује раскош Стојановићеве мелодике и вешт деликатан третман стилизованих елемената народне музике. *Пети концерт за виолину и оркестар „У духу старих мајстора“ у Де дуру оп. 78*, са ефектним

⁵⁵ Софија Јовановић, Сарадња Петра Стојановића са чешким виолинистима, у: Биљана Милановић (ур.), *На маргинама музиколошког канона: Композиторска генерација Петра Стојановића, Петра Крстића и Станислава Биничког*. Београд: Музиколошко друштво Србије и Музиколошки институт САНУ, 2019, 124.

⁵⁶ Branislav Jarić, Petar Stojanović – srpski kompozitor međunarodnog ugleda, 25.8.2018. <https://www.rts.rs/lat/magazin/nauka/3636163/petar-stojanovic--srpski-kompozitor-medjunarodnog-ugleda.html>

⁵⁷ Подаци о извођењу су преузети из архиве програма Београдске филхармоније.

⁵⁸ Perićić, 525.

⁵⁹ Милош Браловић, Програмска књижица Београдске филхармоније, 7.4.2017. <http://www.bgf.rs/wp-content/uploads/2017/05/Program-07.04.2017.-LATA.pdf>

солистичким партом, ослања се на узор музичког барока, сагледане из романтичарске стилске призме,⁶⁰ у којој се при третману форме и приступу оркестрацији примећују утицаји музике Јоханеса Брамса (Johannes Brahms) и Рихарда Штрауса (Richard Strauss).⁶¹ Дело је премијерно извео виолиниста Бранко Пајевић, 9. октобра 1949. године, уз пратњу Оркестра Министарства железница, са диригентом Жељком Страком. То је најчешће извођени Стојановићев концерт.

Поред важних остварења из области музичко-сценског стваралаштва, међу којима су балет *Охридска легенда* и опера *Сутон*, један од најзначајнијих композитора у периоду између два светска рата, Стеван Христић (1885–1958), аутор је и једног концертантног дела за виолину. *Симфонијска фантазија* из 1908. године, ауторов је дипломски рад којим је завршио студије на Конзерваторијуму у Лајпцигу. Христић је тада компоновао у касноромантичарском стилу под утицајем немачких композитора Брукнера и Бруха, али и словенских романтичара, Дворжака и Римског-Корсакова.⁶² *Симфонијска фантазија* за виолину и оркестар премијерно је изведена исте године, а солиста је био Милан Сакс, тадашњи концертмајстор оперског оркестра Народног позоришта у Београду. Оригинална партитура ове композиције изгубљена је, па је дело касније поново инструментирао Христићев бивши студент Илија Маринковић.⁶³ Ово концертантно дело, иако се не убраја у врхунце Христићевог опуса нити српске виолинистичке литературе, остало је забележено као једно од првих остварења овог жанра у српској музици.⁶⁴

Посебан историјски и уметнички значај у српској виолинистичкој литератури има *Концерт за виолину и оркестар* Јосипа Штолцера Славенског (1896–1955). Овај композитор, једна од најоригиналнијих личности целокупне

⁶⁰ Perićić, 527.

⁶¹ Роксанда Пејовић, Одраси Fin de siècle-а на српску музику – покушај стилског сагледавања. *Нови звук*, Интернационални часопис за музику бр. 17. Београд: СОКОЈ-МИЦ, 2001, 29.

⁶² Ibid, 33.

⁶³ Perićić, 129.

⁶⁴ Београдска филхармонија је још неколико пута извела ту композицију: 14. марта 1926. године и 2. фебруара 1930, солиста Карел Холуб, диригент Стеван Христић; 22. маја 1951. у Нишу, солиста Бранко Пајевић, диригент Крешимир Барановић; 26. маја 1977, солиста Сретен Крстић, диригент Даринка Матић-Маровић. У оквиру Христићеве ауторске вечери, 17. јануара 1986. године, дириговао је Живојин Здравковић, а као солисткиња је наступила Ферн Рашковић. Најскорије извођење *Симфонијске фантазије* остварила је Ксенија Милошевић, 21. фебруара 2020. године, уз диригента Грегора Мајерхофера. Преузето из архиве програма Београдске филхармоније. Оркестар РТБ извео је дело два пута, 1940. 1945. године. Darinka Simić Mitrović, *Da capo all' infinito, pola veka od osnivanja Simfonijskog orkestra i Hora Radio-televizije Beograd*. Beograd: Radio Beograd, 1988, 316 и 365.

југословенске и српске музике, свој аутентични стилски израз приказао је и у свом једином концертантном делу намењеном виолини (1927). Славенски је ту своју композицију послао на један међународни конкурс 1927. године и оно је том приликом изгубљено. Тек двадесет пет година касније партитура је пронађена, а на концертни подијум дело је поставила Београдска филхармонија, са Маријом Михаиловић као солисткињом и диригентом Живојином Здравковићем, 2. новембра 1954. године.⁶⁵ Касније је, према доступним подацима, композиција изведена још само једном,⁶⁶ и то 1980. године. Дело се састоји из три става, са истакнутом солистичком деоницом, која се ретко у потпуности интегрише у оркестарски материјал. У складу са уобичајеним формалним нормама, Славенски је применио традиционални распоред ставова: брз-лаган-брз. При третману солистичке деонице Славенски није стављао акценат на виртуозност, већ јој је дао функцију преносиоца елемената традиционалне музике.⁶⁷ Као и у другим делима Славенски је за компоновање *Концерта за виолину и оркестар* инспирацију црпео из музике из родног Међумурја, али и из других делова некадашње Југославије, као и читавог подручја Балкана. Тако је тема првог става заснована на мелодији из Босне, тема другог води порекло од међумурске народне песме, док је тема трећег става комбинација мелодија из прва два, уз карактеристичан метар 5/8.⁶⁸ Битоналност, политоналност и квартне хармоније, као и народни напеви комбиновани са дисонанцама или кварталним дванаестозвучима,⁶⁹ дају изузетно инвентиван и оригиналан звучни резултат, карактеристичан за музику Славенског.

Још један значајан српски композитор школован у иностранству, студент Прашког конзерваторијума, а потом професор Музичке академије у Београду, оснивач Музиколошког института САНУ и плодан оперски композитор, Петар Коњовић (1883–1970), једно своје дело посветио је виолинистичком концертантном жанру. Коњовићев музички израз је позноромантичарски са елементима

⁶⁵ Овом наступу је претходило извођење на Радио Београду, 3. августа 1953. године, када је Београдска филхармонија пратила солисту Људевита Папа, под диригентском палицом Ђуре Јакшића. Perićić, op. cit.

⁶⁶ Концерт је изведен 17. децембра 1980. године у Коларчевој задужбини, у оквиру фестивала *Музика у Србији*. Солиста је био Јосип Клима, а Симфонијским оркестром Радио-телевизије Београд дириговао је Оскар Данон. Darinka Simić Mitrović, 622.

⁶⁷ Eva Sedak, *Josip Štolcer, Slavenski skladatelj prijelaza 1*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb i Muzikološki zavod Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, 1984, 64.

⁶⁸ Perićić, op. cit.

⁶⁹ Ibid, 129.

националног стила. *Јадрански капричо*, концерт за виолину и оркестар, настао између 1933. и 1936. године, типичан је представник Коњовићевог стваралаштва. Дело је 1939. године први пут на Радио Београду извела Марија Михаиловић са диригентом Михаилом Вукдраговићем уз пратњу Великог радио-оркестра. Прво извођење друге верзије (из 1944) одржано је 4. новембра 1952. године,⁷⁰ док је последње извођење ове композиције било 25. маја 2018. године, када је као солиста са Београдском филхармонијом, уз диригента Габријела Фелца, наступио Роберт Лакатош.⁷¹ Концерт је идејно заснован на мотивима народних мелодија из Далмације, и то управо оним које је Стеван Стојановић Мокрањац обрадио у својим *Приморским напјевима*: *Попухнул је тихи ветар, Зибала Јане, Врбнице над морем, Мајка Мару преко мора звала*. Коњовић је и том приликом начинио омаж Мокрањцу, свом великом узору.⁷² Те песме се преплићу у хроматизованом виду или контрапунктирају једна другој. Оне су богато орнаментисане и инкорпорисане у Коњовићево музичко ткиво, при чему формалне контуре ставова подсећају на сонатни облик (1. став) и рондо (3. став), док је други став назван *Canzonetta*. Позноромантичарска стилска оријентација са особинама националног смера, као и за сва друга Коњовићева дела, карактеристична је и за *Јадрански капричо*.

Најзначајније место у стваралачком опусу композитора Станојла Рајичића (1910–2000) припада инструменталним концертима. Написао је три концерта за клавир, три за виолину, два за кларинет и по један за виолончело и фагот, што га чини истакнутим представником овог жанра у српској музици. Од његових концерата за виолину истичу се *Други* (1946) и *Трећи концерт* (1953), који су уједно и његова најчешће извођена инструментална дела. *Други концерт за виолину и оркестар у е молу* одликују позноромантичарски музички језик, уз коришћење традиционалних формалних образаца и јасне функционалне и једноставне хармоније.⁷³ Утицај српске традиционалне музике присутан је у виду мелодијских елемената преузетих из народне музике, без коришћења директних цитата. Дело је

⁷⁰ Свирала је Марија Михаиловић, уз пратњу Београдске филхармоније и Живојина Здравковића. Darinka Simić Mitrović, op. cit.

⁷¹ Архива Београдске филхармоније.

⁷² Коњовић у својим делима врло често користи мелодије из Мокрањчевих *Руковети* – на пример у *Симфонији*, симфонијским варијацијама *На селу*, у *Другом гудачком квартету*, у делу *Sonata quasi una fantasia*, у опери *Коштана*, као и у хорским композицијама. Perićić, op. cit.

⁷³ Perićić, 439.

премијерно извела Марија Михаиловић, уз Београдску филхармонију и диригента Михаила Вукдраговића, 28. октобра 1947. године.⁷⁴ Дело је након тога ушло у репертоар српских солиста и оркестара,⁷⁵ а више пута је снимљено и објављено у продукцији ПГП РТС.⁷⁶ *Трећи виолински концерт у ха молу*, написан 1953. године, такође карактеришу традиционална позноромантичарска концертантна форма и музички језик. За премијерно извођење, 23. октобра 1956. године, био је ангажован виолиниста Бранко Пајевић, уз Живојина Здравковића и Београдску филхармонију. Овај концерт је знатно ређе извођен него *Други концерт*.⁷⁷

Иако најпознатији по музичко-сценским остварењима, балету *Златна рибица* и опери *Покондирена тиква*, као и популарним клавирским минијатурама и камерној музици, Миховил Логар (1902-1998), композитор рођен у Ријеци, чији је живот и готово целокупан стваралачки рад био везан за Србију, оставио је за собом и неколико значајних концертантних дела. Међу њима се издваја *Концерт за виолину и оркестар у ха молу*.⁷⁸ Написан је 1955. године, а премијерно су га 5. априла исте године извели Владимир Марковић, Београдска филхармонија и диригент Живојин Здравковић. И ова традиционално профилисана композиција, јасног музичког језика, има стандардну концертантну форму. Од темпераментног и ритмичног, преко елегичног и кантабилног, до плесног и свечаног – инспирација је потекла из народне музичке традиције, чији ритмови доминирају финалним

⁷⁴ Извор: архива програма Београдске филхармоније.

⁷⁵ Забележена су извођења Београдске филхармоније 21.11.1967. под управом Мирче Басараба и 29.11.1967. године Живојина Здравковића, а солиста на оба концерта био је Бранко Пајевић. Потом је изведено 12. децембра 1997, солиста је била Тијана Милошевић, а диригент Ангел Шурева. Архива програма Београдске филхармоније. Симфонијски оркестар Радио Београда извео га је 1950. године, солиста Марија Михаиловић, диригент Живојин Здравковић. Simić Mitrović, 427.

⁷⁶ Дело је у извођењу Симфонијског оркестра Радио-телевизије Београд, под управом Живојина Здравковића, са Србољубом Жикићем као солистом на концерту 1990. године, снимљено и објављено на ЛП плочи *Станојло Рајичић: Концерт за виолину и оркестар/Варијације за оркестар*, у издању ПГП РТБ из 1991. године. <https://youtu.be/jYqUVPNPPNk?si=qODexZHfixY-7Rww> Потом је концерт 1997. године снимљен на два носача звука, у оквиру ЦД издања *Југословенски савремени композитори. Станојло Рајичић: Други виолински концерт* (Ангел Шурев, Тијана Милошевић, виолина), и у оквиру ЦД компилације *Тијана Милошевић live*, оба из 1998. године, у издању ПГП РТС. Интернет и архива програма Београдске филхармоније и youtube <https://youtu.be/fFi5AkfhqFU?si=XWxNs9boiWr6rj6b>

⁷⁷ Бранко Пајевић био је солиста на свим забележеним извођењима овог дела са Београдском филхармонијом: 26. новембра 1957. са диригентом Драгољубом Ерићем, 22. јануара 1962. са Крешимиром Барановићем и 12. децембра 1965. са Живојином Здравковићем. Архива програма Београдске филхармоније.

⁷⁸ Perićić, 219.

ставом.⁷⁹ Коцерт је након премијере изведен још једном, 1982. године.⁸⁰ Логар је након овог написао још један концерт за виолину, *Concerto mordente*. Дело, чији је наслов инспирисан честом употребом украса мордент,⁸¹ датира из 1968. године, али нема доступних података о његовом извођењу.⁸²

Поред наведених остварења, у периоду после Другог светског рата још неколико композитора рођених крајем 19. и почетком 20. века написали су концерте за виолину. Међу њима су Божидар Јоксимовић (1868–1955),⁸³ Јован Бандур (1899–1956),⁸⁴ Светомир Настасијевић (1902–1979)⁸⁵ и Божидар Трудих (1911–1989).⁸⁶ Од тих композиција издваја се *Концерт за виолину и оркестар* Божидара Трудиха (1951) као дело богате позноромантичарске мелодике, пореклом из народне музичке традиције, и бујне оркестрације. Премијерно су га извели Бранко Пајевић, Београдска филхармонија и Живојин Здравковић, 23. априла 1954. године, а снимљен је и за грамофонску плочу у издању ПГП РТБ.

Посебно је интересантан и уникатан пример концертантног остварења намењеног виолини истакнутог српског симфоницара Милана Ристића (1908–1982). То је једино концертантно дело српске музике написано у оквиру стилске оријентације атоналности и атематизма. Пре Другог светског рата Ристић је био поборник микротоналне, атоналне и атематске музике, тако да је он написао највише дела те стилске оријентације од свих српских стваралаца.⁸⁷ Био је оснивач

⁷⁹ Ibid, 231.

⁸⁰ Концерт је последњи пут изведен на свечаном отварању 14. БЕМУС-а, 7.10.1982. године. Свирала је Ферн Рашковић, уз пратњу Београдске филхармоније и диригента Живојина Здравковића. Подаци преузети из архиве програма Београдске филхармоније.

⁸¹ Perićić, 219.

⁸² У фоно-архиви Радио Београда пописан је снимак овог дела са Београдском филхармонијом и Ж. Здравковићем, али нема детаљнијих података о снимку осим трајања од 25.35 мин. Vera Ikonomova, *Živojin Zdravković i zlatna epoha Beogradske filharmonije*. Beograd: Clio/Jugokonzert, 1999, 305.

⁸³ Иако је у попису композиција Божидара Јоксимовића наведен Виолински концерт, нема података када је он тачно настао и да ли је изведен. Perićić, 149.

⁸⁴ Дело написано 1954. године је инспирисано композиторовим великим музичким узором, Леошом Јаначеком, прилично је обимно (траје око 40 минута), и у историји музике је забележено као редак пример програмског дела у овом жанру у српској музици, са поднасловом *Сапутници кроз живот*. Смрт је онемогућила композитора да заврши оркестрацију дела, што је потом учинио Миховил Логар, 1966. године. Нема података да је дело изведено. Perićić, 19.

⁸⁵ Иако је у попису композиција Светомира Настасијевића наведен Виолински концерт, нема података када је он тачно настао и да ли је изведен. Perićić, 342.

⁸⁶ Ibid, 559.

⁸⁷ Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Fond za izdavačku delatnost, Univerziteta umetnosti u Beogradu, 1983, 287.

и члан Групе атоналних композитора, која је у Београду радила до 1945. године.⁸⁸ Овој стваралачкој фази стилски и изражајно припада и *Концерт за виолину и оркестар* из 1944. године. Специфичност ове композиције је његов атонални хармонски језик који, заједно са применом атематске технике, условљава рапсодичну форму композиције, уз „апострофирање лирске експресивности на уштрб виртуозне екстровертности,⁸⁹ и изражену склоност ка стриктности у погледу композиционих поступака, утемељеној на линеарном начину мишљења.⁹⁰ Иако је дело написано пред крај Другог светског рата, премијеру је доживело тек 14. октобра 1960. године, када га је, са солистом Бранком Пајевићем, извела Београдска филхармонија под управом Живојина Здравковића.⁹¹ Након тога, исти оркестар, диригент и солиста, извели су ову композицију 1970. године на гостовању у Бергену (Норвешка).⁹²

Композитори рођени за време Првог светског рата и између два рата такође су се бавили концертантним делима за виолину, која су настала у деценијама друге половине 20. века. Неки од тих композитора, иако усмерени новијим проседеима – Драгутин Гостушки (1923-1998), Александар Обрадовић (1927-2001) и Дејан Деспић (1930) – задржали су у својим делима тоналне обресе, мелодику блиску касноромантичарским настојањима и класичну форму.

Међу тим делима својим оригиналним концептом издваја се *Concerto accelerato* за виолину и оркестар Драгутина Гостушког, великог ерудите и једног од најзначајнијих српских музиколога и историчара уметности. Наслов композиције, настале 1961. године, упућује на диспозицију брзине ставова од првог *Largo*, преко средишњег *Allegretto*, до последњег *Presto*. Специфично је и то да солисту прати оркестар сачињен од гудачких инструмената, клавира и великог броја удараљки, али без дувача. Такав оркестар, који асоцира на сличне оркестарске редукције у делима Стравинског, указује, уз фрагментисане ритмове променљивог метра, на утицај музике овог композитора, као и на тенденцију Гостушког ка

⁸⁸ Borislav Čičovački, *Transformaties van volksmuziek van de westelijke Balkan en de Servische Octoëchos (Byzantijnse kerkmuziek) in het oeuvre van Ljubica Marić: akademisch proefschrift*, dissertation. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, Faculteit der Geesteswetenschappen, 2017, 26.

⁸⁹ Perićić, 464-465.

⁹⁰ Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju, sveska 1, 2009, 122.

⁹¹ Perićić, 464.

⁹² Подаци преузети из архиве програма Београдске филхармоније.

музичкој колористици, по угледу на постимпресионистичке ствараоце између два рата (Ибер /Ibert/, Мијо /Milhaud/, Пуленк /Poulenc/). Композицију је исте године премијерно извео Александар Павловић, уз Београдску филхармонију и диригента Крешимира Барановића.

Још једна значајна концертантна композиција за виолину и оркестар у српској музичкој литератури дело је композитора Дејана Деспића (1930). *Триптих за виолину и оркестар оп. 63*, написан је 1978. године, а премијерно га је извео чувени мађарски виолиниста Андре Гелтлер (André Gelter), Симфонијски оркестар Радио-Београда и диригент Младен Јагушт, 16. октобра 1979. године, у оквиру 11. БЕМУС-а. Исти ансамбл је студијски снимио ову композицију.⁹³ *Триптих*, концерт у три става са програмском подлогом, настао је као поруџбина Гертлера, који се са Деспићевом музиком упознао као члан жирија Такмичења Музичке омладине 1976. године. Ставови са насловима *Битка*, *Тужбалица* и *Мртвачки плес* прате назначену драматургију, при чему се Деспић обраћао барокном узору, користећи у средишњем ставу форму пасакаље на тему Баховог корала из *Пасије по Матеју*. Ипак, цела звучно-формална конструкција *Триптиха*, по својој драматургији, мелодици и оркестрацији, али и емотивном контексту највише асоцира на виолинске концерте Шостаковича, па припада оном делу Деспићевог опуса у којем се он лишио строге неокласицистичке формалности зарад веће експресивности своје музике. Ово дело је изведено још само једном, у оквиру обележавања 75. рођендана композитора, 8. децембра 2005. године. Симфонијским оркестром РТБ поново је дириговао Јагушт, док је солисткиња била Јулија Хартиг.⁹⁴

Један од најзначајнијих српских симфоничара, Александар Обрадовић (1927–2001), оставио је иза себе импозантан стваралачки опус у којем је и једно концертантно дело намењено виолини и гудачком оркестру, настало 1992. године. *Концерт за виолину и гудачки оркестар* написан је на подстицај оца тада врло младог виолинисте Стефана Миленковића, који је свирао солистичку деоницу уз пратњу Београдског гудачког оркестра „Душан Сковран“, под вођством Александра Павловића, на снимку уврштеном у ауторски компакт диск

⁹³ Јелена Јанковић-Бегуш, Допринос ансамбала Музичке продукције Радио-телевизије Србије промовисању југословенске и српске уметничке музике на Београдским музичким свечаностима (1969-2014), у: др Ивана Медић (ур.): *Радио и српска музика*, зборник радова. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2015, 244.

⁹⁴ Дејан Деспић, *На крају пута*. Београд: Српска академија наука и уметности, 2015, 192-193.

композитора.⁹⁵ Потом је дело изведено 13. јуна 1993. на свечаном концерту поводом 70 година од оснивања Београдске филхармоније, са Мајом Јокановић као солисткињом, под диригентском палицом Оскара Данона.⁹⁶ Такође, значајан допринос да се ово дело задржи на концертном репертоару дала је српско-холандска виолинисткиња Јулија Хартиг, која га је, са Београдским гудачким оркестром „Душан Сковран“ и Исидором Жебељан као диригентом, извела 2006. године у Београду и Амстердаму, и то у чувеној сали Muziekgebouw aan 't IJ.⁹⁷ Карактеристике овог дела потпуно се уклапају у основни Обрадовићев стилски проседе, који подразумева изражајност и емотивну лиричност специфичне личне мелодике у оквиру строго зацртане, неокласицистички одређене форме, чему треба додати, као и у готово свим његовим делима присутну, врло инвентивну и оригиналну колористички усмерену оркестрацију.⁹⁸

Међу композиторима те генерације, такође су и Енрико Јосиф (1924-2003) и Душан Радић (1929-2010) дали извесни допринос овом жанру. И док је композиција *Монолог и корал* за виолину и гудачки оркестар (1980) само још један приказ Јосифове интроспекције у односу на стваралачку тежњу која подразумева вишезначну архаизацију музичког језика, дотле је *Песма и игра* Душана Радића, из 1950, у чијој је првој верзији композитор касније клавир заменио гудачким оркестром, једна од најчешће извођених композиција за виолину неког српског композитора, ведрa и разиграна еманација Радићевог готово инфантилно радосног односа према традицији српске народне музике. Радић је, осим тога, 1988. године написао и *Мале варијације на тему Хенрија Персла* за виолину (или обоу) и гудачки оркестар, а такође и две концертантне композиције за по два инструмента – *Фантазија* за виолину, виолончело и гудачки оркестар (1995/2008), и *Кућа насред друма*, за обоу, виолину и гудачки оркестар из 2008. године. Обе последње композиције премијерно су изведене 2010. године, непосредно после композиторове смрти, у интерпретацији Исидоре Жебељан као диригента.

За разлику од стваралаца који су углавном остали верни својим примарним музичким узорима, други су посегнули за авангардним техникама 60-их и 70-их

⁹⁵ Компакт диск *Jugoslovenski savremeni kompozitori. Aleksandar Obradović*, PGP RTS, 1998.

⁹⁶ Архива програма Београдске филхармоније.

⁹⁷ Снимак првог става из 2006. године уврштен је у ЦД-компилацију штампану уз часопис *Музика класика*. Према: *Музика-класика*, ревија класичне музике, год. I бр. 3. Београд, април-јун 2011.

⁹⁸ Ibid.

година и њих примењивали у својим делима – па и концертима за виолину – насталим углавном после средине 60-их. То су били Рудолф Бручи (1917-2002), Петар Озгијан (1932-1979) и Витомир Трифуновић (1916-2007). За њихове нове стилске оријентације примарни догађај био је прво Музичко бијенале у Загребу (одржано 1961), када су се југословенски композитори први пут сусрели са новим композиционим техникама.⁹⁹

Од три концертантна дела намењена овом инструменту, које је Бручи написао на почетку и на крају своје стваралачке каријере, с обзиром на то да је и сам свирао виолину, по оригиналности композиторског приступа издвајају се *Варијације на мађарску тему* за виолину и оркестар из 1975. године.¹⁰⁰ У овој композицији начињен је луцидан спој елемената народне музичке традиције и техника преузетих из европске авангарде 60-их година. Композиција репрезентује оригиналну замисао композитора, који народној музичкој теми придружује контролисану алеаторику, микрополифонију и кластерска сазвучја. То ово дело чини једним од Бручијевих најоригиналнијих остварења.¹⁰¹

Усвојивши композиционе технике авангарде 60-их година, Петар Озгијан их је применио и у својој композицији *Diferencias*, концерту за виолину и оркестар из 1970. године, који је премијерно изведен 9. фебруара 1971. године уз учешће Бранка Пајевића, оркестра Београдске филхармоније и диригента Бруна Мартинонија.¹⁰² Концерт је формално изграђен као низ веома слободних варијација, уз карактеристичну примену „алеаторичких поступака, који су подвргнути одређеном ступњу рационалне контроле, тако да се граница између фиксираних и нефиксираних дијелова музичког ткива практично губи у корист њихове органске синтезе“.¹⁰³

⁹⁹ Čičovački, op. cit, 39.

¹⁰⁰ У попису дела Рудолфа Бручија налазе се још два концертантна дела за виолину: *Концерт за виолину и оркестар* из 1952. године и *Concerto abbreviato* из 1998. године, писан за чувену виолинисткињу Марину Јашвили. Dr Ira Prodanov, dr Nemanja Sovtić i dr Milan Milojković, *Udruženje kompozitora Vojvodine, 50 godina postojanja*. Novi Sad: Akademija umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, Udruženje kompozitora Vojvodine, 2022, 85-87.

¹⁰¹ Borislav Čičovački, Specifičnosti i značaj stvaralaštva Rudolfa Bručija, u: *Život i delo Rudolfa Bručija: Kompozitor u procepu između estetika i ideologija* (zbornik radova). Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti, Matica srpska, 2018, 81-82.

¹⁰² Архива програма Београдске филхармоније.

¹⁰³ Krešimir Kovačević (ur.), *Leksikon jugoslavenske muzike*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, 135.

У оквирима сличне стилске оријентације настао је 1976. године и *Концерт за виолину и оркестар* Витомира Трифуновића, што је аутор сматрао својим најбољим делом.¹⁰⁴ Као и у осталим својим композицијама, писаним под утицајем техника авангарде 60-их, и у овом делу Трифуновић “тежи промишљеном стапању традиционалних и авангардних елемената”, при чему „кроз звучно ткање савременог обиљежја пробијају вехементни ритмови македонског фолклора.”¹⁰⁵

Сасвим уникатно место у српској музици заузима стваралаштво Љубице Марић (1909–2003), која је, поред Исидоре Жебељан, најоригиналнији и у иностранству највише цењени српски композитор, а такође и „једна од највећих стваралачких личности српске културе.”¹⁰⁶ Ученица Јосипа Славенског, а потом студенткиња Јозефа Сука и Алојза Хабе на Прашком конзерваторијуму, Љубица Марић је, захваљујући несвакидашњем таленту, изградила стваралачки опус који представља оригинални уметнички израз не само у локалним оквирима, већ унутар целокупне светске музичке сцене.¹⁰⁷ Једино концертантно дело Љубице Марић намењено виолини (и гудачком оркестру), *Асимптота*, настало је 1986. године као њена последња композиција намењена већем инструменталном ансамблу и последње солистичко дело за виолину.¹⁰⁸ У овој фази стваралаштва композиторке „музика је ослобођена сваког утицаја других стилова, она је амалгамисани вид снажне креативности”.¹⁰⁹

Ауторка је о делу написала:

„Поред назива који сам упућује на филозофско-математичко размишљање, *Асимптоту* карактерише и повремена појава четвртстепених звучних односа у партији соло виолине. Сам назив *Асимптота* представља симбол човечје тежње за постизањем животног циља: крива линија која се, заједно са правом, креће у истом правцу, уз вечито приближавање, а да се са њом никада не дотакне.”¹¹⁰

¹⁰⁴ Драгана Стојановић-Новичић, *Моја дела живе*, разговор са Витомиром Војом Трифуновићем, Интернационални часопис за музику *Нови Звук*, бр. 21, Београд, СОКОЈ-МИЦ, 2003, 10.

¹⁰⁵ Perićić, 471.

¹⁰⁶ Борислав Чичовачки, Текст у програмској књижици за ауторски ЦД, *Музика Љубице Марић*. Београд: ПГП РТС/Југоконцерт, 2010, 17.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Виолина је иначе била примарни инструмент Љубице Марић, којем је посветила и једну соло сонату, *Sonata fantasia* из 1929. године, као и *Сонату за виолину и клавир*, написану 1948. године.

¹⁰⁹ Чичовачки, 27.

¹¹⁰ Коментар ауторке у програмској књижици ЦД-а. Борислав Чичовачки, Програмска књижица ЦД-а *Музика Љубице Марић*, Београд: ПГП РТС, Југоконцерт, 2010.

Као и у свим делима Љубице Марић насталим после 1958. године, основну карактеристику музике чини примена модуса напева Осмогласника. У својој последњој, петој стваралачкој фази, ауторка се више не посвећује једном 'гласу', односно модусу, него најчешће користи заједничке мелодијске карактеристике 'гласова' као архаични звучни фон, као основну архаизацијску потку изнад које се сменом са хроматским пољима, која чине основну структуру дела, одвија филозофско-уметничка потрага за миром прастарих звучних поднебља. У музичком језику *Асимптоте* уочава се као посебна особина и примена микротоналности, што је занимљиво са становишта начина употребе овог мелодијског и изражајног средства у музици с краја 20. века. Љубица Марић користи микротоналност искључиво унутар хроматских поља, као једно од средстава за остварење звучне напетости, при чему њихова примена за узор има народну музику са Балкана, а не Хабину музику, што ствара нови вид иновативности у примени микротоналности, сродан оном из Лигетијевој последње стваралачке фазе.¹¹¹ Једно од најспецифичнијих и најоригиналнијих концертантних дела за виолину (а и уопште) у српској музици, *Асимптота*, премијерно је изведено и снимљено 1987. године. Свирао је Срђан Грујић, за кога је композиција и написана, уз пратњу Београдског гудачког оркестра „Душан Сковран“, под управом Александра Павловића, а забележено је још неколико важних извођења, од којих се посебно истиче концерт у Амстердаму у оквиру међународне прославе стогодишњице рођења Љубице Марић, која је остварена под покровитељством УНЕСКО-а.¹¹²

Композитори рођени после Другог светског рата, без обзира на своје примарне стилске оријентације, наставили су да негују жанр концертантне музике

¹¹¹ Чичовачки, 28.

¹¹² Од осталих извођења *Асимптоте* издвајају се: на 11. међународној трибини композитора, у Београду, 15. маја 2002. године, солиста је била Гордана Матијевић-Недељковић, а Београдским гудачким оркестром „Душан Сковран“ дириговао је Александар Павловић; у Свечаној сали Скупштине града Београда 5. новембра и Амстердаму, 16. новембра 2009. године, солисткиња је била Јулија Хартиг, а Жебељан оркестром дириговала је Исидора Жебељан. Концерт у Београду је снимљен и објављен на ауторском компакт диску *Музика Љубице Марић*, 2010. године у издању ПГП РТС и Југоконцерта. Дело је такође изведено и 20. новембра 2011. на Коларацу у оквиру Прославе 170 година од оснивања САНУ на концерту „Композитори САНУ 21. века“. Такође, значајно је поменути и концерт поводом 70 година Музиколошког института САНУ, 5. децембра 2018. године, када је *Асимптота* изведена у дворани Коларчеве задужбине са солистом Срђаном Грујићем, ансамблом Гудачи Св. Ђорђа и диригентом Владимиром Куленовићем.

за виолину. Најважнији од тих композитора су Милан Михајловић, Вук Куленовић, Иван Јевтић и Зоран Ерић.

Једино концертантно дело композитора Милана Михајловића (1945) намењено виолини су *Багателе* (1986), премијерно изведене на 18. БЕМУС-у, са Слободаном Мирковићем као солистом.¹¹³ Композиција је написана за виолину, гудачки оркестар и чембало и припада зрелом стваралачком периоду у којем Михајловић ствара своја најуспелија дела, мелодијски и хармонски ослоњена на октатонску лествицу, у српској музичкој литератури познату и као Скрјабинов модус.¹¹⁴ Октатонска лествица, као главна карактеристика Михајловићевог музичког језика, аутору служи као основа за мелодију, али и за хармонску вертикалу, често кластерске структуре, која чини специфичност његове музике, уз редукцију на мала тематска језгра којима гради мотиве и издвајање мелодијске линије над остинатним слојевима.¹¹⁵ Ставови *Прелудијум*, *Остинато*, *Арија* и *Финале* указују на циклус барокне свите, али и на разлог самог настанка композиције. Музика која чини *Багателе* настала је као примењена музика за емисију Телевизије Београд о српској средњовековној историји, па је касније прерађена у концертантно дело.¹¹⁶ Октатонска лествица, на којој је изграђен хармонски језик његових композиција, Михајловић не користи конструктивистички, већ је уклапа и сједињује са другим модусима, пентатоником, целостепеним и староцрквеним лествицама, што је јасан елемент музичке архаизације која карактерише његов уметнички израз.¹¹⁷ Такође, у овој стваралачкој фази профилише се и дискурс лирике, која ће постати једно од главних обележја његове уметничке поетике.¹¹⁸ Као једна од ретких композиција српских аутора *Багателе* за виолину, гудачки оркестар и чембало снимљене су и објављене на

¹¹³ Дело је изведено 16.10.1986. године у оквиру 18. Београдских музичких свечаности, у пратњи Београдског гудачког оркестра “Душан Сковран”, са Александром Павловићем као диригентом. Архива програма Београдских музичких свечаности.

¹¹⁴ Октатонска лествица подразумева смењивање целих степена и полустепена. Позната је под још неколико назива попут умањене или малотерцне. Jelena Mihajlović-Marković, Umanjena lestvica, Pojmovnik muzičke teorije, Srpsko društvo za muzičku teoriju, <https://pojmovnik.sdmt.rs/umanjena-lestvica/>

¹¹⁵ З. Премате, *Дванаест лаких комада*. Београд: Просвета, 1997, 63.

¹¹⁶ Из разговора са композитором.

¹¹⁷ Марија Ковач, Коментар у програмској књижици ЦД-а, Milan Mihajlović, Eine kleine Trauermusik (selected works), Late 20th Century Serbian Music. Belgrade: SOKOJ, 1995, 1.

¹¹⁸ Невена Ј. Вујошевић, Тоналност као парадигма: два типа музичког израза Милана Михајловића у делима из осамдесетих и деведесетих година XX века, у: *Наслеђе*, часопис за књижевност, језик, уметност и културу, бр. 26. Крагујевац: ФИЛУМ, 2013, 246.

ауторском компакт диску оркестарске музике Милана Михајловића у издању немачке издавачке куће СРО, 2020. године – извођачи су били солиста и диригент Хауардом Грифитсом (Howard Griffiths) и Бранденбуршки државни оркестар из Франкфурта.¹¹⁹

Вук Куленовић (1946–2017) је написао три концертантна дела за виолину. Хронолошки прво од њих, *Лидијски пејзаж* за виолину и гудачки оркестар, премијерно је 1986. године извео Срђан Грујић.¹²⁰ Други концерт за виолину и камерни оркестар *Обожаване Месеца (Adoration of Moon)* (2005) компонован је у САД, где је Куленовић предавао композицију на реномираном музичком колеџу Беркли у Бостону, и више пута је у Америци и изведен, али још увек не и у Србији.¹²¹ *Трећи концерт за виолину и гудачки оркестар*, настао је 2011. године као поруџбина 43. Београдских музичких свечаности, у оквиру којих га је 20. октобра 2011. године извео оркестар Camerata Serbica са виолинистом Срђаном Грујићем као солистом и диригентом Александром Марковићем, у Дворани Коларчеве задужбине.¹²² И те композиције носе основне одлике Куленовићеве стилске оријентације – модалност, елементе балканске народне музичке традиције, репетитивност и ритмичку изразитост.

Године 1986. настао је и концерт за виолину Ивана Јевтића (1947) и то дело је премијерно изведено 1988. године у Београду, са Јованом Колунџијом као солистом, а под управом Павла Дешпаља.¹²³ Музички језик је неокласичан, при чему би се “Јевтићев композициони поступак могао поистоветити и са неоромантичним, због лиричних мелодија, његовог националног духа и везаности

¹¹⁹ Milan Mihajlović: *Memento. Orchestral Works*, Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt, Howard Griffiths, СРО, 2020. Остала важна извођења овог дела: на 11. међународној трибини композитора 2002. године, са солистом Сretenом Крстићем, Београдским гудачким оркестром „Душан Сковран“ и диригентом Александром Павловићем (архива Међународне трибине композитора); затим у оквиру композиторовог ауторског концерта, 22. априла 2005. године, са солисткињом Маријом Шпенглер, Београдском филхармонијом и диригентом Бојаном Суђићем (према подацима из архиве програма Београдске филхармоније).

¹²⁰ Архива програма Београдских музичких свечаности, <https://www.bemus.rs/sr/18-bemus/skovran-18-bemus.html>

¹²¹ др Ивана Н. Медич, Музика изгубљене генерације: „Америчка прича“ Вука Куленовића, у: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*. Нови Сад: Матица српска, 2019, 139-156, 148.

¹²² Ibid.

¹²³ Марија Мисита, *Видови испољавања модернизма у композицијама за виолину Ивана Јевтића: донети интерпретације*, докторски уметнички пројекат. Београд: Факултет музичке уметности, 2017, 25.

за народну музику, уз присуство неоимпресионистичке тенденције у избору хармонских и оркестрационих решења блиских руској школи”.¹²⁴ Иван Јевтић је написао још један концерт, и то за виолину и 13 гудача, који је премијерно извео Душан Панајотовић са истоименим ансамблом, под уметничким вођством Срђана Сретеновића, 29. маја 2022. године.¹²⁵

У контексту српских концертантних дела намењених виолини значајна су и остварења Зорана Ерића (1950-2024): композиције *Talea Konzertstück*, концерт за виолину и гудаче (1988)¹²⁶ и *Шест сцена-коментари* за три виолине и гудачки оркестар (2001).¹²⁷ Током 80-их година овај аутор је формирао постмодерну стилску синтезу оличену и у композицији *Talea Konzertstück*. Њу карактеришу сажетост форме и репетитивност. Такође се бавио и унутармузичким релацијама, уз парафразе одабраних елемената историјских стилова, док у репетитивним поступцима комбинује гестове и лексику цеза.¹²⁸ Ерић је потом написао и концерт за три виолине и гудачки оркестар *Шест сцена-коментара* (2001), који постоји и у верзији са симфонијским оркестром. Тематски материјали од којих је изградио ово дело потичу из раније компонованих позоришних музика за представе *Антигона у Њујорку*, *Бановић Страхиња*, *Каролина Нојбер* и *Процес*. У центру пажње није уобичајени однос солиста и оркестра, већ однос између троје солиста, који је кључан за изградњу музичке драматургије.

Од композитора те генерације потребно је споменути Ингеборг Бугариновић (1959) и њен *Концерт за виолину и оркестар* из 1979. године, који је, као и остала

¹²⁴ Ibid, 7.

¹²⁵ Извор: https://youtu.be/ArpA1cAbN3g?si=ldTA-kGvEzzYUA_k

¹²⁶ Дело је премијерно извео Београдски гудачки оркестар „Душан Сковран“, са солистом Александром Павловићем и диригентом Џејмсом Џадом (James Judd), 18. октобра 1988. године у Београду. Снимак овог извођења објављен је на ауторској плочи Зорана Ерића, 1989. године, у издању ПГП РТС. Међу значајним извођењима издвајају се: на 11. Међународној трибини композитора, 16. маја 2002. године, са солистом Маријом Шпенглер и диригентом Петром Ивановићем (https://composers.rs/?page_id=995); ауторски концерт Зорана Ерића, одржан 16. априла 2011. године на Великој сцени Народног позоришта, солиста Гордан Николић, оркестар Гудачи Св. Ђорђа. <https://www.narodnopoistoriste.rs/lat/vesti/autorski-koncert-zorana-erica-na-velikoj-sceni-u-subotu-16-aprila>

¹²⁷ Концерт за три виолине и гудачки оркестар *Шест сцена-коментари* настао је на основу поруџбине професора виолине на Гилдхол школи за музику у Лондону, Дејвида Такена (David Takeno). Премијерно је изведен 2001. у Београду са Гудачима Светог Ђорђа, а потом и са Камерним ансамблом Гилдхол школе (Guildhall School) у Лондону. Солисткиње су биле Ариса Фуџита (Arisa Fujita), Со Ок Ким (So-Ock Kim) и Марија Шпенглер.

¹²⁸ Зорица Премате, радио емисија *Аутограм*, Радио Београд 2, 19. 1. 2024, <https://www.rts.rs/lat/radio/radio-beograd-2/5347586/zoran-eric.html>

њена дела из тог периода, после усвојене тежње за изразом музичке архаизације, остварен „сувременим тонским језиком оригиналног профила, финог сензибилитета и дубоке мисаоности”.¹²⁹ Осим поменутих композитора, концертантна дела за виолину написали су још и Мирослав Штаткић (1951) – *Концерт за виолину, виолончело и гудаче* из 1991. године, дело инспирисано мелодијама из Метохије и изведено такође и у Амстердаму, 1993. године, као и *Mountain Echo*, за две виолине и гудачки оркестар из 2011. године, а *Концерт за виолину и оркестар* написао је почетком 80-их и композитор Зоран Мулић (1957).

У историјском контексту српске концертантне литературе за виолину треба поменути и *Магбет*, концерт за виолину и оркестар Александра Седлара (1982), као једно од малобројних дела српских композитора овог жанра написаних у овом веку. *Магбет* је петоставачна композиција постромантичарског стилског проседеа, настала 2005, а извели су је 1. новембра исте године солиста Милош Петровић, Нови симфонијски оркестар и Александар Седлар за диригентским пултом.

Закључак

Посебан проблем у истраживању српске концертантне музике за виолину представља чињеница да је нотни материјал већег броја композиција у веома лошем стању, или су подаци о њима непотпуни или непостојећи. То је и један до главних разлога због чега српски концерти за виолину нису довољно фреквентно извођени.

Сумирањем података о концертима за виолину и оркестар у српској уметничкој музици долази се до закључака да је највише композиција тог жанра написано средином 20. века, као и да се већина аутора у овом жанру опробала само по једанпут. Изузеци су Петар Стојановић, Станојло Рајичић, Рудолф Бручи, Иван Јевтић и Вук Куленовић, који су написали по неколико виолинских концерата, док су нека од најбољих дела Петра Стојановића управо његови концерти за виолину и оркестар.

Када је реч о фреквенцији извођења, композиције су најчешће извођене само једном, док су виолински концерти Стојановића, Христића, Рајичића и Михајловића постали део стандардног концертног репертоара српских виолиниста

¹²⁹ Krešimir Kovačević (ur.), *Leksikon jugoslavenske muzike*, 135.

и оркестара, а учестаност извођења дела Љубице Марић и Александра Обрадовића указује на то да и те композиције чине шири репертоарски фонд српских и иностраних виолиниста. Од поменутих концертантних дела српске музике за виолину, поред концерата Петра Стојановића премијерно изведених почетком 20. века у Будимпешти и Бечу, у иностранству (у земљама Западне Европе) биле су извођене композиције Љубице Марић, Милана Ристића, Александра Обрадовића, Милана Михајловића, Вука Куленовића, Зорана Ерића и Мирослава Штаткића. Извођења композиција Љубице Марић, Обрадовића и Штаткића у Холандији снимљена су за Concertzender Radio Nederland, док је студијски снимак *Багатела* Милана Михајловића објавила немачка дискографска кућа СРО. Од тих остварења само је композицију *Асимптота* Љубице Марић објавила инострана издавачка кућа, и то Furore Verlag (fue 2534) из Касела (Немачка).

Виолински концерти српских аутора су стилски, формално и садржајно веома разнолики, и показују различите врсте стилских оријентација – од инспирације стилизовима и формама претходних епоха, преко авангардних техника до постмодерних стилских синтеза.

Велики број разматраних дела карактерише инспирација народном музичком традицијом и та су дела углавном компонована у касноромантичарском идиому, са мање или више оригиналним ствალачким приступом. То су пре свега композиције Стојановића, Коњовића, Рајичића, Логара, Трудића и Јевтића. Третман елемената фолклорног музичког узорка код ових композитора био веома различит, почевши од обрада народних мелодија, преко једноставнијих или комплекснијих уметничких транспозиција, уклопљених у индивидуалне стваралачке поетике композитора, до остварења за које је народна музичка традиција послужила само као надахнуће. Посебну одлику поседује *Концерт за виолину и оркестар* Јосипа Славенског, који, као и остала његова дела, припадају специфичном облику односа према наслеђу народне музике, карактеристичном за прву половину 20. века и присутном пре свега у делима Стравинског, Бартока и Јаначека, а познатом и под називом пагански експресионизам. Неокласицистички идиом карактерише дела Обрадовића, Јевтића и донекле Стојановића (*Пети концерт*), док су се авангардним техникама 60-их и 70-их година 20. века бавили Бручи, Озгијан и Трифуновић. Постмодернистичка стилска оријентација, која

обухвата и стваралачко разматрање примене елемената музичке архаизације, карактерише композиције Михајловића, Куленовића и Ерића. Сасвим посебно место припада особеној стваралачкој поетици Љубице Марић, чија композиција *Асимптота* приказује изразиту стваралачку инвентивност и оригиналност, једну од најспецифичнијих у музици прошлог века.

Посебно велика улога у промоцији српског концертантног стваралаштва намењеног виолини током историје припада Београдској филхармонији и њеном некадашњем концертмајстору Бранку Пајевићу, који су премијерно извели највећи број ових дела, као и фестивалу БЕМУС, који је на своје програме редовно уврштавао концертантна дела српске музике за виолину.

Свако од ових дела, појединачно, али и обједињено у контексту наше концертантне виолинистичке заоставштине, представља изузетан допринос српској и светској литератури, и респектабилни материјал за даља научна истраживања и интерпретацију.

Стваралачки пут и стилске карактеристике уметничке поетике Исидоре Жебељан

Исидора Жебељан (1967-2020) један је од најзначајнијих, најоригиналнијих и интернационално најизвођенијих композитора у историји српске уметничке музике. Била је редовни члан Српске академије наука и уметности, члан Светске академије уметности и науке (WAAS) и редовни професор Факултета музичке уметности у Београду.

Рођена је у Београду, где је завршила Школу за основно музичко образовање „Даворин Јенко“ (1980) и Средњу музичку школу „Јосип Славенски“ (1984). Дипломирала је 1992. године на Факултету музичке уметности у Београду, на Одсеку за композицију и оркестрацију, у класи академика Властимира Трајковића, у чијој је класи и магистрирала 2002. године. Њена педагошка каријера ишла је од звања асистента-приправника (1993), преко звања доцента (2002), када је основала сопствену класу композиције и оркестрације. Звање ванредног професора стекла је 2008, а редовног 2012. године. За дописног члана Српске академије наука и уметности изабрана је 2006, а редовни члан постала је 2012. године, као један од најмлађих чланова у историји ове институције и свакако најмлађа жена икада примљена у САНУ.¹³⁰ 2012. године постала је и члан Светске академије уметности и науке (WAAS).

Стваралаштво Исидоре Жебељан превасходно је везано за земљу из које потиче, и то по надахнућу, дубоким поштовањем традиције и чињеницом да сву све њене композиције настале у Србији. У својој земљи оставила је значајан траг као композитор, извођач и педагог. Истовремено, она је, као нико пре ње у српској музици, остварила изузетну међународну каријеру. Једини је аутор са ових простора који је две деценије континуирано примао поруџбине од значајних интернационалних институција широм Европе,¹³¹ због чега Исидора Жебељан и јесте најуспешнији српски аутор на светској музичкој сцени.

¹³⁰ Милана Стојадиновић Милић, Исидора Жебељан (27. септембар 1967–29. септембар 2020), у: *Музикологија*, Часопис Музиколошког института САНУ, 30 (I/2021). Београд: САНУ, 199.

¹³¹ Борислав Чичовачки, Стваралаштво Исидоре Жебељан, преглед, подела, специфичности и значај (I), *Нови звук*, Међународни часопис за музику, 60, II/2022. Београд: Факултет музичке уметности, 2.

Компоновала је за Фондацију Берлинске филхармоније, Венецијанско бијенале, Фестивал у Брегенцу, фестивал *Settimana musicale senese* у Сијени, за камерни оркестар *Academy of Saint Martin in the Fields*, Бродски квартет и друге реномиране међународне музичке ансамбле и фестивале, и то као први српски композитор који је креативно сарађивао са тако значајним музичким институцијама у свету.

Стваралачки опус Исидоре Жебељан обухвата око 110 композиција различитих жанрова, као и музику за 38 позоришних представа и 4 филма. Борислав Чичовачки, као најрелевантнији аутор у проучавању њене музике, наводи да овај број није коначан, ако имамо у виду да се у њеној заоставштини још увек проналазе до сада непозната дела.¹³² Према класификацији Чичовачког, Исидора је компоновала 5 опера (*Зора Д.*, *Маратонци*, *Симон изабраник*, *Две главе и девојка*, *Наход Симон*), 5 концертантних дела (за обоу, енглески рог, кларинет, хорну и виолину), 3 дела за глас и оркестар, 5 оркестарских композиција (гудачки, камерни, симфонијски), 5 композиција за хор, 17 остварења из жанра камерне музике са гласом, 33 композиције камерне музике за инструменталне ансамбле, затим соло песме, као и дела за соло инструменте (гитара, обоа, хармоника и за мултиинструменталисту), међу којима је око 20 композиција за клавир.¹³³

Премијерна извођења дела Исидоре Жебељан широм света значајни су догађаји за читаву српску музичку сцену и историју српске уметничке музике. Највећу пажњу привукло је њених пет оперских остварења, која су настала на основу поруџбина оперских кућа, фестивала и фондација из Европе, а која су сва премијерно изведена у иностранству. Тако је опера *Зора Д.* прва српска опера чија је светска премијера одржана ван граница наше земље, 2003. године у Амстердаму, као поруџбина Ценезис фондације (*Genesis Foundation*) из Лондона. Опера *Маратонци* била је прва српска опера која је поручена и премијерно изведена на реномираном Фестивалу у Брегенцу (Аустрија). Опера *Симон изабраник* (2009) била је поруџбина Опере из Гелзенкирхена, док је опера *Две главе и девојка* премијерно изведена 2012. године на фестивалу *Settimana musicale senese* у Сијени, као прва опера нашег аутора која је у иностранству певана на српском језику. Опера

¹³² Ibid, 3.

¹³³ Ibid, 4.

Наход Симон прва је српска опера која је у Немачкој певана на српском језику, и то у премијерној продукцији, 2015. године, као другој поруџбини оперске куће из Гелзенкирхена.

Колико су композиције Исидоре Жебељан биле заступљене на концертним сценама широм света говоре и подаци које је систематизовао Чичовачки. Он наводи да је током једне године просечно било више од 50 извођења њене музике у иностранству, и то у 37 земаља света на свим континентима. Од целокупног опуса изводи се чак 70 њених композиција, а ауторски концерти њене музике одржани су у Холандији, Шпанији, Чешкој (оркестарска музика), Словенији, Црној Гори и Србији.¹³⁴

Према хронологији и стилским карактеристикама, стваралаштво Исидоре Жебељан може да се подели на три фазе током којих се профилисао њен особени стил:¹³⁵

„Оригиналност њеног језика произашла је из аутентичне способности органског повезивања музичких елемената потеклих из различитих сфера утицаја (од старих балканских народних музичких традиција до рок и поп музике), које је остварено претапањем, амалгамисањем и сједињавањем (...) у нове, дотад непознате звучне контексте.“¹³⁶

Прву стваралачку етапу обележиле су композиције настале током студија, у периоду од 1985. до 1992. године. То је био период када је у Србији постојала жива уметничка сцена, а креативни набој српске уметничке музике био је на једном од својих врхунаца. Два аутора, која су извршила велики утицај како на савременике, тако и на млађе будуће колеге, били су академик Властимир Трајковић (1947-2017) и Вук Куленовић (1946-2017). У времену ослобођеном конзервативног академизма и превазиђене авангарде, дошло је до великог продора музичког минимализма, обновљеног интересовања за модалност и употребе елемената популарне музике. У таквој атмосфери, Трајковић и Куленовић дали су неке од најбољих примера особеног музичког стила, откривањем нових изражајних могућности путем спајања репетитивности и елемената народне музике. Тиме су подстакли млађе ауторе да слободније изразе своје уметничке поетике. Трајковић, тада у пуној зрелости свог

¹³⁴ Ibid, 3.

¹³⁵ Методологија преузета од Борислава Чичовачког. Ibid, 4.

¹³⁶ Ibid, 16.

стваралаштва, извршио је пресудан утицај на развојни пут Исидоре Жебељан, која је студирала у његовој класи на Факултету музичке уметности у Београду. Пратећи нит свог педагошког узора, који јој је од најранијих дана усађивао свест о специфичном односу према музичком материјалу, Исидора Жебељан је инспиративне узоре тада налазила у делима Дебисија (Debussy), Равела (Ravel), Скрјабина, Стравинског, Прокофјева, Де Фалџе (De Falla), Пуланка (Poulenc), Месијана (Messiaen), и музичког минимализма.¹³⁷

Поред нешто старијих колега, Катарине Миљковић и Огњена Богдановића, Исидора Жебељан се издвојила као носилац нове стваралачке енергије младе генерације композитора чији се стил базирао на „минимализму освеженом мелодиком и хармонијама преузетим из популарне музике.“¹³⁸

Поред поменутих аутора, на изградњу уметничке личности Исидоре Жебељан утицај је извршило и неколико припадника старије генерације српских композитора, од којих је најважнији био изузетни стваралачки израз Љубице Марић, а поготово дела из њене последње композиторске фазе, у којој је примена модалности добила другачији, веома оригинални вид.

Сумирањем ових музичких узора, може се утврдити да су Исидори Жебељан импоновале изузетно необичне, снажне и специфичне уметничке личности велике индивидуалности, каква је и она сама била. Њихови продори у неконвенционалне сфере стварања за њу су били подстицај да се отисне у формирање сопствене особене поетике.

Током прве стваралачке фазе Исидоре Жебељан зацртане су основе стваралачког стила који ће бити развијан и касније, током година зрелости. Испољила је истанчан осећај за мелодијску компоненту, којој је придавала велики значај, често је градећи по принципима традиционалне музике. Ритмички елемент третирао је на неконвенционалан и оригиналан начин, уз честу промену метра. Инспирација музичким фолклором резултирала је изразом који комбинује аутентичне елементе народне музике и савремене ритмичке обрасце, као и елементе музичке архаизације пореклом из најдубљих слојева народне традиције, што своје порекло има у применама елемената музичке архаизације унутар опуса

¹³⁷ Ibid, 6.

¹³⁸ Ibid, 5.

Игора Стравинског (из тзв. руске фазе) или Љубице Марић.¹³⁹ Поред тога, интегрисањем елемената популарне музике уз присуство креативних музичких изненађења у формалном току композиције, Исидора Жебељан је изградила изузетно оригиналан и специфичан музички израз. Колико је он већ у раним годинама био формиран и зрео, говори чињеница да су нека од дела из студентских дана касније концертно изводили и снимали неки од водећих иностраних оркестара и ансамбала.¹⁴⁰

Од дванаест композиција из овог периода издвајају се *Селиште*, *Per it ur*, *На Дунаву шајка* и симфонија *Пикарске сцене*. У њима се јасно профилишу два елемента која ће красити читав стваралачки опус Исидоре Жебељан – однос према прошлости и традицији, превасходно испољен кроз избор текстуалних предлогака, и однос према мелодији, која је, поред ритма, постала и остала центар њеног ауторског изрази.¹⁴¹

Друга фаза стваралаштва Исидоре Жебељан, 1993-2001, припада једном од најмрачнијих периода у српској историји. Њега су обележили распад Југославије, уз грађанске ратове, санкције и тешку економску кризу. То се одразило и на креативни потенцијал композиторке, који је тада био усмерен на компоновање позоришне и примењене музике. Тако је почела да се бави оркестрирањем филмске музике Горана Бреговића.¹⁴²

Најзначајнији део њеног опуса из тог периода припада музици за бројне представе најзначајнијих професионалних позоришта у тадашњој земљи, у највећој мери у Београду – Атеље 212, Југословенско драмско позориште, Народно позориште, Београдско драмско позориште и Позориште „Бушко Буха“, и Црној Гори – Црногорско народно позориште из Подгорице и Фестивал Град-театар Будва. Поред класичних драмских остварења Шекспира, Молијера, Чехова, Шеридана и писаца 20. и 21. века – Брехта, Сартра, Артура Милера, Ерленда Луа - Исидора Жебељан је писала музику и за остварења најзначајнијих југословенских

¹³⁹ Стојадиновић-Милић, 200.

¹⁴⁰ Чичовачки, 10.

¹⁴¹ Детаљније о овим композицијама видети у: Чичовачки. Ibid, 8–10.

¹⁴² Исидора Жебељан је оркестрирала Бреговићеву музику за филмове *Подземље* (*Underground*), *La Reine Margot* Патриса Шероа (Patrice Chéreau), *The Serpent's Kiss* Филипа Руселоа (Philippe Rousselot). Такође је за потребе концертних активности Горана Бреговића оркестрирала и музику из филмова *Дом за вешање* и *Arizona Dream*. Ibid, 11.

писаца, Андрића и Крлеже, а посебно савремених писаца – Љубомира Симовића, Виде Огњеновић, Љубивоја Ршумовића, Горана Марковића и Мирјане Бобић Мојсиловић.

Сарадња са значајним редитељима Дејаном Мијачем, Слободаном Унковским и Видом Огњеновић допринела је успеху позоришних представа, а за своју позоришну музику понела је награде на најзначајнијим фестивалима, пре свих Стеријиног позорја – три пута. Извођачки апарат ових дела чине различити камерни састави, уз обавезно коришћење клавира и сета удараљки, док су понекад употребљени и соло гласови или камерни хор, а веома ретко електроника. Литература посебно наглашава квалитет звучно-емотивног потенцијала који се перципира у њеним остварењима овог жанра и истиче три карактеристике:

а. упечатљива, оригинална мелодијско-ритмичка компонента, која резултира емотивним распознавањем читавог уметничког догађаја;

б. способност композиторке да за потребе одређених представа компоује музику адекватну задатом временском оквиру у прошлости, уз карактеристике свог оригиналног, савременог стила;

в. примена специфичне музичке колористике која дела Исидоре Жебељан смешта у одређени географско-историјски простор; у зависности од драмско-режијске поставке одређеног драмског текста, њена музика је додатно утицала на емотивни доживљај гледалаца.¹⁴³

Током ове фазе, Исидора Жебељан је написала и 8 концертних, превасходно камерних композиција. Посебан значај имају дела *Il Circo*, *Girotondo* и *Сарабанда*, које показују, свака на свој начин, особен приступ жанру. Као најособенији, издваја се циклус песама *Руковети*, написан у верзијама за глас са клавиром и са оркестром. Он представља омаж најпознатијој форми вокалне музике у српској музици, руковетима, које је као такву уобличио Стеван Ст. Мокрањац, али је то уједно и омаж традиционалној музици уопште. Без конкретних ослонаца на једну одређену вокалну традицију, богата ритмичко-мелодијска инвенција исказује блискост са војвођанском народном музиком, асоцирајући на словенске народне напеве или на турски севдах, остајући и поред тога потпуно аутентична.

¹⁴³ Ibid, 14.

Трећа интернационална (зрела) фаза Исидоре Жебељан трајала је од 2002. до 2020. године, односно до краја њеног живота. У њој је композиторка остварила пун стваралачки потенцијал, који је резултирао изузетним остварењима, пре свега оперским, са којима је достигла врх српске оперске музике и остварила завидну интернационалну каријеру, нарочито у том жанру.

Опера *Зора Д.* настала је као поруџбина Џенезис фондације и представља један од првих великих међународних успеха композиторке.¹⁴⁴ Музички језик овог остварења садржи бројне елементе традиционалне музике с Балкана: модалност, карактеристичну орнаментику, мешовите ритмове, завршетке мелодија на другом ступњу, акорде са умањеном квинтом и др. Звучну специфичност чини аутономни третман удараљки у односу на основни ритам мелодија са ритмичким обрасцима који су уклопљени у целину паралелним низањем мелодијско-ритмичких трака, стварајући звучну вишеслојност. Тим поступком Исидора Жебељан обогаћује и усложњава оркестрацију ове опере, где оркестар постаје носилац драмске напетости.¹⁴⁵

Њена друга опера, *Маратонци*, настала је 2008. године, такође као поруџбина Џенезис фондације за Фестивал у Брегенцу (Bregenzer Festspiele). У музичком језику се запажа смена екстремно асиметричних метара, модалност различитих провенијенција, хармонски склопови блиски поп-музици и комплексни ритмови уз упечатљиву мелодијску компоненту.

Прва дело настало на основу поруџбине Опере из Гелзенкирхена (Musiktheater im Revier) била је опера *Симон изабраник*. Написана је 2009. године према старом европском паганском миту, којим бавио и Томас Ман (роман *Изабраник*), а који чини радњу и у српској народној књижевности (народна песма *Наход Симеун*). За разлику од претходних опера, које су компоноване за камерни оркестар, овде је композиторка употребила симфонијски оркестар и хор, уз либрето који није писан у стиховима. Брзина драматуршког одвијања радње резултирала је неоекспресионистичком партитуром у којој је ритам оштрији, промене метра

¹⁴⁴ Режију овог дела су потписали Сер Дејвид Паунтни (Sir David Pountney) и Никола Раб (Nicola Raab), док су аутори либрета били Исидора Жебељан, Милица Жебељан и Борислав Чичовачки, који су користили стихове Јована Дучића, Милоша Црњанског и Милене Павловић Барили.

¹⁴⁵ Борислав Чичовачки, *Стваралаштво Исидоре Жебељан, преглед, подела, специфичности и значај (II)*, *Нови звук*, Међународни часопис за музику, 61, I/2023. Београд: Факултет музичке уметности, 2-3.

чешће и интензивније, оркестрација рескија, док су елементи народне и популарне музике дискретније примењени.¹⁴⁶

Наредно оперско остварење, *Две главе и девојка*, Исидора Жебељан компоновала је 2012. године за Музички фестивал у Сијени, а на основу мотива из новеле Томаса Мана *Замењене главе*, односно једној древној индијској причи. За потребе митолошке фантастичне садржине посебно погодан био је композиторкин дар за стварање специфичне ритмичке комплексности. Брзо смењивање мотивских целина, употреба модалности и гроздова секундних интервала уз честе промене метра чине стилске карактеристике овог оперског дела, у којем је, поред певача, као коментатор, али и вођа радње, важну улогу има приповедач.¹⁴⁷

У својој последњој опери Жебељан се поново вратила теми *Симона изабраника*, и овога пута компоновала оперу у три чина са новим либретом и, самим тим, новом музиком. Партитура опере *Наход Симон* настала је 2015. године као још једна поруџбина Опере из Гелзенкирхену и представља један од врхунаца њеног стваралаштва. Дело је написано за двадесет солиста, мешовити и деџи хор, симфонијски оркестар и инструменталну банду. Елементи балканске традиционалне музике присутни су у конструкцији ритмичко-хармонских и лествичних структура што доприноси специфичној поетици зреле фазе њеног стваралаштва.¹⁴⁸

Поред изузетно вредног оперског опуса, значајно место у овом периоду стваралаштва Исидоре Жебељан припада и оркестарским композицијама. Композиција *Коњи Светог Марка*, илуминација за оркестар, настала је као поруџбина Бијенала у Венецији, 2004. године, и то као прва композиција коју је овај значајан фестивал наручио од неког српског композитора. То је уједно и прва композиција неког српског ствараоца коју је извео Симфонијски оркестар Би-Би-Си-ја (BBC Symphony Orchestra) из Лондона, и представља једно од најчешће извођених дела Исидоре Жебељан. Згуснута форма конструисана је низом дужих или краћих мотива, који подсећају на структуру приче или филма, уз присуство најстарије форме народне музичке традиције: пар песма-игра. Као идеалан оквир за

¹⁴⁶ Ibid, 10.

¹⁴⁷ Ibid, 12-14.

¹⁴⁸ Ibid, 16.

изградњу музичког ткива, ауторка уводи неочекиване ритмичке и мелодијске обрте и богате звучне слике настале бриљантним оркестарским потезима.¹⁴⁹

Сличне карактеристике стила показује и *Скомрашка игра* за камерни оркестар, која је компонована као поруџбина Џенезис фондације, 2005. године за чувени камерни оркестар The Academy of Saint Martin in the Fields. Надахнуто средњовековном традицијом путујућих глумаца и певача скомраха, дело је написано у три става, односно као три игре различитог карактера. Виртуозна згуснутост музичког материјала у изненађујућој смени метра додатно је истакнута минуциозном употребом појединих инструмената, а различите атмосфере плесова условиле су и одговарајући мотивски материјал. Ритмичка структура је веома комплексна, блиска традицији народне музике с Балкана.¹⁵⁰

Оркестарска минијатура *Зујте струне, метаморфоза на теме из Моцартове Чаробне фруле* из 2013. године написана је као поруџбина Фестивала у Брегенцу за церемонију свачаног отварања. Промене метра и жонглерски ритмови карактеристике су и ове композиције, која је постала једна од најизвођенијих српских оркестарских композиција у иностранству.

Аутентичност специфичних стилских карактеристика музике Исидоре Жебељан присутна је у делима камерне музике. Од *Песме путника у ноћи* за кларинет и гудачки квартет (2003), у којој се начин обликовања форме повиновао непредвидивости музичког тока, и њена каснија дела настају надовезивањем сродних а не контрастирајућих тематских мотива. Порекло ритмичке окоснице је ризница балканског и левантског музичког фолклора, која условљава доминантни ритмичко-мелодијски потенцијал мотива. Тим поступком настаје нова врста монодије, која је мотивски разнородна.

И друга дела показују одликују особине: *Дух из тикве*, бајалица за квинтет лимених дувача; *Игра дрвених штапова* за хорну (или енглески рог) и гудачки оркестар (или квинтет); *Поломка квартет* за гудачки квартет; *Латум лало*, хорска свита за 12 гласова; *Симон и Ана*, свита за виолончело и клавир и песма *Кад је Бог стварао Дубровник* за мецосопран и гудачки квартет.

¹⁴⁹ Ibid, 4-5.

¹⁵⁰ Ibid, 5-6.

Иако је и раније компоновала концертантна дела за соло инструменте са оркестром (превасходно гудачким) – за обоу, енглески рог и хорну – тек у последњим годинама свог рада Исидора Жебељан посвећује се инструменталним концертима.¹⁵¹ Хронолошки први од њих јесте *Концерт за кларинет и оркестар „Фрула и фламингоси“* (2016/17), премијерно је изведен у Сантјагу де Компостели у Шпанији са солистом Жоаном Енриком Љуном (Joan Enric Lluna), оркестром Краљевске филхармоније из Галиције (Real Filharmonía de Galicia) и диригентом Полом Данијелом (Paul Daniel). Ковитлац мелодија и мотива, ритмичка необузданост, драстичне промене темпа и метра доминирају традиционалном троставачном структуром у којој су подједнако виртуозно написане оркестарске деонице, колико и солистичка. Мотиви су изграђени на елементима балканске музичке традиције, а снази израза доприноси и богата оркестрација у којој истакнуто место имају удараљке.

Наредно дело, последње већег формата и састава у њеном опусу био је *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*.

Закључак

Сагледавањем целокупног богатог опуса Исидоре Жебељан уочава се изразито стилско јединство, које прожима све музичке жанрове заступљене у њеном стваралачком опусу. Оригиналноост њеног језика произилази из изузетно аутентичне способности органског повезивања музичких елемената произишлих из различитих сфера утицаја (од старих балканских народних музичких традиција до рок и поп музике), које је остварено претапањем, амалгамисањем и сједињавањем тих примарно различитих музичких елемената у нове, дотад непознате звучне контексте.

¹⁵¹ Тих година Исидора Жебељан добила је поруџбине и била у преговорима за компоновање следећих концертантних дела: Концерт за виолину, виолончело и гудачки оркестар (за Даниела Роланда и Мају Богдановић, поруџбина Међународног Стифт фестивала из Холандије); Концерт за хорну и оркестар (за Штефана Дора, поруџбина Београдске филхармоније); *Геа*, семисценско дело за гудачки квартет и симфонијски оркестар (за Бродски квартет, поруџбина Би-Би-Си оркестра); Концерт за клавир и оркестар (за Тамару Стефановић).

„Такав вид креирања оригиналног композиторског језика Исидора је остварила захваљујући снажној и уникатној мелодијској инвенцији, несвакидашњој раскоши свог дара за ритам, савршеном осећају за изградњу узбудљивих форми по потпуно аутентичном принципу изненађења, и истанчаном дару за комбиновање звучних боја. Те изванредне особине учиниле су да по први пут стваралаштво једног српског композитора, Исидоре Жебелџан, буде сагледано као један од најоригиналнијих израза у (савременој) класичној музици.“¹⁵²

¹⁵² Борислав Чичовачки, Исидора Жебелџан, у: Зоран Кнежевић, Небојша Лалић (гл. ур.), *Живот и стваралаштво жена чланова Српског ученог друштва, Српске краљевске академије и Српске академије наука и уметности*, том III, 2023, Београд, САНУ, 207-274.

Преглед стваралаштва за виолину Исидоре Жебељан

Као инструмент са огромним техничким и изражајним могућностима, виолина је играла веома важну улогу у стваралачком опусу Исидоре Жебељан. Почевши од *Сонате за виолину и клавир*, написане током студија (1986), па до *Концерта за виолину и оркестар „Три чудне љубави“* (2017), настао је велики број дела, претежно камерних, али и концертантних, у којима виолина има веома важно место и улогу. Неке од тих композиција воде порекло из позоришних музика, које је Исидора Жебељан компоновала за бројне драмске представе, па је од њих сачинила свите или самосталне концертне комаде, који се изводе као концертни комади.

У овом прегледу композиција Исидоре Жебељан у којима је заступљена виолина, подела је начињена према величини састава: прво ће бити разматрана дела за дуо, затим за трио, па квартет, и све до октета, а унутар сваке скупине композиције ће бити разматране хронолошки, према годинама настанака. С посебном пажњом ће бити сагледана концертантна остварења, док ће позоришна музика са виолином (ван аранжираних свита) бити само побројана. Пажња ће такође бити посвећена и делима са виолином, која је, после смрти Исидоре Жебељан, аранжирао њен бивши студент, композитор Вељко Ненадић.

Троставачна *Соната за виолину и клавир* настала је на другој години студија и то је прва композиција Исидоре Жебељан у којој виолина има проминентну улогу. *Соната* је уједно и прва композиција којом је она скренула пажњу на свој таленат и рад.¹⁵³ Тако је, после светске премијере у Београду, у оквиру манифестације Млади ствараоци Дану младости, 24. маја 1987. на Коларцу,¹⁵⁴ композиција изабрана за презентовање на Трибини југословенског музичког стваралаштва у Опатији, 5. новембра исте године. То је било прво извођење музике Исидоре Жебељан на неком значајном фестивалу и прво које је побудило пажњу за младу композиторку. Иако је, према сећањима извођача, *Соната* имала великог успеха код тадашње публике, па је свирана на неколико концерата, Исидора Жебељан касније није желела да ова композиција буде извођена, упркос молбама

¹⁵³ И једина њена композиција која носи назив соната.

¹⁵⁴ Извођачи су били Аница Меликијан, виолина, и Исидора Жебељан, клавир.

многих виолиниста.¹⁵⁵ Према мишљењу музиколога Борислава Чичовачког,¹⁵⁶ разлог за овакву одлуку било је вероватно превише јасно присуство композиционих поступака који су потицали од других стваралаца, музичких узора, а пре свега из света популарне музике. Сматрајући композицију недовољно самосвојном у односу на друга своја дела, Исидора Жебељан није дозвољавала даља извођена, тако да није могао да се стекне увид ни у партитуру тог дела.¹⁵⁷

Једна од најпознатијих, најпопуларнијих и најчешће извођених камерних минијатура Исидоре Жебељан јесте *Чудо у Шаргану*,¹⁵⁸ оригинално написана за обоу соло (2002), односно за обоу и виолу (или виолину) (2003), која води порекло из музике за позоришну представу истоимене драме Љубомира Симовића, за продукцију Атељеа 212, и у режији Дејана Мијача.¹⁵⁹ Неколико година затим Исидора Жебељан је начинила верзију за обоу и клавир (2005), што је, уз верзију за обоу и виолину, најчешће извођени вид ове композиције, а обе су снимљене за компакт диск са музиком за обоу Исидоре Жебељан, у издању дискографске куће Oboe Classics из Лондона (CD 'Balkan Bolero', Oboe Classics London, CC 2028). По жељи композиторке, верзија са клавиром може такође да се изводи и на виолини или флаути, што се више пута остварило и у пракси.¹⁶⁰ Према речима Борислава Чичовачког "мелодија ове [...] минијатуре носи неке одлике народне музике из централне Србије, украшена је мелизмима и предударима, док по свом трочетвртинском метру, једнообразној пратњи и понављању теме наликује болеру."¹⁶¹ Композицију је објавила музичка издавачка кућа Donemus из Холандије.

¹⁵⁵ Између осталих, Јулија Хартиг и Данијела Роланда (Daniel Rowland).

¹⁵⁶ Из разговора са Бориславом Чичовачким, вођених децембра 2023.

¹⁵⁷ Најраније написана композиција за коју је Исидора Жебељан дала допуштење да буде даље извођена јесте соло песма *Прича* (на стихове Црњанског), за баритон и клавир, настала исте године кад и *Соната*.

¹⁵⁸ Композиција, најчешће у верзијама за обоу и клавир или обоу и виолину, извођена је и изводи се на свим континентима, од Њујорка, преко Хаваја, Банкока, Холандије, Израела, па до Аустралије, док је њена верзија за обоу и клавир била, према информацијама дискографске куће Oboe Classics из Лондона, најслушаније дело за обоу на интернет платформама током јануара 2003. године.

¹⁵⁹ Светска премијера композиције *Чудо у Шаргану* одиграла се у Великој цркви у Хагу (Холандија), у оквиру фестивала Crossing Border, 16. новембра 2003. Премијерно су је извели Борислав Чичовачки, обоа, и Пеђа Милосављевић, виола.

¹⁶⁰ *Чудо у Шаргану* је такође и први став композиције *Три песме за Мају и Даниела*, коју је композитор Вељко Ненадић сачинио 2021. године од минијатура Исидоре Жебељан за виолончелисткињу Мају Богдановић и виолинисту Даниела Роланда.

¹⁶¹ Интернационални фестивал *Исидора Жебељан*, програмска књижица, Музичка омладина Крагујевац, Крагујевац, јун 2021.

Комад за виолину и клавир *Андрејева виолина*, назван према лику из Чеховљеве драме *Три сестре*, за чију је продукцију 2006. године у Народном позоришту у Београду оригинално написан (режија Виде Огњеновић), носи поднаслов *hommage à Olivier Messiaen* и представља омаж музици последњег става Месијановог *Квартета за завршетак времена* (*Quatuor pour la fin du temps*, 1941). Исидора Жебељан није стигла да ову минијатуру из позоришне музике уобличи у концертни комад, тако да се она данас изводи у редакцији композитора Вељка Ненадића. Композицију је студијски снимио холандско-британски виолиниста Даниел Роланд (Daniel Rowland) за компакт диск са музиком за гудаче Исидоре Жебељан и за дискографску кућу Challenge Records из Холандије, чије се издавање планира за јесен 2024. Композицију је објавила музичка издавачка кућа Donemus из Холандије.

Фелисија, љубавна песма за флауту (или обоу или виолину) и харфу (или клавир) настала је из позоришне музике за представу *У цара Тројана козје уши* по тексту Љубивоја Ршумовића, која је у Позоришту „Бошко Буха“ била постављена 1999. године. Ова изузетно популарна минијатура, која постоји и у верзији за трио,¹⁶² своју верзију за соло инструмент са харфом (или клавиром) добила је 2014. године поводом концерта флаутисте Љубише Јовановића и харфисткиње Љиљане Несторовске на Међународном фестивалу нове музике ИНТРАДА (Festivalul Internațional de Muzică Nouă INTRADA), и они су је премијерно извели у Сали Капитол у Темишвару (Румунија), 29. септембра 2014. године. Од тада је често извођен комад, такође и у верзијама за виолину и за обоу (и клавир или харфу).¹⁶³ Композицију је објавила музичка издавачка кућа Donemus из Холандије.

Највиртуознија и музички најзахтевнија композиција Исидоре Жебељан за виолину и клавир јесте *Зујте струне, песма и игра (са Чаробном фрулом у позадини)* из 2014. године, која је написана за холандско-енглеског виолинисту Данијела Роланда (Daniel Rowland) као поруџбина Међународног Стифт фестивала (International Stift Festival) из Холандије. Композиција је камерни музички пандан раније насталој оркестарској композицији *Зујте струне, метаморфоза на теме из Моцартове Чаробне фруле*, која је, као поруџбина Фестивала у Брегенцу (Bregenzer

¹⁶² Као трећи став композиције *Три козја увета*, за обоу, виолину и клавир (или гудачки оркестар).

¹⁶³ *Фелисија* је други став свите *Три песме за Мају и Даниела*, коју је од минијатура Исидоре Жебељан сачинио Вељко Ненадић.

Festspiele), премијерно изведена на церемонији свечаног отварања фестивала 2013. године.¹⁶⁴ Како је поруџбина из Брегенца подразумевала као полазиште Моцартову музику из његове опере *Чаробна фрула*, тако и песма и игра за виолину и клавир носи одјеке Моцартове музике. У обе верзије Исидора Жебељан је употребила почетке спорог и брзог дела увертире за ту опере, после чега следи екстремно виртуозна, оригинална и веома ефектна метаморфоза тих мотива, са свим специфичним одликама њене музике. Разлика између оркестарске и камерне верзије је у томе што је спори део – песма – камерне верзије много дужи него код оркестарске верзије, пошто њега чини канцона, песма са варијацијом. Светска премијера одржана је на 10. Међународном музичком Стифт фестивалу у Стифт цркви у Верселоу (Холандија), 30. августа 2014. године. Извођачи су били Данијел Роланд и пијанисткиња Наташа Кудрицка. Студијски снимак са истим виолинистом и пијанистом Милошем Вељковићем налази се на интернет албуму *Isidora Žebeljan – Three Curious Loves*, у издању The state51 Conspiracy из Велике Британије. Композиција је до сада извођена на концертима у Холандији, САД-у, Бугарској и Србији, а објавила ју је музичка издавачка кућа Donemus из Холандије.

Овом прегледу треба додати и дуо који је, као такав, настао 2021. године, после смрти Исидоре Жебељан. На захтев виолинисткиње Јулије Хартиг, композитор Вељко Ненадић (1998), бивши студент Исидоре Жебељан, начинио је од минијатуре за клавир *Dark velvet* дуо за виолину и клавир под истим називом. Она се често изводи (Холандија, Србија, Финска, Немачка), а снимљена је и за истоимени компакт диск Јулије Хартиг (CC 72906), у издању дискографске куће Challenge Records из Холандије. За тај компакт диск Јулија Хартиг је 2023. године добила најпрестижнију награду која се у Холандији додељује за објављене албуме, Edison Award. Осим тога, композитор Вељко Ненадић начинио је и верзију исте композиције за виолину и гудачки оркестар, на захтев холандско-енглеског виолинисте Даниела Роланда и Омладинског оркестра Европске уније (European Union Youth Orchestra), који су је заједно премијерно извели на Коларцу у Београду, 18. маја 2023. године. Све верзије ове композиције објавила је музичка издавачка кућа Donemus из Холандије.

¹⁶⁴ У извођењу Бечких симфониџара и диригента Пола Данијела (Paul Daniel).

Унутар камерног музичког опуса Исидоре Жебељан, пет трија са виолином имају истакнуто место, због чега су врло често извођена и снимана. Године 2002. настала је друга верзија *Сарабанде*, за енглески рог, виолину и клавир, и то од истоимене композиције првобитно написане годину дана раније за флауту, сопран и клавир. То је био први пут да је композиторка искористила музику из позоришне представе - у овом случају за Сартрову драму *Прљаве руке* (продукција Југословенско драмско позориште, 2000. године) - за писање концертног камерног дела. Светска премијера одржана је 13. маја 2002. године у Београду, на Међународној трибини композитора у Задужбини Илије М. Коларца. Премијерно су је извели Борислав Чичовачки (енглески рог), Пеђа Милосављевић (виолина) и Кјоко Хашимото (Kyoko Hashimoto) (клавир). Снимак те верзије објављен је на неколико компакт дискова од којих је најзначајнији *Balkan Bolero*, у издању Oboe Classics London (Велика Британија).¹⁶⁵ *Сарабанда* је током времена постала једно од најчешће извођених дела Исидоре Жебељан, јер је на захтев великог броја музичара настало још 12 верзија, од којих су четири са виолином. То су верзије за клавирски трио (из 2013. године), затим за кларинет, виолину и клавир (из 2014. године), па за две виолине и клавир (из 2018. године) и за виолину, фагот и клавир (из 2019. године).¹⁶⁶ Све верзије ове композиције, која је извођена и изводи се на свим континентима, објавила је издавачка кућа Donemus из Холандије. О овој композицији музиколог Борислав Чичовачки је написао:

„Достојанствена дирљивост ове минијатуре јесте одјек шпанске ренесансне музике у призми композиторкине особене мелодике, остварене минималним хармонским средствима, на остинатном ритму у басу. Ни овде, као ни у другим Исидориним композицијама, свест о музичкој прошлости није покушај њеног оживљавања, већ само слој стваралачког темеља од којег се развија другачији, нов музички језик.”¹⁶⁷

¹⁶⁵ У извођењу Борислава Чичовачког (енглески рог), Јулије Хартиг (виолина) и Александра Мацара (клавир).

¹⁶⁶ Верзија *Сарабанде* за клавирски трио први пут је изведена 22. септембра 2013. године у Задужбини Илије М. Коларца и забележена на компакт диску *Ватрења*, Удружења композитора Србије. Верзија за кларинет, виолину и клавир премијерно је извео је трио *Покрет*, 17. новембра 2015. године у Студентском културном центру у Београду, док је светска премијера верзије са фаготом изведена на 11. Интернационалном фестивалу симфонијске музике (Festival International de Musique Symphonique d'Alger) у Оперу у Алжиру, 15. октобра 2019. године наступом чланова оркестра *Јокохама симфонијете* (Yokohama Sinfonietta) из Јапана. Верзија за две виолине и клавир до тренутка писања овог докторског уметничког пројекта још није била изведена.

¹⁶⁷ Интернационални фестивал *Исидора Жебељан*, програмска књижица, Музичка омладина Крагујевац, Крагујевац, јун 2021.

Три козја увета, свита за обоу, виолину и клавир настала је 2002. године од музике за позоришну представу за децу *У цара Тројана козје уши* Љубивоја Ршумовића, у продукцији Позоришта “Бошко Буха” из 1999. године. Премијерно је изведена у Уметничком павиљону “Цвијета Зузорић” у оквиру фестивала БЕЛЕФ, 21. јула 2002. у тумачењу Борислава Чичовачког (обоа), Пеђе Милосављевића (виолина) и Гордане Марјановић (клавир). Та композиција такође спада у најчешће извођена дела Исидоре Жебељан и свирана је на свим континентима. Исидора Жебељан је такође начинила (2011. године) и верзију ове композиције за обоу, виолину и гудачки оркестар, која је премијерно изведена 28. септембра 2011. године у Сали Градске куће у Зрењанину, а којом приликом су солистичке деонице свирали Борислав Чичовачки, Јулија Хартиг и Жебељан оркестар под управом диригента Премила Петровића. Студијски снимак ове верзије објављен је на компакт диску *Balkan Bolero*, у издању дискографске куће Oboe Classics London (CC 2028).¹⁶⁸

„Због тога што је намењена деци, ова музика поседује изразито певну мелодичност и релативну једноставност фактуре, али носи и неке карактеристике српске и румунске народне музике. Ипак, њен трећи став (*Фелисија*) представља најдирљивије и најнежније странице у опусу Исидоре Жебељан, док је последњи став (*Баханалије*) фуриозан свадбени плес попут разузданих влашких кола из Источне Србије, али са луцидном Исидорином мелодијом, пуном виртуозних орнамената.”¹⁶⁹

Музичка издавачка кућа Donemus из Холандије објавила је све верзије ове композиције.

Посебно је занимљив концертни комад *Еј, душо*, песма за виолину, женски глас (*ad libitum*) и клавир из 2011. године, који је настао на захтев виолинисткиње Јулије Хартиг. Она је, наиме, желела да Исидора Жебељан напише композицију у којој виолиниста може и да свира и пева истовремено. Тако настала минијатура произишла је од музике истоимене последње песме из циклуса *Руковети* (1999/2000) за сопран и клавир (или оркестар), у којој су (као и у целом циклусу) коришћени стихови из збирке *Антологија српске грађанске поезије 18. и с почетка*

¹⁶⁸ Исидора Жебељан је 2018. године начинила и верзију ове композиције за кларинет, виолину и клавир, која до тренутка писања овог доктроског уметничког пројекта није изведена.

¹⁶⁹ Интернационални фестивал *Исидора Жебељан*, програмска књижица, Музичка омладина Крагујевац, Крагујевац, јун 2021.

19. века. Након светске премијере верзије за виолину и клавир 2011. године у Амстердаму,¹⁷⁰ изведена је у Београду 2021. године и верзија са виолином, гласом и клавиром, али у извођењу троје музичара: Данијела Роланда (виолина), Мирјане Нешковић (глас) и Наталије Младеновић (клавир). Светска премијера верзије за двоје извођача одржана је у дворани Сплендор у Амстердаму (Холандија), 16. октобра 2021. године, у интерпретацији виолинисткиње Јулија Хартиг, која је истовремено и свирала и певала, уз клавирску сарадњу Рајнеке Брукханс (Reineke Broekhans). Ова верзија је објављена на компакт диску *Dark velvet* (CC 72906), у издању Challenge Records (Холандија), а партитуру је објавила издавачка кућа Donemus.

Мишоловка, диптих за енглески рог (или хорну), виолину и клавир, настао је према музици за истоимену представу по роману Агате Кристи 2013. године, а снимак је објављен на компакт диску *Balkan Bolero*, у издању дискографске куће Oboe Classics London и у извођењу Борислава Чичовачког (енглески рог), Мирјане Нешковић (виолина) и Исидоре Жебељан (клавир).¹⁷¹

Гајдашки витраж Исидоре Жебељан, четвороставачни трио за кларинет, виолину и клавир из 2019. године, последње је довршено композиторкино дело које је настало као поруџбина истакнутих иностраних уметничких и музичких институција, фестивала и ансамбала, што је била основна карактеристика њеног композиторског рада непрекидно током 20 година. Ову композицију је наручио Савет за музику Немачке (Deutscher Musikrat), а премијерно ју је извео Trio Biloba у Немачкој, 27. октобра 2019. Објавила ју је издавачка кућа Donemus. Та музика је својеврстан омаж банатским пејзажима, банатској музици и Исидорином детињству.

Исидора Жебељан компоновала је три гудачка квартета, које је све премијерно извео Бродски квартет из Лондона. Хронолошки, први од њих је *Dark velvet*, оригинално написан за позоришну продукцију драме *Трг хероја* Томаса Бернхарда, коју је у Атељу 212 у Београду 2005. режирао Дејан Мијач. Као

¹⁷⁰ Извођачи на светској премијери у дворани De Kring у Амстердаму (Холандија), 4. априла 2011, били су Јулија Хартиг (виолина) и Милош Вељковић (клавир).

¹⁷¹ Диптих *Мишоловка* премијерно извели Борислав Чичовачки (енглески рог), Јулија Хартиг (виолина) и Исидора Жебељан (клавир) на Рашким духовним свечаностима у Дому Културе у Рашки, 18. августа 2013. године.

концертни комад премијерно је изведен јуна 2023. године у оквиру другог Међународног фестивала “Исидора Жебељан” у Крагујевцу и од тада је на репертоару неколико европских гудачких квартета. Композицију је објавила музичка издавачка кућа Donemus, студијски ју је снимио Аретуза квартет (Arethusa quartet) из Холандије за компакт диск са музиком за гудаче Исидоре Жебељан, чије издање холандска дискографска кућа Challenge Records планира за јесен 2024.

Поломка квартет (2009/11) написан је за Бродски квартет као поруџбина Универзитета у Кенту и то је једно од највиртуознијих дела Исидоре Жебељан. Премијерно је изведен на концерту у Кентерберију (Велика Британија), 2009. године, и од тада се редовно изводи у земљама Европе и Азије, поставши стални део репертоара неколико гудачких квартета (Бродски, Аретуза, Антарја из Пољске, итд). Студијски снимак у извођењу Бродски квартета објављен је на компакт диску *Brodsky quartet plays Isidora Žebeljan* немачке дискографске куће CPO (77994-2), 2015. године, док се објављивање снимка Аретуза квартета за Challenge Records планира за јесен 2024. Композицију је објавио Ricordi Milano.

Као поруџбину Стифт фестивала из Холандије Исидора Жебељан је 2018. године за Бродски квартет написала минијатуру *Интимно писмо из Јудејске пустиње*, корал за различите комбинације инструмената или гласова у одговарајућем опсегу, која је, после премијере на Стифт фестивалу исте године, постала једна од њених најчешће извођених композиција у иностранству. Изводи се у различитим вокално-инструменталним комбинацијама, од квартета контрабаса и дувачких квартета до гудачког оркестра. Композицију је објавио Donemus, а студијски снимак треба да се појави на компакт диску музике за гудаче Исидоре Жебељан у издању Challenge Records.

Клавирски квартет *Вишњик*, тема с варијацијама, настао је од музике за позоришну представу по Чехову, писану 2000. године за продукцију у Југословенском драмском позоришту у Београду, а као концертни комад уобличио га је 2021. године композитор Вељко Ненадић. Премијерно је изведен исте године на Стифт фестивалу у Холандији, партитуру је објавио Donemus, а студијски снимак ће се наћи на издању Challenge Records-а са музиком за гудаче Исидоре Жебељан.

Од концертних композиција за четворо извођача Исидоре Жебељан, а које су произишле из њених музика за позориште, диптих *Сузе су О. К.* за продукцију истоимене драме Мирјане Бобић Мојсиловић, написан је за квартет у следећем саставу: сопран, енглески рог, виолина, хармоника (или клавијер) и контрабас. Касније су додате и ударалке, *ad libitum*.¹⁷² Снимци ове композиције, чију партитуру је објавио Donemus, налазе се на компакт дисковима и интернет албумима: *Илуминације* (Mascom Records, CD 217, Србија) и *Isidora Žebeljan – Three Curious Loves* (The state51 Conspiracy, Велика Британија).

У богатом камерном музичком опусу Исидоре Жебељан за гудачке инструменте посебно место припада квинтетима са гудачким квартетом, као основном саставу. То су *Песма путника у ноћи*, за кларинет и гудачки квартет (2003), *Нове Ладине песме*, за сопран и гудачки квартет и верзија исте композиције под називом *Нове Ладине песме без речи*, за обоу/енглески рог/обоу д’аморе и гудачки квартет, као и песма за мецосопран и гудачки квартет *Кад је Бог стварао Дубровник* (2012). *Песма путника у ноћи* написана је за чланове чувеног ансамбла The Academy of Saint Martin in the Fields, као поруџбина Џенезис фондације из Лондона (Genesis Foundation), а поводом отварања изложбе славног визуелног уметника Била Виоле (Bill Viola). Једну од најчешће извођених камерних композиција Исидоре Жебељан премијерно су извели чланови тог ансамбла у Националној галерији у Лондону (National Gallery), 22. октобра 2003. године. Потом је она постала стални део репертоара Бродски квартета, који ју је, заједно са шпанским кларинетистом Ђоаном Енриком Љуном (Joan Erik Lluna), изводио на концертима по свим континентима. Композицију је објавио Ricordi Milano, а снимак је публикован на компакт диску *Brodsky quartet plays Isidora Žebeljan* немачке дискографске куће CPO (77994-2), 2015. године, док се објављивање снимка Аретуза квартета за Challenge Records очекује на јесен 2024.

Циклус *Нове Ладине песме* првобитно је био замишљен као верзија вокалног циклуса *Руковети* са гудачким оркестром (уместо симфонијског), али се на крају композиторског рада, 2006. године, испоставило да је та верзија заправо нова композиција, иако веома блиска свом музичком полазишту. На захтев Бродски

¹⁷² Диптих *Сузе су О.К.* први пут је, као концертни комад изведен у Свечаној сали Градске куће у Новом Саду, 22. октобра 2014. године.

квартета Исидора Жебељан је 2011. године начинила верзију исте композиције за сопран и гудачки квартет, коју је изводио и снимио Бродски квартет за компакт диск *Brotsky quartet plays Isidora Žebeljan* (CPO, 77994-2). Композиција је представљена и на ISCM фестивалу у Вроцлаву (Пољска), 2014. године, у извођењу Лутославски квартета и једно је од најпопуларнијих композиторкиних дела, које је извођено и изводи се у земљама Европе, САД-у и Канади.¹⁷³ Исидора Жебељан је касније начинила и чисто инструменталну верзију ове композиције, назвавши је *Нове Ладине песме без речи*, за обоу/енглески рог/обоу д'аморе и гудачки квартет (или гудачки оркестар). Све верзије је објављује Ricordi Milano.

Песма *Кад је Бог стварао Дубровник*, на стихове дубровачког песника Милана Милишића, настала је на основу поруџбине City of London Festival-а, и премијерно је изведена на концерту свечаног отварању фестивала, јуна 2013. године у Draper's Hall-у у Лондону, концерт је преносио радио Би-Би-Си 3, док су интерпретатори били Лоре Ликсенберг (Lore Lixenberg), мецосопран, и Бродски квартет, ансамбл за који је композиција и писана. Извођена је на концертима земљама Европе и у Израелу, а снимак са првим интерпретаторима објавио је Chandos Records из Велике Британије, док је партитуру штампао Donemus.

Осталих неколико квинтета са виолином из опуса Исидоре Жебељан пореклом су из музика за позориште. Један од њих, уједно и најшчешће извођен, јесте свита *Леда*, компонована од музике за продукцију Крлежине драме у Атељеу 212 у Београду, 2001. године, за енглески рог (или алт-саксофон), виолину, клавир (или хармонику), контрабас и удараљке. Свита је премијерно концертно изведена 2015. године,¹⁷⁴ партитуру је објавио Donemus, а снимци се налазе на компакт дисковима и интернет албумима *Илуминације* (Mascom Records, ЦД 217, Србија) и *Isidora Žebeljan–Three Curious Loves* (The state51 Conspiracy (Велика Британија).

Диптих *Проклета авлија* настао је 2011. године од музике за истоимену позоришну представу по роману Иве Андрића и у драматизацији Небојше Брадића,

¹⁷³ “Музика Исидоре Жебељан је испредена од жестоке, непредвидљиве, слободне снаге... *Нове Ладине песме* је раскошно обојен циклус за сопран и гудачки квартет. Овде музика расте несуздржано и уз велику експресију, постаје истовремено све више емотивна и интимна, али остаје искричава и увек повезана са узбудљивим осећањем да је све могуће да се догоди.....” *Gramophone*, Велика Британија, јануар 2016.

¹⁷⁴ Светска премијера концертне верзије свите *Леда* одржана је у Културном центру у Новом Саду, 7. априла 2015. године.

а компонован је за сопран, кларинет, виолину, клавир, контрабас, ансамбл коме може да буде придодат и рецитатор (*ad libitum*).¹⁷⁵

Међу секстетима са виолином унутар опуса Исидоре Жебељан посебно место припада композицији *Игра дрвених штапова*, верзији за хорну (или енглески рог) и гудачки квинтет са контрабасом. Прва верзија те композиције, као поруџбина Међународног друштва хорниста (International Horn Society), написана је за хорну и гудачки оркестар (2008), а касније је, 2011. године, настала верзија за хорну и гудачки квинтет, односно енглески рог и гудачки квинтет. Премијеру камерне верзије извели су Штефан Дор (Stefan Dohr), соло хорниста Берлинске филхармоније и Бродски квинтет, који су композицију снимили за компакт диск *Brodsky quartet plays Isidora Žebeljan* немачке дискографске куће CPO (77994-2).

Свита *Јегоров пут*, формирана из музике за истоимену позоришну представу Виде Огњеновић, написана је за флауту, кларинет, виолину, виолу, контрабас и клавир, и као коцертни комад први пут је изведена у оквиру 25. Фестивала Град-театар Будва (Црна Гора), 9. августа 2011. године. Снимак је објављен на интернет албуму *Илуминације II*, у издању Mascom Records-а.

Секстет је такође камерни састав за који је написана и свита *Бура*, а на основу музике за истоимену позоришну представу по Шекспиру, такође 2011. године. Камерни ансамбл чине сопран (или флаута), кларинет, клавир, виолина, виолончело и удараљке. Премијера је одржана исте године у оквиру 25. Фестивала Град-театар Будва (Црна Гора), а снимак је објављен на интернет албуму *Илуминације I* (издање Mascom Records).

Међу делима камерне музике виолином Исидоре Жебељан постоји један септет, *На Дунаву шајка*, сцена за сопран, гудачки квинтет, клавир и удараљке, из 1991. године, која заузима важно место у кристалисању композиторкиног специфичног стваралачког израза, због примене ритмова пореклом из популарне музике, као и због стихова из збирке *Антологија српске грађанске поезије 18. и с почетка 19. века*, која ће касније бити важан извор стихова за њена вокално-инструментална дела.¹⁷⁶ Снимак композиције, у којој је учествовао Бродски

¹⁷⁵ Светска премијера концертне верзије одиграла се у Артгет галерији Културног центра у Београду, на манифестацији *Андреј, наш саговорник*, 15. јуна 2011. године.

¹⁷⁶ Борислав Чичовачки, *Стваралаштво Исидоре Жебељан, преглед, подела, специфичности и значај (I)*, *Нови звук*, Међународни часопис за музику, 60, II/2022, Београд, Факултет музичке уметности, 177-197.

квартет, објављен је на компакт диск *Brodsky quartet plays Isidora Žebeljan* немачке дискографске куће CPO (77994-2), а партитуру је објавио Donemus.

Исидора Жебељан је компоновала и два октета, која спадају у њена најзначајнија дела. Први по настанку је *Per it up*, фантазија за сопран, клавир, удараљке и гудачки квинтет (са контрабасом), из 1988. године.¹⁷⁷ Важност ове композиције је у томе што је Исидора Жебељан у њој први пут ослободила ритам свих стега и закорачила у подручје ритмичке музичке фантастике.¹⁷⁸ Снимак ове композиције, у извођењу Бродски квартета, објављен је на компакт диск *Brodsky quartet plays Isidora Žebeljan* немачке дискографске куће CPO (77994-2), док је партитуру објавио Donemus.

Клин-чорба, надреалистичка бајка за октет једно је од најистакнутијих дела у опусу Исидоре Жебељан, између осталог и због тога што је то прва композиција неког српског ствараоца написана на основу поруџбине Берлинске филхармоније, и то за Октет Берлинске филхармоније (кларинет, хорна, фагот, гудачки квартет и контрабас). Сви инструменти третирају су виртуозно, док је улога виолине посебно важна. Дело је настало 2015. године, када је и премијерно изведено, 17. октобра у Камерној сали Берлинске филхармоније. Октет Берлинске филхармоније чинили су Даишин Кашимото (Daishin Kashimoto), виолина; Романо Томазини (Romano Tommasini), виолина; Амихај Грос (Amihai Grosz), виола; Кристоф Инглбринк (Christoph Igelbrink), виолончело; Еско Лајне (Esko Laine); контрабас; Венцел Фукс (Wenzel Fuchs), кларинет; Мор Бирон (Mor Biron), фагот и Штефан Дор (Stefan Dohr), хорна. Композиција је изведена на ISCM фестивалу у Ванкуверу (Канада), 2017. године, такође је свирана и на концертима у Европи (Шпанија, Финска), а објавила ју је издавачка кућа Donemus (Холандија).

Исидора Жебељан је употребила виолину и за своје следеће музике за позориште: *Човек је човек* Бертолда Брехта (Београдско драмско позориште, 1996), *Супарници* Шеридана (Београдско драмско позориште, 1997), *Сви моји синови*

¹⁷⁷ „Српска композиторка Исидора Жебељан се прославила интензивном оригиналношћу и ватреном емотивном експресијом своје музике... Музика *Per it up* [...] преноси се од деликатне, синусоидне мелодије до бруталних ритмичких пробоја и доводи цео овај моћни компакт диск до сјајног завршетка.” *BBC Music Magazine*, фебруар 2016.

¹⁷⁸ Борислав Чичовачки, *Стваралаштво Исидоре Жебељан, преглед, подела, специфичности и значај (II)*, *Нови звук*, Међународни часопис за музику, 61, I/2023, Београд, Факултет музичке уметности, 139-171.

Артура Милера (Београдско драмско позориште, 1998), *Оливерт Твист* Дикенса/Церемија Брека (Позориште „Бошко Буха“, 1998), *Школа за жене* Молијера (Црногорско народно позориште, Подгорица, 1998), *Филистинци* Максима Горког (Београдско драмско позориште, 1998), *Три мускетара* Александра Диме/Стевана Копривице (Позориште „Бошко Буха“, 1999), *Милева Ајнштајн* Виде Огњеновић (Народно позориште, 2001) и *Банат* Угљеше Шајтинца (Југословенско драмско позориште, 2007).

Закључак

У свом укупном стваралаштву Исидора Жебељан је написала око 30 солистичких и камерних композиција са виолином. Осим тога, виолину је користила и у већини дела писаних за продукције позоришних представа. Од тих 30 композиција, које су извођене и изводе се у земљама Европе и на другим континентима, најистакнутија улога виолине је у дуетима и тријима. Најважније и најчешће извођене су композиције *Зујте струне* за виолину и клавир, затим дуо са обоом *Чудо у Шаргану*, као и трија са обом, енглеским рогом и кларинетом (*Три козја увета*, *Сарабанда*, *Мишоловка* и *Гајдашки витраж*), поред дела за стандардне саставе, као што су гудачки квартет или Шубертов октет. Осим тога, на захтеве иностраних музичара композитор Вељко Ненадић начинио је аранжмане неколико композиција Исидоре Жебељан, од којих је највећу међународну популарност стекла *Dark velvet*, аранжирана за виолину и клавир, односно за виолину и гудачки оркестар. Већина свих тих композиција је снимљена, а њихове снимке објавиле су угледне европске дискографске куће у Немачкој (CPO), Великој Британији (Oboe Classics, Chandos Records) и Холандији (Challenge Records). Све партитуре објавиле су музичке издавачке куће Ricordi Milano и Donemus из Холандије. Посматрајући композиторкин интегрални опус, закључује се да је виолина била један од најважнијих инструмената у стваралаштву Исидоре Жебељан, из чега као логичан поступак произилази чињеница да је композиторка виолини посветила и концертантно дело, последње велико остварење у свом опусу.

Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“ – настанак, рецепција и формална анализа дела –

Настанак и рецепција

Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“ компонован је 2017. године за истакнутог холандско-британског виолинисту Данијела Роланда (Daniel Rowland), коме је и посвећен, а као поруџбина Фондације „Едуард ван Бејнум“ (De Eduard van Beinum Stichting). То је фондација која обезбеђује финансирање нових музичких дела од значајних међународних (не-холандских) композитора, која су писана за уважене холандске интрепретаторе, а с циљем да премијера тих дела буде одржана у Холандији. Исидора Жебељан је први српски композитор који је добио поруџбину од ове фондације.¹⁷⁹ На концерту у Великој цркви у Енсхедеу, у оквиру 13. Међународног Стифт фестивала (13th Stift International chamber music festival), Даниел Роланд премијерно је извео дело, уз пратњу Фестивалског оркестра и диригента Дејвида Коена (David Cohen), 24. августа 2017. године. Видео снимак са тог концерта објављен је на на платформи Youtube,¹⁸⁰ а такође и на онлајн албуму названом *Three Curious Loves* у издању британске дискографске куће The State51 Conspiracy (у сарадњи са Mascom Records-ом из Београда). То је уједно и прва верзија композиције. Касније, 2019. године, а поводом премијере у Немачкој, Исидора Жебељан је начинила другу, нешто измењену и дефинитивну верзију ове композиције, која је једина дозвољена да се изводи.

Немачка премијера композиције а уједно и премијера дефинитивне верзије, одржана је 10. августа 2018. године, у оквиру музичког фестивала Höri Musiktage Bodensee у месту Енинген (Öhningen) на Боденском језеру, а у извођењу виолинисткиње Милене Вилке (Milena Wilke), Фестивалског оркестра и диригента Екарта Манкеа (Eckart Manke). Америчка премијера композиције одржана је 20. јануара 2024. године у Сијетлу (САД). Извођачи су били виолиниста Лук Фицпатрик (Luke Fitzpatrick) и Филхармонијски оркестар из Сијетла (Seattle Philharmonic Orchestra) под управом Адама Стерна (Adam Stern). Такође је у

¹⁷⁹ Исидора Жебељан је исте године добиле две поруџбине од Фондације „Едуард ван Бејнум“: једну за виолински концерт, а другу за хорску композицију за пројекат „150 псалама“, којом приликом је настала композиција *Salmo 78*.

¹⁸⁰ https://youtu.be/hG0_mr6ri1Q?si=iKWvmJyymcE3ZScE

децембру 2022. године у Београду начињен и студијски снимак ове композиције, у извођењу Данијела Роланда, Жебељан оркестра и диригента Давида Коена. Тај снимак ће дистрибуирати Mascom Records из Београда, у сарадњи са компанијама из Холандије и Велике Британије. Дефинитивну верзију *Концерта за виолину и оркестар „Три чудне љубави“* објавила је 2019. године холандска музичка издавачка кућа Donemus.¹⁸¹

Музичка критика је била изузетно наклоњена како стваралаштву Исидоре Жебељан уопште, тако и поводом *Концерта за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*. Премијерно извођење у Холандији испраћено је са великим интересовањем, о чему сведоче наводи холандских и српских медија. Светска премијера *Концерта за виолину и оркестар „Три чудне љубави“* била је централни догађај тринаестог издања Међународног Стифт фестивала, на коме је композиторка, као резиденцијални уметник фестивала, имала прилику да представи још неколико својих остварења.¹⁸² У саопштењу Фестивала наводи се да је публика ауторку и извођаче испратила овацијама, при чему је други став дела изведен на бис.¹⁸³

Филхармонијски оркестар из Сијетла је у најави своје концертне сезоне 2023/24, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“* описао речима Данијела Роланда: „луди, дивљи и каприциозни балкански плес.“¹⁸⁴ Публика је композицију прихватила са великим ентузијазмом, и испратила повицима и бурним аплаузом.¹⁸⁵ Такође су и медији у Србији пренели податак да је америчка премијера овог остварења доживела велики успех.¹⁸⁶

Нешто детаљније информације о рецепцији дела доступне су у виду рецензија онлајн албума који је публикован 2021. године, у издању The state51

¹⁸¹ Isidora Žebeljan, *Three Curious Loves*, copyright by Stichting Donemus Beheer, 2017.

¹⁸² У оквиру поменутог издања фестивала изведене су *Сарабанда* за клавирски трио и *Зујте струне* за виолину и клавир, где су као извођачи, поред Роланда, учествовали виолончелисткиња Маја Богдановић и пијанисткиње Нино Гветадзе (Nino Gvetadze) и Ирина Ботан (Irina Botan). <http://www.seecult.org/vest/svetska-premijera-isidore-zebeljan-u-holandiji>.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ <https://www.shorelineareanews.com/2023/06/seattle-philharmonic-orchestra-at.html>.
https://youtu.be/hG0_mr6ri1Q?si=iKWvmJyymcE3ZScE

¹⁸⁵ Из преписке уметничког директора Филхармонијског оркестра из Сијетла и диригента на овом концерту Адама Стерна и Борислава Чичовачког, 2023.

¹⁸⁶ Марија Ђорђевић, *Музика Исидоре Жебељан на светским сценама*. Београд: Политика, 16. 4. 2024. године. <https://www.politika.rs/scc/clanak/609751/Muzika-Isidore-Zebeljan-na-svetskim-scenama>.

Conspiracy.¹⁸⁷ Музички критичар Роберт Хагил (Robert Hugill) навео је да је *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“* Исидоре Жебељан у центру овог фасцинантног диска, који представља њен „живи, немирни и бескрајно инвентивни таленат. Дело интригира већ самим својим насловом: започиње нервозним соллом виолине над претећим басом, али након тога, поведени смо на ролеркостер текстура и емоција које се живописно смењују. Завршни одсек краси полетна, готово демонска енергија уз наговештаје популарних плесних ритмова. Климакс прати кратки, осећајни тренутак соло виолине, удар оркестра, и крај“.¹⁸⁸

Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“ Исидоре Жебељан уврштен је међу најзначајније концерте за виолину последњих деценија 20. века и на почетку 21. (1960-2020),¹⁸⁹ а сама ауторка је, у интервјуу са Данијелом Роландом пред премијерно извођење дела, пружила најцеловитији и најаутентичнији опис свог остварења:

„Три чудне љубави представљају мистериозне, тајне љубави које тражите у животу, као у бајкама... Да бисте их пронашли, потребни су мирноћа, снага и луцидност... морате проћи седам мора и седам гора... онда пронађете пећину, па у пећини један ћошак.. и ту се налази љубав...“¹⁹⁰

Истом приликом, композиторка је, говорећи о стилском профилисању *Концерта за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, објаснила да је њен музички језик израстао из балканске музике, региона из кога потиче и у коме је одрасла, а који спаја и комбинује народну музику из Румуније, Мађарске, Србије и јужног Балкана. Поред ових, утицаји циганске музике, али и све друге музике коју воли, спојили су се и формирали јединствени стваралачки израз.¹⁹¹ Тај израз је један од својих најуспелијих појавних облика добио у управо у овој композицији.

¹⁸⁷ Isidora Žebeljan Live, *Three Curious Loves, Psalm 78, When God created Dubrovnik*; Daniel Rowland, Stift Festival Orchestra, David Cohen, Netherlands Chamber Choir, Peter Dijkstra; © 2020 The state51 Conspiracy Ltd.

¹⁸⁸ Robert Hugill, A vivid and restless talent: music by Serbian composer Isidora Žebeljan in the first disc issued after her death last year, Labels: cd review, 11 May 2021. <https://www.planethugill.com/2021/05/a-vivid-and-restless-talent-music-by.html>.

¹⁸⁹ <https://www.capriccio-kulturforum.de/forum/index.php?thread/9326-die-bedeutenden-violinkonzerte-des-ausgehenden-20-und-des-21-jahrhunderts-1960-2/&pageNo=4>.

¹⁹⁰ https://youtu.be/hG0_mr6ri1Q?si=iKWvmJyymcE3ZScE.

¹⁹¹ Ibid.

Формална анализа

Дело је конципирано у троставачној форми, са ставовима повезаним атака, што ствара утисак јединствене недељиве целине. С обзиром на чињеницу да завршни, трећи став почиње дугим спорим делом, може да се наслути да је формална концепција дела латентна четвороделност. Партитура садржи укупно 569 тактова, а просечно трајање композиције износи око двадесет минута. Поред соло виолине, састав оркестра чине флаута/пиколо флаута, обоа, кларинет, фагот, хорна, удараљке (један извођач), клавир и гудачки корпус (оптимално шест првих виолина, шест других, четири виоле, два виолончела и један контрабас).

Први став - *Largo desolato, poco rubato*. Основна компонента у изградњи форме првог става је варијациони принцип. Ознака лаганог темпа може да асоцира на тужбалицу соло виолине над лежећим тоновима високих гудача и окосницама ритмичког покрета у клавиру и контрабасу, поко рубато. Композиторка у првом ставу изоставља дувачке инструменте и удараљке, што резултира специфично-интимним звучним колоритом. Главна карактеристика става је смењивање теме у два регистра соло деонице, увек у тихој динамици, као вид одјека, губљења звука на даљину. У тај звучни амбијент слушаоца уводи соло виолина, чија је мелодија праћена једноликим, иако ритмички различито распоређеним секо-четвртинама у дубоком регистру клавира, удвојених у октави са пицикато-покретима контрабаса, којима се у другом делу става прикључују и виолончела. Прецизно одређена артикулација леве руке у деоници клавира (композиторка у напомени објашњава да се четвртине свирају краће и да не треба да буду акцентоване)¹⁹² и звук гудачких инструмената у деликатно избалансираној динамици, у потпуности су подређени солисти, што је сугерисано и ознаком у партитури – кола парте. Соло виолина доноси тему, у такту 4/4, над високим лежећим тоновима виолина (са флажолетима), што акустички подсећа на неку деликатну звучну паучину, и над квазиостинатни покретима клавира и контрабаса. Ти једнолики покрети четвртина, који делују као остаци неког изгубљеног остината и који се никад не појављују на истим местима у такту (а веома ретко на првој доби), као да омогућују проточност

¹⁹² Isidora Žebeljan, *Concerto for Violin and Orchestra „Three Curious Loves“*, Donemus, 2017, стр. 1. <https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic>

музичке мисли и њеног тока. Сама тема, која има лучни облик, веома је сродна музичкој теми арије Симона из првог чина (пета слика) опере *Наход Симон* (2015) Исидоре Жебељан, чији почетни текст гласи: „на путу мом/ ножеви и клетве/ стижу ми к’о дарови...“¹⁹³ У ритмичком погледу, тема, и поред спорог темпа, нема једнолични изглед, него је састављена од сложеног односа малих и великих триола (пунктираних, ритмизованих, на једној осмини или једној шеснаестини) ритмичке комбинације четвртина и триола (четвртинских и половинских), док је целокупан тематски материјал соло деонице заснован на почетном мотиву једног узлазног и неколико силазних интервалских покрета (Пример бр. 1). Композиторка став гради варијационим принципом, док оркестар у потпуности задржава улогу пратње до краја. Почетни мотив има функцију мелодијско-мотивске једнообразности, која обележава читав музички ток става.

Пример бр. 1: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, I став, тактови 1-5

The musical score for measures 1-5 of the first movement of 'Three Strange Loves' by Isidora Žebeljan. The score is for Violin solo, Piano, Violin I, Violin II, and Cello. The tempo is 'Largo desolato, poco rubato' with a quarter note equal to 40. The key signature has one flat (B-flat). The Violin solo part features a melodic line with triplets and a 'like a whisper' instruction. The Piano part has a 'colla parte' section. The Violin I and II parts have 'pppp' dynamics and 'colla parte' markings. The Cello part has a 'pizz.' marking. The score is in 4/4 time.

Потом се, над фоном дугих флажолетних тонова првих и других виолина у интервалском односу велике секунде, соло деоница пење у виши регистар, као у одјеку (Пример бр. 2). Ова 'горња' мелодија, сачињена од само пет тонова (с3, d3, es3, e3, des3), подсећа на неки далеки, једва чујни речитатив.

¹⁹³ Isidora Žebeljan, *Simon the Foundling*, score, Donemus, 2019.

Пример бр. 2: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, I став, тактови 6-8.

1
6

Largo desolato, poco rubato
♩ = 40

Vn. solo

Pno.

Largo desolato, poco rubato
♩ = 40

Vn. I

Vn. II

Cb.

pp

pp pizz.

poco

poco

Крећући се и обитавајући у високом регистру, тзв. горња мелодија изненадно се прелама и завршава на дугом тону *des2* (за октаву ниже), испред кога стоји цезура и ознака бревис. Ова фраза одаје утисак као да се креће ка извесном динамичком и регистарском врхунцу, када се неочекивано зауставља, прекинута цезуром, и силази за октаву ниже, у динамику пијано пијанисимо на дугој ноти, чимер је врхунац избегнут. Надовезивањем два такта са мелодијом соло виолине у првој октави, чији квартни скок може да се доведе у везу са тзв. доњом мелодијом, а чији је почетак означен интервалским скоком навише, завршава се први одсек става.

Нови одсек успоставља однос између теме и њеног еха у високом регистру. Тема се, сада у другом излагању, јавља у варираном виду (Пример бр. 3). Почетни мотив променио је своју ритмичку карактеристику и излаже се сажето, у оквиру једног такта. Поред мелодијско-ритмичких промена теме, мења се и метар, и то из такта у такт: 3/4, 4/4, 2/4, 3/4. Оркестарска пратња је и даље веома редукована: прве и друге виолине свирају дуге тонове у високом регистру, такође у секундном односу, али сада у трећој октави, поступно се све више пењући, док су клавир, пицикато-четвртине виолончела и контрабаса и даље удвојени у дубоком регистру.

Пример бр. 3: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, I став, тактови 13-18.

The musical score is for measures 13-18 of the first movement of the Violin Concerto "Three Strange Loves" by Željko Željko. The tempo is *Largo desolato, poco rubato*, with a metronome marking of 40. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The Violin solo part features a melodic line with triplets and a fermata. The Piano part provides harmonic support with sustained chords. The Violin I and II parts play sustained chords. The Viola and Cello parts play pizzicato figures.

Следи повратак на раније антиципирану тзв. горњу мелодију у метру 5/4. Мелодија наставља ток у горњој октави, а затим се, такт за тактом, спушта у све нижи регистар, да би се на њу надовезала тзв. доња мелодија, која заокружује став, али у вишем регистру.

Хармонски концепт унутар овог става је јединствен, специфично дисонантан, са минималним контрастима. На самом почетку става, хармонски слој гради се на основи тона *f* у басу, који има улогу неке врсте тоналног центра. Изнад њега, педални тонови прве и друге виолине, *ges2* и *as2*, стварају дисонантни интервал секунде. У другом такту, ови тонови померају се у *g2* и *a2*, у четвртом такту у *a2* и *b2*. Ова поступна кретања секундних интервала доприносе осећају благе, али сталне хармонске промене. Истовремено, октавни покрети у басу између тонова *f-F* и *g-G* додатно доприносе динамизацији става, одржавајући тонални центар, али и истичући тон *g* као други ступањ, што доприноси стварању препознатљивог звука, који води порекло из народне музичке традиције. У том смислу, истиче се и завршетак соло фразе над фоном септима *G-f*. Хармонски ток се кроз читав став наставља на сличан начин.

Посебно је занимљив начин на који композиторка уноси благе промене у хармонију, додајући интервал септима у деоницама дубоких гудачких инструмената, и у деоници леве руке клавира.

Други став - $\text{♩}=144$, *leggero*. Овај став је технички много захтевнији и упадљиво контрастира првом ставу, не само у погледу дужине, већ и по емотивно-изражајном карактеру. Док је у првом ставу преовладала атмосфера контемплативне медитативности, други став озвучава импулсивне, страствене емоције уз пун звук читавог оркестра, у којима се препознају трагови елемената традиционалне, али и популарне музике.

Поред почетне одреднице темпа, композиторка је у току овог става прецизно обележила сваку промену темпа за сваки одсек става (укупно 27 ознака), чиме је нагласила важност и дефинисаност прецизности интерпретације и израза саме музике. Промене темпа кореспондирају са променама емотивног расположења, а током става долази до честих смена различитих врста метра, што је једна од истакнутих карактеристика зрелог композиторског језика Исидоре Жебељан. Сталне промене метра пружају слободу у обликовању фраза, што стоји у вези са елементима народне музичке традиције и круцијално утиче на драматургију става.

Формално, став је конципиран као низ међусобно различитих мотива, који непосредно произилазе један из другог и који формирају наративну структуру, карактеристичну за композиторкин зрели стваралачки израз. Ипак, специфичне природе сваког мотива, које одликују другачија темпа, динамика и оркестрација, груписане су, према свом емотивно-изражајном карактеру, у три, условно речено, скупине, које заједнички творе извесну троделност овог става. Поједини мотиви делују, због свог понављања у мање или више варираном облику, као музичке теме, али је такав статус одређених мотива ефемеран, јер музичку 'причу', наратију, преузимају и настављају други, ретко кад сродни мотиви. У тим ситуацијама варијациони принцип јесте начин којим се, и поред извесне сродности мотива у одређеним ситуацијама, ствара утисак бескрајне приче, наративног тока музике, који главног 'протагонисту', оног ко трага за чудним љубавима (на основу коментара композиторке поводом светске премијере), води ка непознатом и новом. Тако прва група мотива, чији почетни део због понављања (увек у различитом, варираном виду) може да делује као тема, траје од 28. (почетак става) до 102. такта.

Друга група мотива, која започиње мотивом у драстично споријем темпу од претходних, траје од 103. до 179. такта, и у том сегменту је модална сфера израженија, као и употреба елемената традиционалне музике. Трећа група мотива, такође спорим темпом јасно одвојена од претходног тока, траје од 180. такта до краја става и у њему се налази звучно-драматуршки врхунац става, означен *in modo „punk“*, док став завршава кодом, у којој је звучна напетост остварена потенцирањем ритмичко-мелодијских елемената блиских традиционалној музици југозападнoг Балкана.

Почетак става означен је карактеристичним мотивом једноставног мелодијско-ритмичког изгледа: акцентоване четвртина и половина у интервалском покрету мале секунде навише, па наниже (од истог почетног тона). Тај мотив се током првог сегмента става излаже четири пута у прогресивној динамичкој градацији, а тек током другог излагања, свега неколико тактова после првог, у јачој динамици, он добија свој пуни облик (Пример бр. 4).

Пример бр. 4: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 28-36.

The musical score for Example 4, measures 28-36, is presented in a standard orchestral format. It includes staves for the following instruments: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. in Bb), Bassoon (Fig.), Percussion (Perc.), Violoncello solo (Vn. solo), Piano (Pno.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vc.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The tempo is marked 'J = 144, leggiero' and the dynamics range from 'mf' to 'f'. The score features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score ends with a 'molto rall.' marking.

Важност овог мотива, која га делимично одређује као (ефемерну) музичку тему, изражена је у ритму – акцентоване четвртина и половина – који се, у адекватним ритмичким варијантама (осмина-четвртина, на пример) јавља мање-више изражено током овог сегмента. Између другог и трећег излагања овог мотива, јавља се прво мотив са са синкопом и великом триолом у такту 4/4 (Пример бр. 5), који мелодијски представља варијацију првог, тематског мотива (секунда навише, па наниже од истог почетног тона).

Пример бр. 5: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, такт 37.



Мелодија соло виолине, која после квазихроматског покрета, осваја високи регистар, доживљава се накратко као продужетак претходног става, иако њена усмереност ка звучним висинама формира, заједно са ритмичким бравурама клавира, прву кулминацију става – кулминацију која доводи до трећег, динамички интензивнијег излагања почетног мотива (Пример бр. 6). У тој кулминацији, коју првенствено граде деонице соло виолине, фагота и клавира (у шеснаестинским триолским фигурама), док се фон гудачких инструмената заснива на паралелном кретању акорада, тремолима, глисандима и трилерима, створена је мешавина ритмичког контрапункта, која асоцира на сличне поступке у џез музици.

Пример бр. 6: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 45-46.

Ново излагање почетног мотива израста из узлазног крешендо-покрета соло виолине уз пратњу трилера у деоници удараљки - *piatto sospeso* (Пример бр. 7).

Пример бр. 7: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 48-52.

И после овог излагања почетног мотива, деоница соло виолине обитава неко време у медитативним сферама уз благе ритмичке покрете, у тихој динамици, да би

тек касније виртуозним шеснаестинским пасажима била уведена ($\text{♩}=176$) у заједничку 'музичку причу' са оркестром (Пример бр. 8). Овде је присутна примена полифоне технике, тако што је синкопирани мотив у инверзији у деоницама кларинета, фагота и гудача.

Пример бр. 8: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 59-60.

10
59 $\text{♩} = 176$
solo
Cl. in Sib *mf*
Fg. *pp*
Cor. in Fa
Vn. solo *ppp legatissimo*
solo
V-le. *mf*
nat.
Vc. *pp*
pizz.
Cb. *p*

Тај заједнички ток обликује се, почев од трећег такта, у одсеку *Meno mosso* где је вариран почетни мотив (од кога је задржан само делимични след интервала) трансформисан ефектним октавним глисандима са израженом микротоналношћу, чија појава ствара ефекат звучног изненађења (Пример бр. 9). Ритам је у пунктираним четвртинама, док је акценат неправилан, што асоцира на елементе цеза.

Пример бр. 9: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 69-71.

12
69 *Meno mosso* ♩ = 160

Cor. in Fa

Vn. solo

V-le.

Vc.

p *fp* *mp*

Музички ток се потом поново убрзава и, преко триолског покрета у паралелним квинтама, достиже прву кулминацију целог ансамбла у ставу (Пример бр. 10), после које се из наглог смираја, узлазним тремолима соло виолине стиже до четвртог, последњег и динамички најгласнијег изношења почетног мотива у клицању читавог оркестра, високим октавама соло виолине, ритмизованим ударцима великог бубња, и тремолу том-том бубњева. У делу *Meno mosso*, који следи, звук се разређује, а напетост постепено ишчезава, док тиха мелодија соло виолине, испрекидана паузама, у којој се чују обриси карактеристичног интервалског следа почетног мотива, уводи у други одсек става, у другу групацију мотива.

Пример бр. 10: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 79-80.

14
79 **Meno mosso** ♩ = 160

Fl. nat.

Ob.

Cl. in Si $\flat$

Fg.

Cor. in Fa

Perc. **T-toms.**
mp

Vn. solo
f

Pno. *mp*

Meno mosso ♩ = 160

Vn. I *f*

Vln. II *f*

V-le.

Vc.

Cb.

Иако је почетни мотив средишње групе мотива (који формирају нови одсек става) у врло спором темпу (♩=52, *gentile*) и чини га наизменично понављање акорада у дувачким и гудачким инструментима у равномерном пулсу смењивања четвртине и половине у такту, он означава јасну ритмичку везу са првим, тзв. тематским мотивом става. Соло виолина најављује и ствара напетост понављањем истих тонова, који се, уз велики крешендо, постепено хроматски издижу у високи регистар (до *his3*) уз све интензивнији сфорцато над дивизираним гудачима. Композиторка је овде означила микродинамику – кратка крешенда на сваком другом акорду у такту, уз напомену да се они постепено интензивирају као део опште динамичке градације, која је оркестрационо потпомогнута укључивањем

пиколо флауте и ударалки, као и дисонантним акордима високог регистра клавира и тремолом гудача. Динамичко-акустичка кулминација читавог става налази се у овој, средишњој мотивској групи где цео оркестар у динамици *ffff* износи мотив у такту 6/8 (3/4) сачињен од изразитих скокова, ритмички одређеног игром дуола и триола. Из ове драматичне кулминације, која се у свом току додатно интензивира завршним крешендом, изненада ниче мелодија соло виолине, која, због богате употребе мелодијско-ритмичко-оркестрационих поступака пореклом из традиционалне музике Балкана, ствара директан утисак наметљиве, виртуозне народне игре полумке (Пример бр. 11). То је најјаснија и најупечатљивија еманација традиционалног балканског плесног израза у дотадашњем току ове композиције. Мелодија се излаже кроз 35 тактова, праћена само кларинетом и хорном (као звучне асоцијације на балканске дувачке ансамбле) и пицикатима дубоких гудача док, поред соло виолине, главну улогу имају даире (*tamburo basco*), којима је композиторка одредила извођење шаком, без звецкања (*without jingles, col mano*).

Пример бр. 11: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 131-135.

25
131 ♩ = 160 - 176 sub.

Cl. in Sib
Cor. in Fa
Perc.
Vn. solo
Vc.
Cb.

pp
Tamb. basco
without jingles
col mano
p
f
pizz.
mf
pizz.
mf

Током трајања овог мотивског сегмента, инструментална боја се обогаћује додавањем других деоница, пре свега пиколо флауте, док је ритмички пулс додатно потенциран стакатним осминским пулсом у дубоком регистру клавира, све до бритког, наглог свршетка, као у некој дивљој, народној игри. Изненадно звучно

смирење, својом ритмичком униформисаношћу и поступним крешендом у квазихроматском току ка вишим регистрима, поседује својство подсећања на драматику израза овог става, у ком је музичко-емотивни немир основно полазиште. Генералном паузом од једног такта означен је крај ове средишње мотивске целине.

Трећа групација мотива који, условно речено, чине завршни, трећи одсек овог става, почиње слично као други одсек – спорим темпом, тихом динамиком, равномерним ритмом у оркестрацији сачињеној само од пиколо флауте и гудачких инструмената (без контрабаса). Једноличан ритам тог мотива ове групе обрнут је почетном мотиву, односно, квазитеми са самог почетка става (као и почетном мотиву средње мотивске групације), тако да се овде равномерно смењују половина и четвртина (са шеснаестинским предударима) у интервалском односу мале секунде (*g-as*). Мелодија соло виолине која одатле извире (Пример бр. 12), састављена од покрета малих секунди (ређе терци) понекад са октавним преломима, превасходно у дубоком регистру и *ppp* динамици, уз контрапунктску пратњу виолончела и контрабаса, звучно је најтамнији, па и најмистичнији део става.

Пример бр. 12: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар* „Три чудне љубави“, II став, тактови 180-186.

Наредни мотив, који је означен са *Piu mosso*, директно се надивезује сфорцато целог оркестра, којим се завршио претходни мотивски ток: мелодији соло виолине, коју карактеришу синкопирани скокови у вишем регистру, а чија артикулација асоцира на покрет игре, супротстављена је виртуозна, ритмички веома издиференцирана линија фагота у *pp* динамици што, уз резолутну регистарску градијацију контрапунктиране деонице клавира и честу промену метра, сугерише успостављање патерна игре и звучно-ритмичке напетости. Пред сам почетак тог ритмизовано-играчког сегмента овог става, јавља се један од најтиших

и оркестрационо најделикатнијих мотивских сегмената у целој композицији: танана мелодија соло виолине потпуно је уклопљена у квазиунисоно ткање пиколо флауте, фагота и првих виолина (Пример бр. 13).

Пример бр. 13: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 205-208.

После мотивског сегмента означеног са *Tempo giusto*, који представља својеврстан наставак претходног играчког сегмента, јавља се, као одјек ранијих медитативних мотивских ситуација, мирна, квазилонтано мелодија са израженом прекомерном секундом у дубоком регистру кларинета и контрабаса, чија сродност са традиционалним структурама балканске народне песме сугерише даљи ток става у смислу повезаности са народном музичком традицијом Балкана.

Сасвим неочекивано, као последица потпуно интуитивног начина компоновања и изградње музичке драматургије, наступа одсек *in modo „punk“*, који ствара нову звучну димензију, утемељену на елементима популарне музике (Пример бр. 14). Мотив се састоји од поступног глисанда соло виолине (у двозвуку) и дрвених дувача навише, у гласној динамици (*f*) и са крешендима, уз кластере у клавиру. Сваки наступ глисанда траје два такта, њихов опсег не прелази једну октаву, па се глисанда обнављају из нижег регистра на свака два такта. Ритмички ослонац глисанда дају секо-осмине фагота, доњег система клавира и дубоких гудача.

Пример бр. 14: Жебелџан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 218-221.

40 $\text{♩} = 72$
2/8 in modo „punk“

Fl. picc.

Cl. in Sib.

Fg.

Cor. in Fa.

Perc.

Vn. solo

Pno.

G. C.

mf sub.

molto

mf sub.

mf

mp sub.

f

f sub.

mf sub.

molto

mf sub.

Кратки прелаз, сачињен од мотива са великим и брзим скоковима у деоници соло виолине, чија артикулација, као и бравурозни пасажии фагота сугеришу неумитну превагу играчког принципа, доводи до понављања мотива са глисандима, овога пута у засићенијој, гушћој оркестрацији. Плесни мотив са великим међуоктавним скоковима и минуциозном ритмиком богатом триолама (на осминама) и синкопама поново израста из тих густих глисанда, што ствара утисак звучне напетости и немира. Пред саму коду става ток се још једном смирује три пута поновљеним једноличним стакато осминама у секундним покретима навише и зауставља се на корони. Цео овај мотивски сегмент, почев од глисандо-одељка, музички је близак деловима трећег чина опере *Наход Симон* и арији Птице жуне из те опере.¹⁹⁴

Кода, као чиста еманаација принципа игре, асоцира на своје порекло у народној музичкој традицији, блиској музици југозападног Балкана, северномакедонској и албанској. Иако је превасходно записана у тактовима 2/4, 3/4 и 4/4, она заправо носи скривене мешовите ритмове и асиметричне тактове (Пример бр. 15).

¹⁹⁴ Ibid.

Пример бр. 15: Жебелџан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 257-261.

48
257 $\text{♩} = 126 \text{ sub.}$

Fl. picc.

Ob.

Cl. in Sib.

Fg.

Cor. in Fa

Perc.

Vn. solo

Pno.

Vn. I

Vn. II

V-le.

Vc.

Cb.

Специфични мелодијско-ритмички покрет, кога чини упорно понављање једног тона са помно артикулисаним нагласцима у форте динамици, а у који се улази преко интервала мале секунде, у скривеној неправилној метрици (2+2+3+3+3), ствара звучну напетост која не припада само игри, него некој слутњи тежине (баш као што се и северномакедонско коло назива тешкото) и неумитности, и која се широким триолама на самом крају става нагло успори у свом узлазном току до короне на тону $c4$ у деоници виолине и на секундно-терцном сазвучју (или септакорду са додатом квартом) *ges-as-c-des-f*, којим се завршава други став (Пример бр. 16).

Пример бр. 16: Жебелџан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 275-276.

275 $\text{♩} = 126$ poco rall. .

Fl. picc. mf ff

Ob. mp sub. ff

Cl. in Sib. mp sub. ff

Fg. mf ff

Cor. in Fa p sub. ff

Perc. pp

Vn. solo mp sub. ff

Vn. I mp sub. ff

Vn. II mp sub. ff

V-le. div. mp sub. ff

Vc. div. mp sub. ff

Cb. mp sub. ff attacca

Композиторкин специфичан хармонски језик указује на утицаје традиционалне музике Балкана и укључивање њених елемената у савремени контекст. Од самог почетка става јављају се оштра и нестабилна дисонантна сазвучја, која се не разрешавају одмах, већ задржавају напетост кроз читаве фразе (Пример бр. 17). Оне се накнадно разрешавају у једноставна дијатонска сазвучја, а понекад се сливају у један тон, што омогућава боље повезивање са следећим одсеком.

Пример бр. 17: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, такт 236.

236 $\text{♩} = 108$

Ob. *molto*

Cl. in Sib *molto*

Fg. *molto*

Cor. in Fa *molto*

Vn. solo *p*

V-le. *arco* *molto*

Vc. *arco* *molto*

Cb. *molto*

Веома су интересантна хармонска решења у одсецима у којима се комбинују модалност и хроматика, а затим и политоналност акорада и мелодија, употреба кластера и глисанда у високим регистрима. Хармонској нестабилности доприносе и различити ритмови у мелодијским линијама, који стварају неочекиване дисонанце, као што је то у приказано у примеру бр. 18, где деонице соло виолине и фагота имају различито ритмизоване, независне мелодије. које контрапунктирају и преплићу се са звуком клавира и осталих оркестарских деоница, стварајући сложене, дисонантне хармонске односе.

Пример бр. 18: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, такт 193.

35
193 Più mosso ♩ = 144 (♩ = 72)

Fg. *pp*

Vn. solo *f*

Pno. *p*

Più mosso ♩ = 144 (♩ = 72)

Vn. II div. *pp* arco

V-le. *pp* arco

Vc. div. *pp* arco

Cb. *pp* arco

У акордским структурама преовладава интервал секунде, који даје архаични призив близак народној музичкој традицији. Специфична дисонантна сазвучја утичу на мелодијску структуру. Пример за то представља почетно сазвучје, које излажу гудачи и фагот (затим и флаута), кога чине тонови *cis*, *dis*, *e* и који представља основ за даљи развој мелодије преко хроматских суседних тонова (Пример бр. 4, тактови 28-30).

Поред тона *cis*, који у почетним тактовима става представља тонални центар, значајну улогу има и тон *g* којим завршава неколико почетних мотива (Пример бр. 19). Комбинацијом тонова *cis* и *g* створена је поларност која наговештава напетост и постаје карактеристичан хармонски елемент који ће се више пута поновити.

Пример бр. 19: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, такт 36.



Комплексности хармоније такође доприноси и честа истовремена појава тонова и њихових хроматских варијанти, где се у деоници клавира, у левој руци налази сазвучје *g-d*, а у десној *dis-gis* и др.

Пример бр. 20: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, такт 42

Политоналност има кључну улогу у хармонском језику овог става. Занимљиво је спајање акорада *cis-e-gis-h* и *h-c-dis-fis*: први акорд је у дувачким инструментима, други у гудачким, у симултаном извођењу, чиме је створена блага напетост због њихових различитих тоналних центара, а контраст појачава педални тон *g* у соло виолини (Пример бр. 21).

Пример бр. 21: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 103-105.

19
103 ♩ = 52, *gentile* *tutti cresc. poco a poco*

Fl. *p*
Ob. *p*
Cl. in Sib *p*
Fg. *p*
Cor. in Fa *p*
Vn. solo *f*
Vn. I *nat. unis. p*
Vn. II *p*
V-le. *nat. unis. p*
Vc. *nat. p*

Сви наведени примери композиторкине хармоније нису појединачне, изоловане појаве, већ су органски интегрисани у мелодијске линије и хармонска сазвучја и међусобно се надопуњују, стварајући богату и динамичну звучну текстуру, док се континуирани осећај напетости разрешава и изнова гради кроз читав став.

Трећи став - ♩=80. Својим почетком, овај став доноси потпуно другачији звучни израз, којем би најбоље означавао прилог лонтано (из даљине). У формалној структури става, коју уоквирују увод и кода, издвајају се два већа мотивска блока. Хармонски језик у овом ставу изразито је комплексан у погледу коришћења архаичних елемената народне музичке традиције. Кроз сва три става композиторка је користила разноврсност употребних могућности хармонских концепата произишлих из традиционалне музике – модуси, микротоналност, интервали попут тритонуса и прекомерне секунде, специфични акорди са додатим дисонанцама – али је у трећем ставу, употреба свих ових елемената достигла највећи степен изрази.

Уводни део започиње једва чујним педалним тоновима у деоницама виолончела и контрабаса у ниском регистру, над којима се јавља мотив у хорни, један од најдирљивијих и вероватно најпосебнијих у стваралаштву Исидоре Жебељан. Не само зато што призива и ствара пасторални звучни доживљај са извесним меланхоличним призвуком, који указује на даљине прошлости и на удаљеност садашњости, него својом модалном мелодиком буди и уснуле звучне архетипове, који употпуњују звук древности и даљине. Та модалност, у мотиву сазданом од интервала мале терце и мале секунде, асоцира на модусе српског Осмогласника (чије су завршне формуле напева састављене од истих интервала), чиме композиторка ствара још једну спону са прошлошћу – овога пута то је прошлост тла, далека звучна прошлост поднебља. Мотив хорне, сам и издвојен, добија током увода своје одјеке, такође модалног порекла, у форте наступима дрвених дувача, који, игром динамичких боја, делују као стварни звук, наспрам удаљеног и мистичног дозива хорне (Пример бр. 22).

Пример бр. 22: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, тактови 277-281

277 ♩ = 80

Hn. *mp* 5 *p sub.* *pp sub. 6* *p* *poco rall.*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

Из те модалне основе израста тиха мелодија соло виолине, а затим се развија у дугу, лирску, мелодијску фразу, једну од најинтимнијих у целој композицији, која се обликује као музичка тема. Уопште, у овом ставу су, за разлику од претходног, мотиви дужи, што успорава драматуршки ток става и чини га мање турбулентним и драматичним. Ову мелодију виолине прате деликатно артикулисане осмине у гудачима и дувачима, чији ритам подсећа на стилизовани, ненаметљиви валцер.

На хармонском плану приметан је специфичан начин примене дисонантних акорада. Над педалним тоном контрабаса – *fis*, јављају се две узастопне кварте (*fis-h*, затим, *g-cis*) у виолончелима и виоли, у ниском регистру. Након три такта, придружују им се обоа и флаут, свирајући интервал кварте *gis-c*, па квинте *ais-e*, у високом регистру. Сазвучја која образују сви инструменти су акорди квартно-

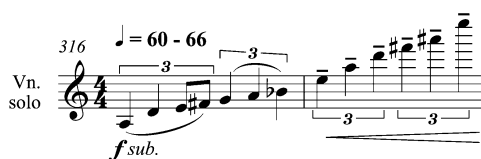
терчне структуре (*fis-h-e-gis-c* и *g-cis-e-ais*) (Пример бр. 23). Због широког положаја ових тонова у хармонском слогу, квартно-терчни акорди нису изразито оштри, већ звуче благо дисонантно, стварајући специфичан звучни амбијент за тему соло виолине изложене између ова два регистра.

Пример бр. 23: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, тактови 294-305

[illegible]

Међу обиљем дисонантних сазвучја у овом ставу, уочавају се веома занимљиви акордски склопови модалног порекла, као што је акорд *a-d-a-c-fis-h* (Пример бр. 24). Цео тај миран мелодијски ток нагло се прекида енергичним мотивом у великим триолама, који се уздиже до високог регистра виолине, у *f subito* динамици, и који се појављује изненадно, па у односу на природу саме музичке теме, делује уз извор изненадне драмске напетости.

Пример бр. 24: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, тактови 316-317



Потом, тема у соло виолини, праћена овог пута јасније израженим ритмом квазивалцера у метру 6/8, наставља са својом финоћом израза, носећи у себи једну од најдирљивијих мелодија које је Исидора Жебељан икад написала (Пример бр. 25) Њу карактеришу триолски покрети (чиме се спори плесни ритам још више наглашава) са предударима:

„(...) Њена суштина изражена је деликатно болним током усмереном ка даљинама (у смислу вишег регистра), које неће моћи бити освојене, и у том сегменту *Концерта* Исидора Жебељан, као композитор, доживљава емотивно поистовећење са духом осетљивости и неумитности прошлих времена - времена емотивне боли музичког романтизма Чајковског или Рахмањинова - не намеравајући ниједног трена да их опонаша или објашњава, него свој лични доживљај такве боли, близак њиховом, пушта да тече својом дирљивом мелодијом. Врло је важно не изгубити из вида чињеницу да је овај став једно од њених последњих дела, и слутња о другачијим животним токовима у њој је већ постојала. Одатле тај достојанствени поглед у осетљивост сопствене душе. Осећајући посебну, можда и судбоносну повезаност са том мелодијом, Исидора Жебељан ју је употребила и у својој последњој композицији *Псалм 78*, насталој исте године.“¹⁹⁵

¹⁹⁵ Под последњом композицијом Борислав Чичовачки подразумева последњу оригинално насталу музику, пошто су хронолошки последње композиције Исидоре Жебељан минијатуре или инструменталне прераде њених раније насталих музика за позориште. Из текста Борислава Чичовачког за програмску књижицу компакт диска *Music for Strings by Isidora Žebeljan*: Challenge Records, Amersfoort, необјављено.

Пример бр. 25: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, тактови 322-327.

58

322 ♩ = 60 - 66

Fl.

Ob.

Cl. in Sib

Cor. in Fa

Vn. solo

Vn. I

Vn. II

V-le.

Vc.

Cb.

mf

mf sub.
con sord.

mp

p

mp → *mf*

mp → *mf*

pizz.
pp

pizz.
pp

arco
mf

Тиме се завршава почетни одсек овог става, који својим темпом динамиком и карактером, асоцира на лагани став између два брза, односно сугерише четворороделност композиције.

Други сегмент става започиње мотивом са карактеристичним синкопираним скоковима у деоници соло виолине у брзом темпу, који успоставља нови звучни амбијент у коме превагу има играчки принцип (Пример бр. 26). Јер, као што је раније наведено, један од основних формалних принципа у музици Исидоре Жебељан јесте однос песме и игре, који, историјски гледано, задире међу саме почетке музичког изражавања људи. Стабилни ток тог мотива, који, због дужег трајања и извесне латнетне дводелности (који подсећа на принцип варирања), такође делује као тема, а у овом случају као прва тема брзог дела последњег става.

Пример бр. 26: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, тактови 329-334.

Варирање те квазитеме наставља се у једном необичном оркестрационом звуку кога, поред соло виолине у високом регистру, чине виртуозни пасажи флауте са контрапунктском мелодијом фагота у дубоком регистру, уз ефекат попут посипања златном звучном прашином, која пада са стаклених звончића (*glass chimes*). Том току се постепено прикључују и остали инструменти. После благог успорења виртуозним пасажима виолине улази се у кратки одсек, који на први поглед може да личи на комбинацију делова из неколико мотива: мотива лаганог увода с почетка става и мотива са синкопираним скоковима, чија синергија доводи кулминације и застоја музичког тока, после ког се поново јавља нешто измењен мотив енергичних (великих) триола у деоници виолине, као неко поновно упозорење, иза ког се успостављени принцип игре неометано одвија до краја композиције.

Тај нови одсек става, који почиње понављајућим скоком у интервалу ноне у троосминском ритму, што је фигура карактеристична за брзе ставове у музици Исидоре Жебељан, чиме она ствара додатно драматуршко убрзање фактуре, доноси низ мотива играчког карактера, у којима су присутни елементи традиционалне музике Балкана и у којој је остварена чвршћа повезаност деонице соло виолине и оркестра.

Игра у духу народне музичке традиције (о чему сведочи смена метра 7/8 и 3/4), којом солиста започиње овај тематски блок, третирана је другачије у односу на све претходне: то је духовита, готово дечја игра виолине и клавира, различитих артикулација – легато деоници виолине супротстављају се нежна стаката тонова у

клавиру. На овом месту композиторка ствара непредвидива и необична решења у хармонском току. Хармонска структура ослања се на модусе и лествице карактеристичне за традиционалну музику Балкана. Основу ове игре чини балкански мол на тону *g* (*g-a-b-cis-d-e-f-g*) у оквиру кога се нарочито истиче интервал прекомерне кварте наниже (*cis2-g1*) на завршетку мелодије (Пример бр. 27, тактови 381 и 390). Овај тритонус у мелодији соло виолине остаје неразрешен, али се његово разрешење јавља у акорду кроз употребу педалног тона *d* у клавирској деоници (доминанта). Тензија коју стварају дисонантни интервали унутар мелодије (прекомерна кварта *g-cis* и прекомерна секунда *b-cis*), додатно је истакнута начином извођења игре - различитом артикулацијом два инструмента.

Пример бр. 27: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, тактови 378-383

67 378 $\text{♩} = 96 (\text{♩} = 144)$
Vn. solo *pp sub.*
Pno.
68

Потом та игра прелази и на друге инструменте оркестра, а завршава се скандирањем читавог оркестра у декрешенду. После тога, па до краја става, игра постаје брза, незадржива и незаустављива. Њен захуктали почетак подстакнут је наставком троосминског покрета (четвртина и осмина) оркестра, којем се касније прикључује и соло виолина. Мелодијска фраза соло виолине у двозвучима у *ff* динамици, са лежећим доњим гласом, асоцира на звук народног жичаног инструмента, а ту звучну слику потпомаже виртуозна деоница обое у високом регистру, што, уз густе предударе, сугерише звук зурли (Пример бр. 27).

Пример бр. 28: Жебелџан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, тактови 411-413.

73 411 $\text{♩} = 184 - 192$

Fl.

Ob.

Cl. in Sib.

Fg.

Vn. solo

Vc.

Cb.

mp sub.

mp sub.

mp sub.

Одатле израста нови мотив у деоници соло виолине, над секо-осминама дувача (који осигуравају тензију игре), у виду помахнитале импровизације у брзим триолама и глисандима, у високом регистру. Крај ове импровизације заокружује флажолет соло виолине, који асоцира на узвик, припев какав се јавља на крају народних вокалних напева, одакле креће ново захуктавање у оркестру. Тај нови синкопирани мотив са акцентима на сваком тону јавља се у дубоким инструментима (клавир, виолончело, контрабас, фагот, хорна). Соло виолина у двозвучима, уз подршку удараљки (том-томова и великог бубња), учествује у нарастању звука и ритмичкој необузданости изазваној константним синкопирањима са израженим акцентима. Ствара се вртоглава играчка атмосфера која кулминира на дугој корони целог извођачког ансамбла (Пример бр. 29). На овом месту карактеристичан хармонски завршетак на крају мелодијске фразе на тритонусу *c-des* доприноси напетости и неизвесности. Уз ефекат са микротоналним покретима соло виолине, ова умањена квинта, коју изводе гудачи (унисоно тон *c*), хорна и фагот (унисоно тон *des*), наглашава кулминацију претходног мотива и води ка промени тоналног центра. Разрешава се у модус на основи тона *g* са молском терцом (*b*), у ком ће наступити следећи мотив. У овом ставу је присутна стална промена модалних основа. На том месту графичка ознака таласасте стрелице у соло

деоници виолине над тоном *c1* указује на употребу микротоналних мелодијских покрета у својеврсном микротоналном трилеру.¹⁹⁶

Пример бр. 29: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, такт 433

Брзи, остинатно ритмизовани мотивски део који следи, један је од најупечатљивијих делова композиције, који своје далеко порекло има у необузданим играма јужнобалканских народа (Пример бр. 30). Мелодија уског обима (велике терце) у дубоком регистру деонице соло виолине креће се искључиво секундим интервалским помацима (најчешће мале секунде), уз сталне преударе и акцентовану пунктираност. Први пут се та заводљива, готово прабалканска мелодија излаже уснисоно с кларинетом а други пут са обоом. Архаичној звучној боји доприноси и остинато у клавиру и удараљкама (бонгоси), као и пицката виолончела и контрабаса 'на контру'. Музика се трансформише у мистични, ритуални обред. И као у народној игри, после сваког четвортакта са мелодијом соло виолине и једног дрвеног дувача (кларинет, па обоа), следи наступ целог оркестра, који доноси другачији играчки материјал, као нека антифона игра, другачије ритмизован и у високом регистру.

¹⁹⁶ Композиторка је у партитури назначила: *Molto vibrato and fluctuation of pitch 1/4 up and down.*

77 434 ♩ = 176 - 184

Cl. in Bb

Fg.

Bonghi

Perc.

Vn. solo

Pno.

♩ = 176 - 184

Vn. I

Vc.

Cb.

f

mp

p

pizz.

arco

1. arco Tutti arco

2.

Cl. in Si

Fg.

Perc.

Vn. solo

Pno.

Vn. I

Vc.

Cb.

99

пасажи соло виолине у високом регистру. Богата артикулација, акценти и предудари дају посебну боју овом мотивском склопу, који се нагло изгуби у триолском одзвањању тонова дубоког регистра клавира, хорне и контрабаса, после чега исти, али деликатно варирани мотиви настављају свој незадрживи луцидни играчки ток. У мелодији соло виолине упечатљиве су смене мале и велике секунде, карактеристичне за мелодику централног Балкана (Пример бр. 31).

Пример бр. 31: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, тактови 500-502

Мотив који се потом јавља представља звучно изненађење, неочекиваност, јер је његово порекло у популарној музици. Иако је његов темпо брз ($\text{♩} = 152$), тај мотив почиње индолентним глисандима навише и наниже, после ког се осминским покретом успостављен патерн са секундним мелодијским помацима преноси на цео оркестар у континуираној регистарској и динамичкој градацији.

Кода у темпу *Presto* ($\text{♩}=100$) представља фуриозну кулминацију целе композиције. Оркестарска слика коде има неколико слојева: први слој чини сам мотив, сачињен од поновљеног двотакта, који неодољиво сугерише дивљи, ритуални плес неког непознатог народа, тачно у складу са композиторкиним музичким доживљајем предачког наслеђа и његовог инкорпорисања у савременост (Пример бр. 32). Иако се у мелодији мотива разазнаје латентна прекомерна секунда (*es-fis*), она се не истиче као примарна мелодијска карактеристика, него је мелодија коде сачињена од силазног покрета у секундама, па затим дуго здржавање на једном тону (током две четвртине и осмине с тачком), неочекиваном с обзиром на енергичност читавог музичког тока, али важном у смислу повећања музичке напетости. Тај ватрено немрини мотив износе у фортисиму соло виолина (у секундним или терцним двозвучима), пиколо флаута, обоа и горњи систем клавира. Занимљив је интервалски однос двогласа у инструментима који износе овај финални мотив: гласови се крећу у односу мале терце (прекомерне секунде), с тим што понекад створе однос велике секунде, и такав ток у двогласу подсећа на карактеристику истарске народне музике свиране на сопилама.

Пример бр. 32: Жебелџан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, тактови 526 и 527

Presto ♩ = 100 (♩ = 200)

93
526

Fl. picc. *f*

Ob. *f*

Fg. *f*

Perc. *Bonghi*

Vn. solo *ff*

Pno. *ff*

Presto ♩ = 100 (♩ = 200)

V-le. *ff*

Vc. *mf*

Cb. *ff*

Други звучни слој коде граде разломљене шеснаестинске остинатне линије фагота, хорне, доњег система клавира и бонгоса, док је трећи оркестрациони слој у деоницама гудачких инструмената, који својим униформним шеснаестинским ритмом подржавају остинато. Мотивски материјал развија се на начин варираног понављања у константној тутњави целог оркестра. У наставку коде напетост ствара интервалски изломљена мелодија у два регистра виолине, минуционо артикулисана и пуна необузданих глисанда, а звучној напетости доприносе и фразе у високим регистрима обое и кларинета. Тензија расте и у следећем сегменту. Силазни хроматски покрети дувача, клавира и виолина, заједно са силазним глисандима соло виолине и пиколо флауте у *ff* динамици, стварају звук који својом масом и јачином ствара утисак тектонског померања тла, што свакако стоји у вези

са екстатичном ритуалном енергијом које, постигнуте упорним остинатом целог оркестра (Пример бр. 33).

Пример бр. 33: Жебелџан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, тактови 541-542

96 Presto $\text{♩} = 100 (\text{♩} = 200)$

541 542

Fl. picc. *gliss.*

Ob. *ff*

Cl. in Sib.

Fg. *non legato*

Cor. in Fa *Flex.*

Perc. *gliss.*

Vn. solo *gliss.*

Pno. *non legato*

Vln. I *Presto*

Vln. II *pizz.*

V-la *arco*

Vc. *pizz.*

Одатле неочекивано извире једноставна али продорна мелодија соло виолине, сачињена од тонова у малом опсегу, сва у сменама малих и великих секунди са честим предударима (што асоцира на праксу традиционалне музике Балкана) и упорна у својој (мелодијској) једноставности као нека дечја игра или горштачко коло, праћена редукованим оркестром у тихој динамици са наглим крешендима. Затим се читав ток драстично убрзава (без промене темпа) помахниталим секстолама у деоници соло виолине, које, са перкусивним пасажима клавира и фагота, као и тремолима гудача, стварају полиритмичко музичко ткиво (Пример бр. 34).

Пример бр. 34: Жебелџан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, тактови 550 и 551

98

550 Presto ♩ = 100 (♩ = 200)

Cl. in Sib

p sub. cresc. poco a poco

T-toms.

Perc.

Vn. solo

p sub. cresc. poco a poco

Pno.

p sub. cresc. poco a poco

Vln. I

p cresc. poco a poco

Vln. II

p cresc. poco a poco

Vc.

f pizz.

Cb.

f pizz.

Овај узбуркани музички ток нагло се зауставља генералном паузом, после које следи почетни мотив коде, у истој гласној динамици и у истој, на остинатима изграђеној оркестрацији. Звук затим нараста у паралелном низању узлазних хроматских (или глисандо) пасажа свих инструмената у комбинацији шеснаестинског и синкопираног ритма и уз очување непрестаног остината. Тутњава се потом нагло прекида, зауставља, и само један звук наставља да постоји током два такта: тихи звук соло виолине у ритму споре импровизације свира апстрактну мелодију сачињену од великих скокова (септима, ноне, дециме), који се губи у декрешенду флажолета. Композиција се завршава акордским ударом целог оркестра у *fff* динамици, у сазвучју чисте квинте *fis-cis* којој је додат тон *e3* у кларинету (Пример бр. 35).

љубави“, III став, тактови 566-569, четири последња такта.

566

Presto ♩ = 100 (♩ = 200)

rall. a tempo

Fl. picc.

Ob.

Cl. in Sib

Fg.

Cor. in Fa

Perc.

Vn. solo

Pno.

Vln. I

Vln. II

V-le.

Vc.

Cb.

Закључак

Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“ једно је од последњих написаних дела Исидоре Жебелџан, а свакако последње концертантно и оркестарско дело. Пошто припада композиторкином зрелом стваралачком периоду, оно

поседује основну формалну структуру карактеристичну за композиторкино стварлаштво, која је у суштини мултимотивска, уз одсуство мотивског и тематског рада, а уз сталне промене метра и екстраваганцију ритмичких промена, које стварају музичка изненађења. Ипак, у овој композицији стваралачки поступак укључује извесна понављања мотива, који због тога понекад могу да делују и као музичке теме, обухваћене принципом варирања. Тако се, формално, у структури *Концерта за виолину и оркестар „Три чудне љубави“* издвајају монотематичност (мономотивност) првог става, затим обриси тродела са различитим и разноврсним мотивским садржајем у другом ставу, док трећи став карактерише централна квазидводелна монолитност разноврсних играчких мотива, уоквирена спорим уводом (који асоцира на псеудочетвороделност композиције) и екстатичном кодом. Мелодијска структура сваког мотива је тонална или модална, са дискретном употребом прекомерне секунде (трећи став) и обрису истарске лествице. Као и у свим оркестарским композицијама Исидоре Жебељан, ансамбл за који пише (у овом случају оркестар *a uno*) звучи увек знатно пуније и моћније него што на то указује сам састав. Тако је и у овом *Концерту за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, где је моћни звук оркестра остварен не само специфичним, уникатним оркестрационим поступцима, него и густом фактуром свих деоница, која чини звучну засићеност константном и непоколебљивом. Међутим, оркестрациони баланс између соло инструмента и оркестра није никада нарушен, било кад је соло виолина самостални носилац мотивског материјала, било кад је уклопљена у заједнички звук целог оркестра. И на овом примеру потврђује се увид критичара Радио Хјустона (САД), који је написао да би „по много чему српска композиторка Исидора Жебељан могла да се назове Оторином Респигијем нашег времена... она заиста зна како да компоњује за велики оркестар, што није нимало лак задатак... Госпођа Жебељан је фасцинантан инструментални колориста.“¹⁹⁷

¹⁹⁷ Чичовачки, *Стварлаштво Исидоре Жебељан... (II)*, 168.

Анализа елемената интерпретације у *Концерту за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*

Извођење *Концерта за виолину и оркестар „Три чудне љубави“* представља интерпретативни изазов, како за виолинисту, тако и за ансамбл у целини. С обзиром на то да су у композицију инкорпорисани музички елементи различитих провенијенција – пре свега из традиционалне и из популарне музике – високи захтеви солистичке деонице примарно проистичу из ритмичке и метричке комплексности дела. Због тога је интерпретативној анализи *Концерта за виолину и оркестар „Три чудне љубави“* претходила темељна формална анализа, уз осврт на значајне хармонске елементе у композицији. То је омогућило идентификацију техничких и интерпретативних проблема у сваком појединачном ставу.

Основне карактеристике сложености ритма у делима Исидоре Жебељан, па и у *Концерту за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, могу да се сведу на неколико основних видова. То су: груписање шеснаестина у секстоле, септоле и пасаже са више тонова на једној доби у такту; пунктирање и формирање синкопа унутар ритмичке групе на једној доби; ритмизоване (пунктиране) триоле, мале и велике; уситњавање ритма у осминским или шедснаестинским ритмичким конструкцијама и подела једног дела ритма на тридесетдвојке и шездесетчетворке, које могу бити додатно пунктиране а такође и у триолским односима; игра ритма и метра на начин да се у трајању од две осмине у доби често појављује триола, а на три осмине у доби (мешовити тактови) дуола.

Метар је у делима Исидоре Жебељан изузетно разноврстан и веома често промељив. Тако се у метричкој структури композиције појављују, на пример, из такта у такт следеће смене 6/8, 5/16, 2/8, 3/8, 4/8, што ствара слику оригиналног, асиметричног музичког тока, али је и елемент музичког изненађења. У комбинацији са сложеним ритмом, честе промене метра стварају срж унутрашње временске димензије музике Исидоре Жебељан (ритам и метар у *Концерту* биће сагледан у даљем току текста уз специфичне интерпретативне захтеве).

Као и у свим композицијама Исидоре Жебељан, па тако и у *Концерту за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, артикулација има, поред ритма, кључну улогу у обликовању целокупног музичког израза. Кроз нијансирање ритмичких

образаца и акцентуацију, артикулација помаже у истицању особености различитих мотива, као и наглашавању контраста између лирских и драмских делова композиције. Посматрано у целини дела, артикулација је важна за стварање контраста међу сложеним оркестарским текстурама, за изградњу динамичке напетости и за формирање прелаза између различитих одсека композиције. У кулминационим моментима завршног става артикулација добија кључну улогу у изражавању широког спектра музичко-техничких захтева. Она омогућава извођачу да прецизно изрази сваки тон и фразу. Минуциозним обликовањем сваког тона извођач може да постигне висок степен интерпретативне прецизности и изражајности.

Сагледавањем техничких захтева – пасажа, двозвука, орнамената, глисанда, трилера, употребе штрихова, брзих прелаза између позиција – а потом и осмишљавањем артикулације и фразирања, као кључни елементи интерпретативног повезивања *Концерта* у драматуршко-концепцијску целину и достизање уметнички адекватне интерпретације издвајају се следећи техничко-интерпретативни елементи:

1. употреба различитих штрихова за обликовање фраза
2. орнаментација.

У тексту ће се даље разматрати присуство и утицај та два елемента интерпретације на обликовање фраза, постизање динамичких контраста између одсека, интонацију, артикулацију и, уопште, на савладавање музичко-изражајних захтева дела.

Употреба различитих штрихова за обликовање фраза

Употреба штрихова биће разматрана у контексту сваког појединачног става. Тако ће коришћење потеза гудалом за обликовање фраза и постизање специфичних изражајних карактера бити спроведено анализом следећих извођачких техника:

1. легато
2. тенуто
3. стакато
4. спикато

У првом ставу композиције заступљена је првенствено техника легата, док су све поменуте технике штрихова присутне у другом и трећем ставу. Примена стаката и спиката директно утиче на интерпретативни израз у брзим и ритмичним деловима ставова. Стакато тонови изводе се кратко и одсечно и њиховом применом се истиче прецизност и ритмичка јасноћа. С друге стране, спикато, у којем се гудало користи у скачућим потезима, најчешће се употребљава да би обезбедио енергичан звук.

Први став

Легато. Најучесталији потез у партитури овог става јесте легато. С обзиром на то да је темпо првог става спор а карактер медитативан, као и да смењивање теме у два регистра соло деонице треба да створи суптилну музичку напетост, као основни интерпретацијски захтев преовладава легато потез. У практичном смислу, у потезу десне руке нема много промена, за разлику од леве, која је активнија и има водећу улогу. Кроз читав став легато потез омогућава течно и непрекидно спајање мелодијских фраза које се излажу у варираном облику.

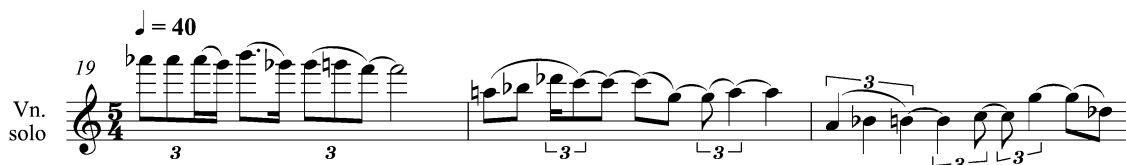
У трагању за истицањем посебног израза мелодије соло виолине, од солисте се захтева да сваки тон оживи експресивном интонацијом, која би требало да звучи мало ниже, како би се постигла тамна боја, а најповољније контактено место свирања је близу хватника, да би се створио утисак доласка звука издалека (Пример бр. 1). Широки легато потезима са променама брзине у тихој динамици, извођач може да постигне чак и извешан вокални ефекат.

Као средство експресивности додаје се вибрато, али се не вибрира сваки тон, већ само они тонови који треба да се истакну (напр. при сваком јављању велике триоле, њен први тон се вибрира ситним вибратором, из шаке, чиме триола звучи изражајније) (Пример бр. 1, такт бр. 4).

На микроплану, изазов за извођача представља постизање звучног утиска целине непрекинутог музичког тока, односно тежња да се промене потеза између тонова не чују. Најупечатљивији пример за то представља варијација теме где су скоро сви тонови повезани легатом, док је динамика веома тиха (Пример бр. 36). На овом месту свира се од саме жабице гудала, одржавајући исти притисак на гудало, као и брзину потеза, док се прстима леве руке активно вибрира сваки тон.

Прелаз између позиција треба да буде неприметан, због постизања ефекта флуидности музичког тока.

Пример бр. 36: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, I став, тактови 19-21



Једно од најупечатљивијих артикулацијских места у првом ставу налази се на крају почетне теме у флажолету, јер представља звучни ефекат који има важан драматуршки значај. Како би се испунио захтев композиторке да се флажолет изводи „као шапат“ (*like a whisper*), начин за његово извођење треба да укључи оштар, брзи покрет гудала у пијано динамици, са малом количином гудала. На тај начин постиже се специфична тонска боја која треба да асоцира на шапат. Адекватном применом овог звучног ефекта извођач значајно доприноси истицању теме првог става, наглашавајући емотивни потенцијал кроз тиху динамику суптилног звука. (Пример бр. 1, такт бр. 5). На тај начин, овај звучни ефекат добија кључну улогу у формирању драматургије првог става *Концерта*.

Други став

Легато. Критеријуми за избор примера примене легата у другом ставу одређени су њиховим утицајем на креирање одређеног музичко-емотивног карактера. Важно је истаћи да легато, а посебно легатисимо, омогућава одржавање непрекидног тока мелодија, мотива и фраза, не само у лирским мелодијама, већ и у оним са изразитим драмским садржајем. Легато се, дакле, у овом ставу примењује као израз експресивности. Унутар мелодија соло виолине веома је важно открити звучно-изражајне нијансе сваког тона који се изводи легато. Због тога ова техника не обухвата само начин употребе гудала, већ и вибрирани покрет између тонова и њихову динамику. На изабраним примерима биће приказана употреба легата у разним ситуацијама, где је извођачу неопходно да одржи непрекидни ток мелодије чак и уз наглу промену динамике, као и на местима динамичко-акустичке кулминације.

Један од најупечатљивијих примера легата у другом ставу налази се на месту где главни мотив излажу кларинет и виоле, у контрапункту са фаготом и виолончелима, док соло виолина изводи виртуозне шеснаестинске пасаже у изузетно тихој динамици (*ppp*). Легато потез (легатисимо, како је у партитури назначено) ствара утисак континуитета мелодије. Као интерпретативно решење погодно је свирање једним потезом. Лева рука је активна, прсти прецизни у свирању, док се артикулација постиже брзином а не снагом прстију. У десној руци равномерно се распоређује количина гудала за сваку групу шеснаестина, с тим да се на један такт потроши половина дужине гудала, како би се осигурало довољно гудала за други такт. Ниједан тон не сме да буде наглашен или издвојен на начин који би прекинуо уједначен мелодијски ток ове дуге фразе. На овај начин слушалац стиче утисак шапутања, али уз веома јасну артикулацију (Пример бр. 37).

Пример бр. 37: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 59-67

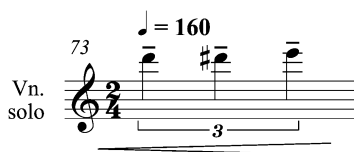
За извођење наредног мотива, уз помоћ легата, постиже се изненадна динамичка промена из крешенда у субито пијано. За то је важно кретање од врха гудала, јер је његова тежина најмања на врху, те се субито пијано може постићи са лакоћом (Пример бр. 38).

Пример бр. 38: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 74-76

Тенуто доприноси обликовању фразе истицањем важности трајања појединих тонова. Изабрани примери показују места у ставу где тенуто издваја кључне тонове, који тиме добијају потребну важност унутар фразе.

Одабрани пример показује употребу тенуто потеза уз нагле динамичке промене - крешендо и субито пијано - којима се наглашава крајња тишина и ослобађање напетости створене у претходном одсеку звуком октавних глисанда солисте (Пример бр. 9). Између два поменути легатисимо одсека, мелодија у соло деоници јавља се у ритму велике триоле у тенуто потезу, и то у току крешенда започетог у претходном такту (Пример бр. 39). Сва три тенуто тона свирају се издржано, док се количина гудала градацијски повећава са сваким тоном – први на средини гудала, други од средине до жабице и трећи целим гудалом, тј. од жабице до врха. Брзина гудала усклађена је са његовом количином уз постепено повећање, тако да се последњи тон у триоли свира брзим потезом целог гудала, а контактено место је ближе кобилици.

Пример бр. 39: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, такт 73



Следећи пример обликовања фразе тенуто техником уз крешендо, налази се на почетку средишње групе мотива која садржи динамичко-акустичку кулминацију читавог става (Пример бр. 40). Понављањем тонова у постепеној хроматици и издизањем у високи регистар, деоница соло виолине остварује напетост и води у кулминацију фразе. Читава фраза остварује велики динамички распон, од *mf* до *ffff* уз ознаку за постепени крешендо. Сваки тенуто тон деонице виолине садржи и ознаку *sf*, која се односи на динамички контраст на супрот оркестра који свира у *p* динамици. У том случају задовољавајући интрепретативни ефекат може се добити ако се фраза започне краћим и споријим потезом гудала, уз мале акценте на почетку тона, без вибрата. Крешендо траје 14 тактова, а његова градација се постиже тако што се сваки тон свира у дужем и бржем потезу, уз постепено додавање вибрата, како би се на крају тонови свирали потезом целог гудала, пуним струнама и брзим вибратом из шаке, који траје од почетка до краја сваког тона. Штрихови треба да

буду природно уклопљени, уз смену потеза гудала од наниже ка навише, док се у касније току продорнији звук може постићи свирањем сваког тона потезом наниже. Одељак пред прву кулминацију у ставу свира се целим потезом гудала, ближе кобилици, пуним струнама, без вибрата да би се добио продорнији тон. Поред тога, потребно је легатним извођењем постићи повезаност октавираних триолских мотива, који доводе до кулминације.

Пример бр. 40: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 105-121

105 $\text{♩} = 52$

Vn. solo

mf cresc. poco a poco

sf sf sf sf sf sf sf

20 21 22

sf sf sf sf sf sf sf sf

3 3 3 3 3 3

Стакато. Један од најупечатљивијих примера стаката у овом ставу се издваја како по својој важности за структуру композиције, тако и због специфичне употребе стакато потеза (Пример бр. 41). Овај кратки сегмент смирује напети музички ток и припрема наступ коде. Мотив са равномерним осминама у покретима навише, понавља се три пута - прва два пута у стакату, а трећи пут у легату. Осмине у стакату треба да звуче лако и да буду истакнуте као контраст у односу на претходни део који, иако у пијанисиму, има наглашене акценте. За разлику од тог претходног мотива, стакато фраза је без акцената, што се постиже коришћењем кратких и прецизних покрета гудалом, без претераног притиска, који би могао да резултира шкрипавим и превише јаким тоном.

Пример бр. 41: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 252-254



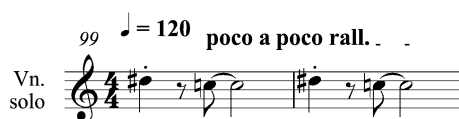
Наредни пример односи се на последњи, динамички најгласнији наступ главног мотива почетног одсека става, који се у деоници соло виолине излаже у октавама, у високом регистру. Почетне октаве у овом мотиву означене су као стакато тенуто, што се постиже повлачењем читавом дужином гудала, уз попуштање притиска на његовом врху (Пример бр. 42). У врсти стаката која се комбинује са тенуто потезом – стакато тенуто – сваки тон је издржан, али не до краја нотне вредности. Овај тип артикулације веома је карактеристичан за стваралаштво Исидоре Жебељан. На тај начин она је настојала да избегне превелику одсечност и потенцијалну грубост стаката, а истовремено да онемогући произвољност при извођењу тонова без артикулације, поготово ако су темпа брза и ритам комплексан. Том артикулацијом 'ни предуго, ни прекратко' Исидора Жебељан нашла је прецизну основу за своју богату артикулацијску конструкцију. У таквој артикулацији – стакато тенуто – октаве се свирају нешто агресивније, без коришћења пуних струна, како би се постигао ефекат сировијег звука. Овим начином извођења добија се другачији ефекат у поређењу са класичним стакатом, где су тонови изразито одвојени оштрим прекидима.

Пример бр. 42: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 92-94



Спикато. У делу *Meno mosso* наилазимо на занимљив пример примене спикато потеза. У наступу мелодије соло виолине спикато тонови под постепеним ралентандом не треба да звуче одсечно због успоравања темпа. Зато се карактер спиката мења и не може се свирати на исти начин као и кад би темпо био брз, него уз ситнији вибрато да би се постигао елегичан израз (Пример бр. 43).

Пример бр. 43: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 99-100



Напетост фразе најбоље се постиже применом спиката. Његова употреба и на само једном тону може да утиче на карактер фразе. Ово се може уочити након излагања главног мотива првог дела става у оркестру (трећег излагања), у деоници соло виолине уводи енергична кратка спикато осмина и завршни трилер, чиме се у извођењу уноси динамичност напетости (Пример бр. 44).

Пример бр. 44: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, такт 52



У одсеку означеним са *in modo „punk“* веома је значајно да се постигне чист и енергичан звук спиката, који се изводи коришћењем свих струна, као супротност сировом звуку глисанда пре и после (Пример бр. 45). (О примени технике глисанда ће бити речи у сегменту рада који се бави орнаментацијом).

Пример бр. 45: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 220-222



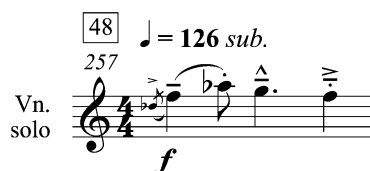
Одсек са упечатљивом мелодијом соло виолине, која асоцира на традиционалну музику Балкана пример је за комбинацију неколико техника (Пример бр. 46). Спикато и стакато тонови под тенутом морају да буду истакнути, у циљу адекватног остваривања израза робусне игре. Акцентовани стакато тенуто тонови свирају се из зглоба десне руке, што ствара благо шуштање приликом контакта са жицом и производи боју звука, типичну за народну музичку традицију нашег Балкана.

Пример бр. 46: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 131-135



Сличан поступак примењен је у свирању стакато тенуто тонова у коди става (Пример бр. 48). Кратким потезима гудала из зглоба десне руке, акцентовањем и свирањем ближе кобилици стварају се жељени тон и звук близак народним музичким инструментима.

Пример бр. 47: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, други став, такт 257



Као изузетан пример широке употребе различитих артикулација издваја се сегмент који представља звучну кулминацију читавог става, са целим оркестром у *ffff* динамици. Деоница соло виолине у високом регистру састављена је од изразитих скокова, док стакато потези доприносе постизању драмског израза (Пример бр. 48). Примећује се диференцијација између потеза стакато тенуто и стакато под легатом. Разлика се постиже тако што се стакато тенуто свира целим гудалом и ширим вибратором, а стакато под легатом изводи ситним вибратором како би звучао одсечније. Овај пример права је ризница разних, вешто уклопљених артикулација. Њихово комбиновање на овом месту је еклатантан пример мајсторског односа композиторке не само према целини, већ и према најситнијим детаљима, чија је важност за бит њене музике суштинска. Иако су комбинације артикулацијских техника понекад наизглед у супротности једна са другом, композиторка свесно ставља извођача пред изазов, захтевајући сасвим посебан и оригиналан звучни резултат. Да би се потези и артикулације извели у складу са захтевима, извођач мора вешто да мења контактано место гудала на жици, положај подлактице десне руке и брзину гудала.

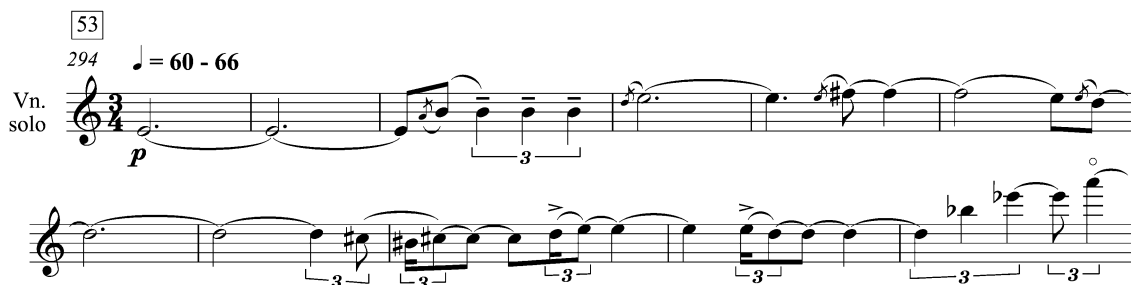
Пример бр. 48: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 121-130



Трећи став

Легато и тенуто. Почетна тема соло виолине, као једна од најдирљивијих лирских тема у *Концерту*, захтева фину и нежну артикулацију, у легато потезу (Пример бр. 49). Тенуто тонови изискују свирање у једном потезу гудала, чиме се ствара утисак флуидности, као да су изведени легато. Подизањем лакта десне руке благо нагоре, смањује се притисак гудала на жицу, што олакшава повезивање тонова и постизање тихе динамике.

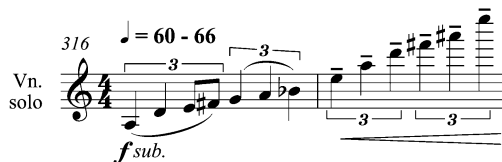
Пример бр. 49: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, тактови 294-305



Артикулација и динамика карактеристичног, енергичног мотива у триолама, који се уздиже од ниског до високог регистра виолине и налази се усред главног мотива с почетка става, захтева да се тај двотакт најпре изведе легато спорим потезом, а затим тенуто бржим потезом, при чему тенуто постаје све дужи са наступом сваког следећег тона (Пример бр. 50). Последња три тона могу да се додатно обоје вибратором, док се последњи тон свира целим потезом гудала. Потом се прави готово неприметна пауза, да би се у следећем такту извела изненадна

промена у *pp* субито. Оваквим избором техника постиже се контраст у динамици и артикулацији, који адекватно наглашава промену емотивног карактера фразе.

Пример бр. 50: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, тактови 316-317



Досадашњи примери показали су да легато и тенуто потези преовлађују у обликовању мотива спорог темпа и устаљеније метрике, али постоје и супротни примери.

Један од њих илуструје богатство и разноврсност употребљених артикулација у овом делу и налази се у фуриозној мелодији завршне коде *Концерта*. Композиторка обилато користи различите видове артикулације ради постизања адекватног звучног доживљаја: легато, тенуто, стакато тенуто, акценти, и орнаменти попут предудара и трилера. Легатом се повезују тонови на горњој половини гудала, да би у брзом темпу лукови дошли до изражаја. Тенуто тонови се издржавају уз додавање ситног вибрата. На завршетку су две тенуто четвртине у двозвуку, које треба да звуче резолутно, као ударци стопала о тло на крају играног кола (Пример бр. 51). Дакле, звук одсечних тенуто четвртина није само манифестација издржаности тонова, већ и удар, чији перкусивни карактер још више утемељује бескомпромисност мотива последњег одељка *Концерта*. Контраст овој артикулацији у мелодији дају стакато тенуто тонови, који се свирају на средини гудала, такође уз вибрато, а сложености артикулације доприносе и акцентовани тонови, метрички неравномерно распоређени, који стварају интригантну ритмичку динамику, чији посебан слој чине колористички употребљени предудари и трилер.

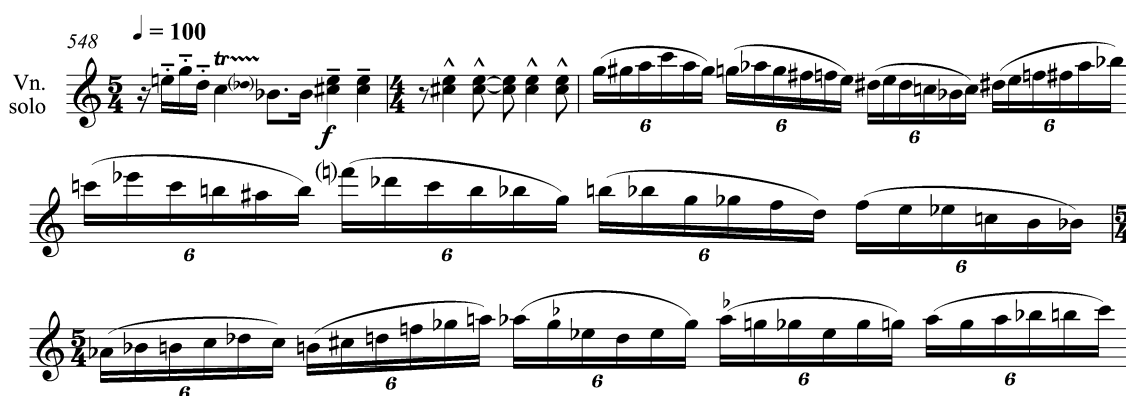
Пример бр. 51: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, такт 548.



Мелодијска фраза са шеснаестинским секстолама, која произилази из претходног сегмента, ствара утисак убрзаног тока без промене темпа. Израз ове

мелодије је енергичан и сваки тон треба да има свој значај. То се постиже тако што прсти леве руке одсечно свирају по жици, са малим дахом између сваког легата, како би се јасно чуле групе секстола. Захтева се употреба целог гудала и свирање пуним струнама са контактом ближе кобилици, како би се постигла продорност звука. Посредством артикулације успоставља се веза са делом из другог става (тактови 59-67) – на оба места виртуозни пасажи соло виолине стварају густо звучно ткиво (Пример бр. 52).

Пример бр. 52: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, тактови 548-553



Интересантан пример легата са великим скоковима, представља посебан изазов за извођача због распона између тонова у легату (Пример бр. 53). На том месту корисно је фразирање по уписаним луковима, док је лева рука у трећој и четвртој позицији, како се прелази између скокова не би чули. Свира се уз вибрато из шаке, а сваки први тон у луку посебно се вибрира.

Пример бр. 53: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, тактови 329-331



Стакато и спикато. У трећем ставу, који обилује ритмичким контрастима, стакато се примењује за изражавање оштрог звука у темама плесног карактера, на моменте перкусивног карактера. Насупрот томе, спикато се користи како би мелодијама додао елеганцију. Оба потеза често се употребљавају заједно и на тај начин пружају широк спектар различитих звучних израза.

У игри са остинатним ритмом, која асоцира на стару традицију народне музике Балкана, и која је драматуршки веома битна за други део трећег става (види потпоглавље Формална анализа), израз деонице соло виолине треба да одговара перкусивном карактеру музичке фразе (Пример бр. 54). Стакато, који се овде користи, треба да имитира удараљке и да буде оштрији, сличан мартелато потезу, с јаким атаком на почетку сваког тона.

Пример бр. 54: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, тактови 434-437



Занимљивост наредног примера јесте излагање готово исте теме два пута, при чему су примењени различити потези и артикулација. Прво излагање теме, која се одликује интервалским скоковима навише и има динамичан карактер, свира се легато потезом, са придодатим вибратором. Када се она потом изложи у спикато потезу, тонови су кратки и оштри, разиграност се додатно појачава, а израз постаје грациозан. Због *mp* динамике, свира се на средини гудала, ближе хватнику. Специфичност овог поступка је интересантна за извођача, јер се од њега захтева интерпретација исте мелодије на два потпуно различита начина (Пример бр. 55).

Пример бр. 55: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, тактови 335-340



Употреба различитих врста орнамената

Извођачка виртуозност *Концерта за виолину и оркестар „Три чудне љубави“* добија на својој посебности и специфичности богатом употребом

разноврсних орнамената, од којих су за интерпретацију посебно значајни предудари, глисанда, трилери и морденти.

Предудари. У овој композицији, као и у другим својим делима, Исидора Жебељан користи предударе, односно украсне тонове, на себи својствен начин: они су замишљени да се готово увек изводе на добу (а не пре ње); најчешће су наглашени, што им даје важност у мелодијско-ритмичком току музике; понекад их композиторка издваја ознаком за тенуто, чиме додатно подцртава њихов значај; могу да буду једноструки или вишеструки (најчешће двоструки) с тим што их композиторка понекад испише као део основног ритма (ако су вишеструки), чиме они и даље задржавају своју основну функцију; такође могу да буду узлазни или силазни, што је донекле условљено мелодијским аспектима традиционалне музике с подручја Балкана. У *Концерту за виолину и оркестар „Три чудне љубави“* разликују се две основне врсте предудара: кратки (*acciaccatura*) и двоструки (*double appoggiatura*).

Глисанда. У композицији се користе две основне врсте глисанда: са јасно дефинисаним почетком и крајем и без јасно дефинисаних граница.

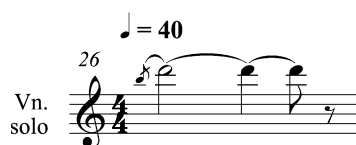
Трилери. Извођење трилера има посебан значај у колористичком аспекту композиције. Неки од њих се појављују на крајевима фразе, заокружујући их, док се други јављају током фразе.

Елементи музичке орнаментике биће у даљем тексту разматрани појединачно по ставовима композиције.

Први став

Предудари. У првом ставу орнаментација је коришћена тек на самом крају, где се последњи тон мелодије ($d3$) уводи предударом тона $h2$, који је заправо (поновљени) наставак претпоследњег тона фразе и става (Пример бр. 56). Потребно је пажљиво одредити начин извођења овог предудара како не би био одсечан и тиме пореметио израз саме мелодије, чему би највише одговарао готово неприметан глисандо између преудара $h2$ и завршног тона става $d3$. На тај начин се смањује оштрина и постиже се мекши звук.

Пример бр. 56: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, I став, такт 26



Други став

Предудари. У овом ставу, као и уопште у музици Исидоре Жебељан, предудари доприносе истицању значајних тонова унутар мелодије и одржавању виталности ритма. Занимљив пример коришћења предудара као утемељивача примарности и значаја мотива којем припада налази се на почетку прве динамичке кулминације у ставу (Пример бр. 57). Након триолског покрета у паралелним квинтама у првој октави, следи велики интервалски скок на тон *e3*, који се уводи оштрим двоструким предударом уз антиципацију главне ноте *e3*.

Пример бр. 57: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 77-79



Супротно овој музичкој ситуацији, следи пример у којем се коришћењем предудара јасно изражава лиричност мотива и његовог звучања. Нежна и тиха мелодија соло виолине излаже се уз веома деликатну оркестрацију која укључује пиколо флауту и прве виолине (Пример бр. 58). Тај мотив састоји се од два дела, оба у *rrrr* динамици. Предудари су благи и флуидни, без наглих прекида, иако су обележени акцентом, што указује на њихов мелодијски значај у достизању најважнијих тонова у фрази. Чак се и ритам триола у тридестедвојкама унутар те фразе може посматрати као ритмички прецизно записан предудар. Сви ти тонови у служби предудара омогућавају извесно мелодијско љуљање од важних тонова у фрази и ка њима. За постизање најадекватнијег израза потребно је додати суптилни (ситни) вибрато из шаке у трзај прстију.

Пример бр. 58: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 205-208



Велики број мотива сугерише звучне контексте блиске традиционалној музици, чиме се истовремено апострофира утицај народне извођачке праксе. У примеру мотива плесног израза предудари су интегрисани у саму мелодију и доприносе живости ритмичког тока (Пример бр. 59). Да би се постигла жељена звучна боја, предудари се свирају лаким и брзим покретима гудала. Такође, важно је да контакт гудала са жицама буде близу кобилице, што ће резултирати тоном суптилне резонанце.

Пример бр. 59: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 131-140



Глисанда. У овом ставу композиторка користи неколико видова глисанда: микротонална глисанда, глисанда у оквиру одређених интервала, глисанда без јасно одређеног почетног и крајњег тона, и глисанда у двозвучима. Веома је важно напоменути да се различите врсте глисанда у неким деловима композиције појављују истовремено. Примери употребе глисанда у овом ставу су разноврсни, почевши од силазних глисанда којима завршавају поједине фразе, преко оних који се користе за ефектне прелазе из тихе у интензивну динамику, па до глисанда који доприносе ефекту стварања густих акорада.

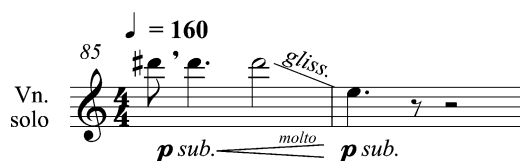
Пример глисанда у оквирима одређених интервала, а који се овде креће у интервалу секунде, може се видети у делу другог става, означеног са *Tempo giusto*, и то на завршетку мирне мелодије на тону *cis2*, одакле се након короне глисандо спушта за прекомерну секунду наниже у *b1*. На овом месту рука споро клизи из прве позиције у полупозицију (Пример бр. 60).

Пример бр. 60: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 213-214



Наредни пример налази се након кулминације у првом сегменту другог става, на прелазу у нагли смирај музичког тока, који је пропраћен глисандом у интервалу септима (Пример бр. 61). Изазов за солисту јесте у томе што је почетна динамика субито пијано, а затим, уз помоћ глисанда крешендом прелази у јачу динамику, након чега следи повратак у субито пијано. Потребно је појачати интензитет у десној руци, док се брзином гудала прави крешендо. Истовремено, у левој руци потребно је постепено попуштати интензитет вибрата, док се припрема нагли прелазак у субито пијано - то чини да тај прелаз делује као изненађење.

Пример бр. 61: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 85-86



У средњем одсеку другог става, пред део *Piu mosso*, из акорда оркестра означеног ознаком *sff*, соло виолина прелази у глисандо, који нема ни почетни ни крајњи тон и који има улогу да одржи тензију музичког тока и уведе га у следећи контрастирајући одсек (Пример бр. 62). Солисти је дато да изабере почетни тон, који треба да буде одсвиран форте и са акцентом.

Пример бр. 62: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, такт 192



За музику Исидоре Жебељан карактеристична је специфична употреба микротоналности, а присутна је и у *Концерту*. Микротоналност потичне из архаичне народне музичке традиције и заснована је на природним интервалима. Глисанда са микротоновима дају специфичан ефекат звучног комешања и

нестабилности, која композитор користи ради појачања интензитета емотивног доживљаја музичког тока. Ова глисанда су графички означена линијама у заградама које упућују на микротоналне прелазе. Пример за то су октавна глисанда унутар интервала секунде (Пример бр. 63). Да би се глисанда јасно интерпретирала, лева рука треба спорије да клизи између тонова, задржавајући исти хват октаве при незнатним променама, како би интонација остала прецизна. То се постиже вибрирањем сваког првог тона у такту.

Пример бр. 63: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 69-71



У делу *in modo „punk“*, извођење веома јасно означених секвентних микротоналних глисанда у двозвучима ствара посебан драмски ефекат. Композиторка користи графички начин обележавања микроинтервала својствен Ксенакису.¹⁹⁸ Сваки пар узлазних глисанда почиње од истог тона, с тим да су почетни тонови сваког пара (у двозвуку) другачији. Глисанда се крећу преко микротонава између полустепена: први и други глисандо се крећу у интервалу сексте, а трећи глисандо у интервалу квинте. Ритам глисанда је прецизно обележен, као и акценти унутар њега. У другој и трећој појави глисанда извођачу је остављена слобода у избору интонативног завршетка, јер последњи тон није назначен. Глисанда у крешенду звуче одважно и моћно чему посебно доприноси убрзавање потеза гудала у сваком такту (Пример бр. 64).

¹⁹⁸ Iannis Xenakis, *Oresteia*, score, London, Boosey & Hawkes, 1996.

Пример бр. 64: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 218-224

40
218 in modo „punk”

Vn. solo

The musical score for Violin solo, measures 218-224, is presented in three systems. The first system shows measures 218 and 219, with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *in modo „punk”*. The second system shows measures 220 and 221, with a dynamic marking of *f sub.* and a tempo marking of *ff*. The third system shows measures 222 and 223, with a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *molto*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Трилери. Употреба трилера у другом ставу има функцију средства за подцртавање контраста у артикулацији и постизање ефеката промене емотивног израза.

Трилер у првом ставу (и први у композицији) појављује се на крају фразе са главним мотивом у оркестру, након кратке спикато осмине, на тону *fis2*. Иако је под короном, трилер не успорава темпо, а брз покрет другог прста у првој позицији траје од почетка до краја тона. Овим се у извођење уноси потребна драматичност израза. Након тога, солиста прелази у нову фразу уз наглу промену динамике у субито пијано (Пример бр. 7).

У делу са виртуозним шеснаестинама трилер се појављује усред мелодије, која је обележена у оквиру великог легата што обезбеђује континуитет фразе. Лева рука је активна, прсти прецизни у свирању, док се артикулација постиже брзином а не снагом прстију. Свира се као брз трзај из вибрата, док се завршни трилера *h2* свира мало дуже (Пример бр. 38, такт бр. 6)

Наредни пример приказује извођење трилера унутар мелодије брзог пасажа изграђеног од шеснаестина (Пример бр. 65). Веома је важно направити дистинкцију између начина свирања трилера и шеснаестина. Потребно је да извођач артикулацијом леве руке оствари разлику између шеснаестина и трилера. Шеснаестине се свирају прстима одсечно попут чекића, док се сам трилер свира из брзог вибрата шаке леве руке.

Пример бр. 65: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, такт 76



Мордент. У само једном сегменту композиције, у делу мотива плесног карактера, који води у одсек са глисандима, присутан је мордент, и то у мелодијској игри брзо смењивих малих секунди, тако да и тај мордент може да се музички доживи као веома брза смена интервала секунде (Пример бр. 66). Изводи се веома брзо са јасном артикулацијом прстију леве руке.

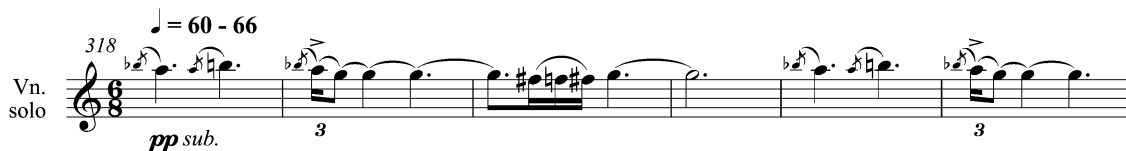
Пример бр. 66: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, II став, тактови 234-235



Трећи став

Предударни. Иако трећи став садржи највише предудара који служе остваривању карактера разузданог плеса, предударни у овом ставу имају и лирске особености, мада увек у служби игре. Тако, на пример, у централном мотиву спорог дела трећег става, упечатљиво дирљива мелодија, која упркос спором темпу, поседује обресе лаганог плеса, квазивалцера, благо акцентовани предударни доприносе истицању емотивног набоја, уносећи истовремено и покрет нежног њихања у музички ток (Пример бр. 67).

Пример бр. 67: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, тактови 318-322



У овом ставу упечатљиви су предударни који појачавају тензију робусне игре. Тако је у тој разузданој игри, блиској балканској плесној традицији, мелодија соло виолине у потпуности заснована на предударима, који доприносе стварању осећаја необузданости заносне игре (Пример бр. 68).

Пример бр. 68: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, тактови 434-441

77
434 ♩ = 176 - 184

Vn. solo *mp*

78 *f sub.*

Ови двоструки предудари захтевају јасноћу чујности, која се постиже наглашавањем сваког предудара. Током смене контрастирајућих делова игре, мења се и врста предудара: кад је мелодија у ниском регистру, преовлађују двоструки предудари, док су једноструки предудари превасходно заступљени кад је мелодија у високом регистру (Пример бр. 30).

Глисанда. У овом ставу глисанда су мање заступљена него у претходном, и пасаж са глисандима овде немају конструктивно-формалну функцију (као у другом ставу), него су превасходно у служби колористике и стварања звучне напетости. У народној игри из брзог одсека појављује се мелодија соло виолине са брзим триолама и глисандима, налик импровизацији (Пример бр. 69). Глисандо, који иде од тона *h1* до *c3* са флажолетом на *c3* ствара илузију да тон иде много даље, да би се затим глисандо вратио до почетног тона, чиме је остварен ефекат који подсећа на звук електронских инструмената, Мартеноових таласа или теремина, или ефекат звука електричне гитаре у рок музици.

Пример бр. 69: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, такт 418

♩ = 184 - 192

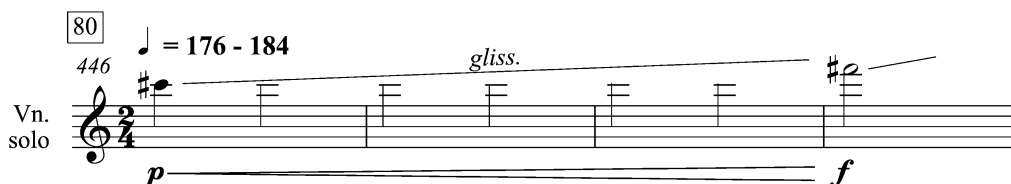
418

Vn. solo

Дугачка узлазна глисанда с крешендом налазе се на завршетку тог разузданог плеса и та глисанда асоцирају на помахниталост ритуалне игре, што наглашава колористичко-изражајни аспект овако примењених глисанда (Пример

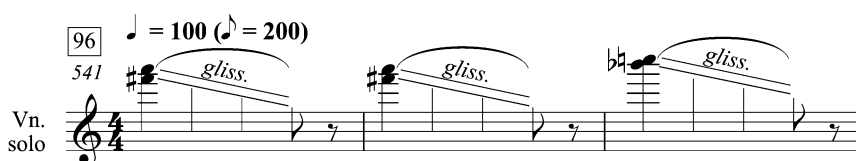
бр. 70). Да би се тај ефекат остварио, потребно је појачати интензитет и брзину вибрата ка крају сваког такта.

Пример бр. 70: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, тактови 446-449



У звучној кулминацији става, екстатичној коди, као експлозији ритмичких вртлога, појављују се узлазна и силазна глисанда, која утемељују дивљи и махнити израз музике. Такође и дуга силазна двострука глисанда у високом регистру соло виолине појачавају звучни доживљај опште разузданости (Пример бр. 71). Како би се постигао агресивнији ефекат, глисандо на две жице клизи наниже, без одређеног циљног тона. Лева рука клизи брже у почетку, а затим успорава према крају.

Пример бр. 71: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, тактови 541-543



За истицање последњег драматуршког врхунца у коди, примењена су брзо смењива узлазна глисанда у двозвучима, свирана у крешенду брзим потезом гудала и снажним притиском на жицу, осим последњег, који треба да се изведе спорим потезом (Пример бр. 72).

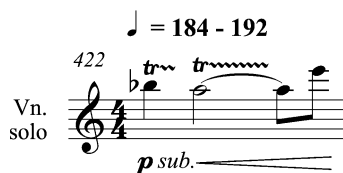
Пример бр. 72: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, тактови 564-565



Трилери у овом ставу потпуно су у функцији појачавања доживљаја звучне напетости. У брзом делу става, у једној од мелодија које асоцирају на народну игру, трилери се, неочекивано, јављају у субито пијано динамици, па се постепено појачавају у крешенду до завршетка тог мотива у високом регистру. На том месту

трилер као да начас зауставља ток музике да би најавио ново звучно изненађење. Зато није неопходно да ти трилери звуче одсечно, него их је потребно извести споријим покретом прста уз постепено убрзање и потом крешендо (Пример бр. 73).

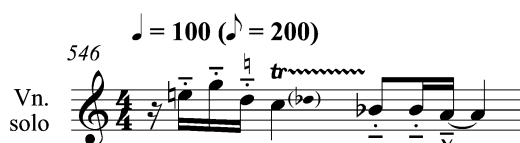
Пример бр. 73: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, такт 422



Посебно је занимљив микротонални трилер, који је означен таласастом стрелицом (Пример бр. 29). У партитури је назначено је да се изводи уз велики молто вибрато с померањем интонације од основног тона за $\frac{1}{4}$ степена у оба смера. За ову технику користи се опуштена шака леве, при чему само палац задржава стабилност, док се прсти и шака крећу широким и брзим покретима.

Пред крај коде јавља се брзи трилер два пута у кратком низу, такође у служби стварања незадрживе масе симултаног звучања (Пример бр. 74). Важно је да он буде изведен са јасном артикулацијом, прецизно, прстима леве руке а не вибратором.

Пример бр. 74: Жебељан, *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, III став, такт 546



Закључак

Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“ представља велики интерпретативни изазов не само у техничком погледу, већ у смислу неопходности поседовања уникатне музичке визије и способности извођача да на адекватан начин пренесе музичке замисли изнете у овој композицији. Високи захтеви солистичке деонице у највећој мери произилазе из ритмичке и метричке комплексности дела, која је делимично последица утицаја традиционалне и популарне музике, а која

чини један део израза композиторкине стваралачке уникатности. У том смислу, прави изазов представља савладавање сложене ритмичко-метричке фактуре композиције, која чини специфичну музичко-временску димензију дела.

Приликом сагледавања елемената интерпретације издвојили су се важни интерпретативни захтеви, од којих, поред комплексног ритма, изузетно важну улогу имају разноврсни видови артикулације, изражени превасходно као палета различитих штрихова и орнаментација. За обликовање фраза најчешће коришћени штрихови у композицији јесу легато, тенуто, стакато и спикато потези, а за ову композицију је нарочито карактеристична комбинација тих потеза унутар једне музичке фразе или мотива. Најупечатљивија артикулацијска места представљају звучни ефекти који имају важну улогу у драматургији.

Легато потез ствара утисак континуитета мелодије и користи се на местима на којима је извођачу неопходно да одржи непрекидни ток мелодије упркос динамичким променама, као и на местима динамичко-акустичке кулминације. Легато и тенуто потези преовлађују у обликовању мотива спорог темпа и устаљеније метрике. Композиторка примењује стакато за изражавање оштрог звука, нарочито у темама плесног карактера, док је спикато потез коришћен ради повећања напетости фразе. У завршном ставу стакато се често употребљава у комбинацији са спикатом чиме се ствара широк дијапазон звучних израза. Коришћењем стакато тенуто потеза композиторка је истицала звучност мотива солистичке деонице у односу на звук оркестра, док је тенуто ставила у функцију издвајања кључних тонова, како би истакла њихов значај унутар фразе.

Употреба орнаментације посебно је значајна, јер се превасходно употребљава у циљу истицања извођачке виртуозности. У том смислу, посебан значај имају предудари, глисанда, трилери и морденти. Предудари доприносе истицању значајних тонова унутар мелодије и одржавању виталности ритма. Глисанда су коришћена за ефектне динамичке прелазе, као и за ефекте стварања густих акорада, а посебно је занимљива употреба микротоналних глисанда. Трилери подцртавају контрасте у артикулацији и доприносе променама емотивног израза, док је мордент употребљен у циљу истицања плесног карактера мотива.

Закључак

Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави” Исидоре Жебељан једно је од најзначајнијих концертантних дела српске музике, а такође и једно од најзначајнијих дела за виолину и оркестар у 21. веку. То потврђују изузетно успешна извођења у Холандији, Немачкој и САД, изразито похвалне иностране критике, објављени снимци у Великој Британији и Холандији, као и музиколошки осврти и прикази. Такође, то дело је једно од ретких композиција за соло инструмент с оркестром српског ствараоца које је настало на основу поруџбине истакнутих интернационалних институција културе (у овом случају *Eduard van Beijnum Stichting*, Холандија) и свакако прво концертантно дело за виолину које је и наручено и премијерно изведено у иностранству, а да при том композитор није живео у иностранству и није био, као својевремено Петар Стојановић, део тамошње музичке сцене. Та композиција је уједно и последње довршено дело Исидоре Жебељан за већи извођачки ансамбл.

Специфичност музичког језика Исидоре Жебељан у партитури *Концерта за виолину и оркестар „Три чудне љубави”*, као и у знатном делу њеног опуса, огледа се у интеграцији и амалгамисању музичких елемената различитих провинијенција, од којих су најважнији елементи старе народне музичке традиције превасходно централног и југозападног Балкана, као и елементи поп музике – цеза (би-бап) и панка – у уникатну, интегралну целину веома индивидуалног специфичног израза, који Исидору Жебељан сврстава међу најоригиналније композиторе почетка 21. века. Та специфичност у опусу Исидоре Жебељан огледа се, између осталог, у начину изградње музичког тока, састављеног од карактеристичних мелодијско-ритмичких мотива, који се изненадно и брзо смењују, затим у богатој ритмичкој диференцијацији мотива, обликовању упечатљивих тема, као и у комбинацији модалних хармонија и сазвучја проистеклих из цеза и поп музике. Све те карактеристике, које су у пуној мери заступљене у *Концерту за виолину и оркестар „Три чудне љубави”*, представљају велики захтев и изазов за извођача, и на техничком и на музичко-изражајном плану.

У свом докторском уметничком пројекту настојала сам да музичко-извођачку комплексност *Концерта за виолину и оркестар „Три чудне љубави”*

сагледам са неколико аспеката, који су сви кључни за стварање адекватне интерпретације. Покушала сам да детерминишем значај овог дела унутар интегралног опуса Исидоре Жебељан, потом и у контексту целокупне српске литературе за виолину, и да га напослетку позиционирам у интернационалним оквирима савремене музичке литературе.

Динамика рада креће се од општег ка посебном, па је, у складу с тим, прво поглавље посвећено прегледу концертантних дела за виолину у савременом светском стваралаштву, у периоду од 1985. до 2015. године. Потом је изнет историјски преглед српске концертантне музике за виолину, после чега следи приказ стваралаштва Исидоре Жебељан уз позиционирање места њеног опуса унутар савремене музике, а кроз сагледавање најважнијих стилских карактеристика њене музике, као и њених дела посвећених виолини. Помоћу формално-хармонске анализе композиције, што је био предуслов за разумевање дела и његовог контекста, дошла сам до параметара који најјасније изражавају специфични зрели музички стил Исидоре Жебељан, а самим тим омогућавају и помажу формирању адекватне интерпретације.

Једна од основних карактеристика музичког тока у овој композицији јесу промене различитих изражајних карактера (мотива) на микроплану – од статичних до разиграних, од озбиљних до гротескних, од мирних до експлозивних. Сваки од тих мотива својом структуром захтева од извођача посебан приступ, што значи да солиста треба да мења и прилагођава начине свирања како би адекватно остварио све музичке замисли композитора. За тај подухват потребно је надоградити технику леве и десне руке, с обзиром на чињеницу да њихови покрети, према овој партитури, одступају од традиционалне технике условљене класичном литературом уз комбинацију контрастних покрета (као што су широк и спор вибрато у левој руци, уклопљен са брзим потезима гудала; или супротно – брз, готово хистеричан вибрато у комбинацији са спорим потезима гудала близу кобилице, у циљу постизања драматичног ефекта). Слојевитости ове партитуре Исидоре Жебељан умногоме доприносе инструментација и оркестрација у ансамблу кога, поред соло виолине, чине дувачки квинтет, клавир, ударалке и гудачки корпус. Имајући у виду наведено, у раду сам заступала и доказала тезу да

је, захваљујући оригиналном музичком језику и стилском изразу, композиторка обогатила и унапредила интерпретативне и техничке могућности виолине.

Један од најважнијих задатака докторског уметничког пројекта био је проналажење унутрашње структурно-музичке логике у специфичној музичкој нарацији, остварене помоћу изненадних и неочекиваних промена мотива и ритма, затим обликовање форме ставова посредством музичког садржаја, и изградње односа солисте и оркестра као равноправних учесника у реализацији унутрашње и спољашње драматургије дела. А пошто је анализа дела повезана са питањем извођачке замисли, крајњи циљ докторског уметничког пројекта је реализација, односно, извођење дела са свим интерпретативним детаљима који истичу деоницу солисте.

Иновативност докторског уметничког пројекта загарантована је чињеницом да је ово први засебан рад о *Концерту за виолину и оркестар „Три чудне љубави“* Исидоре Жебељан, као и то да је, у склопу практичног дела рада, извођење ове композиције означило прво представљање тог остварења српској публици.

Због своје сложености, деликатности, богатства значења и начина организовања музичке грађе, разматрање *Концерта за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*, као предмета докторског уметничког пројекта, захтевало је примену неколико истраживачких метода.

Теоријска метода, у оквиру које сам се бавила хронолошко-историјским детерминантама и контекстом настанка дела, укључила је проучавање научне и стручне литературе о интернационалном и српском концертантном стваралаштву за виолину, као и проучавање специфичности композиторског опуса Исидоре Жебељан.

Применом аналитичке методе, у којој сам се бавила аналитичко-естетском компонентом дела с важним освртом на интерпретацију, сагледане су карактеристике стилско-композиционог поступка и разматрани најзначајнији извођачки проблеми у деоници соло виолине, што је био примарни план овог докторског уметничког пројекта. Употреба ове методе, уз искуство стечено у досадашњој уметничкој пракси, омогућило ми је да дођем до сопствених извођачких смерница. Оне, иако индивидуалне, поседују потенцијал да се

афирмишу као технике примењиве код других извођача при интерпретацији *Концерта за виолину и оркестар „Три чудне љубави“* Исидоре Жебељан.

Имплементацијом изабране методологије испунила сам циљеве докторског уметничког пројекта:

- објашњење значаја *Концерта за виолину и оркестар „Три чудне љубави“* Исидоре Жебељан за српску музику и инострану музичку сцену;
- проналажење конкретних специфичности стилског језика композиторке у виду стилске, формалне и извођачке анализе дела;
- истраживање и тумачење начина обogaћења концертантне форме музичким елементима традиција народне и поп музике, као и савременим композиционим поступцима;
- апострофирање потенцијалног значаја специфичног музичког језика Исидоре Жебељан у контексту унапређивања интерпретативних могућности виолине као солистичког инструмента у концертантном музичком жанру.

Сви сагледани и проучени музички параметри - историјски, аналитички и интерпретациони - доводе до закључка да је *Концерт за виолину и оркестар „Три чудне љубави“* Исидоре Жебељан значајно дело српске и светске концертантне литературе за виолину, са специфичним интерпретативним захтевима који стварају уникатно дејство доживљаја, проистеклих из осећаја снаге ритуално-емо-тивне еманаације звука и њене магичне повезаности са људском душом и њеним менама. Тако је и овом композицијом Исидора Жебељан показала оригиналну јединственост своје музичке мисли, што је и сврстава међу најаутентичније композиторе 21. века.

Литература

1. Adams, John. The Dharma at Big Sur, Composer's Note.
<https://www.boosey.com/cr/music/John-Adams-The-Dharma-at-Big-Sur/33688>
2. Allen, David. Unsuk Chin on the Violin Concerto She Swore She'd Never Write, *The New York Times*, March 13, 2022.
<https://www.nytimes.com/2022/03/13/arts/music/unsuk-chin-violin-concerto.html>
3. Anderson, Martin. Concerto for violin and string orchestra 'Distant Light', 2005.
https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W2724_67496
4. Аноним. https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Sacher
5. Anonim. [https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_No._2_\(Glass\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_No._2_(Glass))
6. Аноним. [https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_\(Ligeti\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_(Ligeti))
7. Anonim. https://en.wikipedia.org/wiki/Spectral_music
8. Ashley, Tim. LSO/Pappano review – Kopatchinskaja dazzles and ravishes in Say's Violin Concerto, *The Guardian*, 2023.
<https://www.theguardian.com/music/2023/oct/09/lso-pappano-review-kopatchinskaja-fazil-say-barbican-london>
9. Beaujean, Oswald. Ways out of the labyrinth.
<https://www.anne-sophie-mutter.de/en/page/projects/mutter-penderecki/wegeaus-dem-labyrinth/>
10. Bernet, Toni. Isidora Žebeljan: Three Curious Loves, Konzert für Violine und Kammerorchester (2017), 16 October 2021. <https://www.capriccio-kulturforum.de/forum/index.php?thread/9326-die-bedeutenden-violinkonzerte-des-ausgehenden-20-und-des-21-jahrhunderts-1960-2/&pageNo=4>
11. Bodman Rae, John Charles. *Pitch Organisation in the Music of Witold Lutoslawski since 1979*, PhD Thesis. Leeds: The University of Leeds, Department of Music, 1992.
12. Bralović, Miloš. Programska knjižica Beogradske filharmonije, 7.4.2017.
<http://www.bgf.rs/wp-content/uploads/2017/05/Program-07.04.2017.-LATa.pdf>
13. Brodsky quartet plays Isidora Žebeljan, Song of a Traveller in the Night, Chamber music, CD booklet, CPO 777994-2, 2015.
<https://www.prestomusic.com/classical/products/8079523--isidora-zebeljan-chamber-music#reviews>

14. Veselinović, Mirjana. *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu, 1983.
15. Вујошевић, Невена Ј. Тоналност као парадигма: два типа музичког израза Милана Михајловића у делима из осамдесетих и деведесетих година XX века, у: *Наслеђе*, часопис за књижевност, језик, уметност и културу, бр. 26. Крагујевац: ФИЛУМ, 2013, 245-267.
16. Glass, Philip. Violin Concerto No. 2 American 4 Seasons, Notes. <https://philipglass.com/recordings/american4seasons/>
17. Griffiths, Paul. *Modern Music: A Concise History*, rev. ed. London: Thames and Hudson, 1994
18. Деспић, Дејан. *На крају пута*. Београд: Српска академија наука и уметности, 2015.
19. Dixon, Gavin. Contemporary composer: Unsuk Chin, *Gramophone*, Tuesday, February 6, 2018. <https://www.gramophone.co.uk/features/article/contemporary-composer-unsuk-chin>
20. Ђорђевић, Марија. Музика Исидоре Жебељан на светским сценама. Београд: *Политика*, 16.4.2024. <https://www.politika.rs/scc/clanak/609751/Muzika-Isidore-Zebeljan-na-svetskim-scenama>
21. Edwards, Ross. Notes on Maninya Series. <https://www.rossedwards.com/notes-on-the-maninya-series/>
22. Žebeljan, Isidora. *Concerto for Violin and Orchestra „Three Curious Loves“ (Tri čudne ljubavi)*, score. Den Haag: Donemus, 2017.
23. Ikonomova, Vera. *Živojin Zdravković i zlatna epoha Beogradske filharmonije*. Beograd: Clio/Jugokonzert, 1999.
24. Јанковић-Бегуш, Јелена. Допринос ансамбала Музичке продукције Радио-телевизије Србије промовисању југословенске и српске уметничке музике на Београдским музичким свечаностима (1969-2014), у: др Ивана Медић (ур.): *Радио и српска музика*, зборник радова. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2015, 226-277.
25. Jarić, Branislav. Petar Stojanović – srpski kompozitor međunarodnog ugleda, 25. 8. 2018. <https://www.rts.rs/lat/magazin/nauka/3636163/petar-stojanovic--srpski-kompozitor-medjunarodnog-ugleda.html>
26. Јовановић, Софија. Сарадња Петра Стојановића са чешким виолинистима, у: Биљана Милановић (ур.), *На маргинама музиколошког канона: Композиторска генерација Петра Стојановића, Петра Крстића и*

- Станислава Биничког. Београд: Музиколошко друштво Србије и Музиколошки институт САНУ, 2019, 119-128.
27. Jemian, Rebecca, de Zeeuw, Anne Marie. John Adams on the Violin Concerto. Louisville, 1995. <https://www.earbox.com/john-adams-violin-concerto-leila-josefowicz-david-robertson-st-louis-symphony-orchestra/>
 28. Kerékfy, Márton. A Folkloric Collage Jettisoned The Original Version of the First Movement of György Ligeti's Violin Concerto (1990), у: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, Nr. 26, April 2013, 39-45. <https://www.paul-sacher-stiftung.ch/dam/jcr:93203028-39d8-4abb-9d3f-65f05eeb7233/mitteilungen-pss-26-marton-kerekfy.pdf>
 29. Kovačević, Krešimir (ur.). *Leksikon jugoslavenske muzike*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod 'Miroslav Krleža', 1984.
 30. Key, Susan. Offertorium, Sofia Gubaidulina (Los Angeles Premiere). <https://www.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/2520/offertorium-los-angeles-premiere>
 31. Ковач, Марија. Коментар у програмској књижици ЦД-а, Milan Mihajlović, Eine kleine Trauermusik (selected works), Late 20th Century Serbian Music. Belgrade: SOKOJ, 1995.
 32. Kudiņš, Jānis. Folk Music Quotations and Allusions in Latvian Composers' Neo-romantic Symphonic Music in the Last Decade of the 20th Century and Early 21st Century, *New Sound*, International Journal of Music, Vol. 55, No. I, 2020, 213-238.
 33. Latham, Christopher. Review of recording by Chloë Hanslip, *Limelight*, January 2007, 47, у: [https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_\(Adams\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_(Adams))
 34. Ligeti, György. Concerto for Violin and Orchestra, Comment of the composer on the work, © 2001–2003 Teldec Classics & 2004 Warner Classics, Warner Music UK Ltd. <https://en.gyorgy-ligeti.com/work/konzert-1>
 35. Ligeti, György. *Gesammelte Schriften*, у: Monika Lichtenfeld (ed.), Publications of the Paul Sacher Foundation, vol. 10. Mainz: Schott, 2007, vol. 2, 302–04.
 36. Lorenz, Andrew B. *The Australian Violin Concerto*, Volume 1, Master Thesis of Philosophy University of Southern Queensland, 2010.
 37. Lorenzon, Matthew, Deep Listen: Unsuk Chin Violin Concerto, 2018. <https://www.abc.net.au/listen/classic/features/deep-listen-unsuk-chins-violin-concerto/9670730>

38. Medić, Ivana. Gubaidulina, Misunderstood. *Muzikologija*, Часопис Музиколошког института САНУ, 13/2012, 101-123.
39. Медић, др Ивана Н. Музика изгубљене генерације: „Америчка прича“ Вука Куленовића, у: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*. Нови Сад: Матица српска, 2019, 139-156.
40. Mikić, Vesna. *Lica srpske muzike: neoklasicizam*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju, sveska 1, 2009.
41. Милин, Мелита. *Традиционално и ново у Српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1998.
42. Mihajlović-Marković, Jelena. Umanjena lestvica, Pojmovnik muzičke teorije, Srpsko društvo za muzičku teoriju, <https://pojmovnik.sdmr.rs/umanjena-lestvica/>
43. Mihajlović, Milan. *Memento. Orchestral Works, Brandenburgishes Staatsorchester Frankfurt, Howard Griffiths, CPO, CD 555 296-2*, 2020.
44. Mihalek, Dušan. *Muzika i reč*. Novi Sad: Prometej, 2018.
45. Мисита, Марија. *Видови испољавања модернизма у композицијама за виолину Ивана Јевтића: донети интерпретације*, докторски уметнички пројекат. Београд: Факултет музичке уметности, 2017.
46. McCarthy, Jamie. An Interview with Arvo Pärt, *The Musical Times*, Vol. 130, March 1989, 130-133.
47. Новак Ј. (ур.) *Жене и музика у Србији. Women in Music in Serbia*. Del Gallo Editore srl. Spoleto (PG) 2011.
48. Oramo, Ilkka. Graal théâtre, Kaija Saariaho. <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/1883/graal-theatre>
49. Пејовић, Роксанда. Одраси Fin de siècle-а на српску музику – покушај стилског сагледавања, *Нови Звук*, Интернационални часопис за музику бр. 17. Београд: СОКОЈ-МИЦ, 2001, 27-38.
50. Penderecki, Krzysztof. Metamorphosen, Concerto per violino ed orchestra No. 2, score. https://www.schott-music.com/en/metamorphosen-no158091.html#details_media
51. Perićić, Vlastimir. *Muzički stvaraoци u Srbiji*. Beograd: Prosveta, 1969.
52. Премате, З. *Дванаест лаких комада*. Београд: Просвета, 1997.
53. Премате, Зорица. Радио емисија *Аутограм*, Радио Београд 2, 19. 1. 2024, <https://www.rts.rs/lat/radio/radio-beograd-2/5347586/zoran-eric.html>

54. Prodanov, dr Ira, Sovtić, dr Nemanja, Milojković, dr Milan. *Udruženje kompozitora Vojvodine, 50 godina postojanja*. Novi Sad: Akademija umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, Udruženje kompozitora Vojvodine, 2022.
55. Рибих, Романа. Стваралачка ризница Петра Стојановића (1877-1957) – са пописом дела композитора. Нови Сад: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 2003, 161-185.
56. Robinson, Harlow. *Sergei Prokofiev: A Biography*. Boston: Northeastern University Press, 2002.
57. Saariaho, Kaija, Biography. <https://saariaho.org/biography/>
58. Say, Fazil. Violin Concerto “1001 Nights in the Harem”, Description. <https://www.schott-music.com/en/violinkonzert-noc250617.html>
59. Schwartz, Robert K. First a Firebrand, Then a Romantic. Now What?, *New York Times*, Oct. 20, 1996, у: Karapinar, Filiz, The Synthesis Period of Krzysztof Penderecki, у: *The Journal of International Social Research*, 408-414. <https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/the-synthesis-period-of-krzysztof-penderecki.pdf>
60. Searby, Mike. Ligeti the Postmodernist?, *Tempo*, Cambridge: Cambridge University Press, Issue 199, January 1997, 9-15.
61. Sedak, Eva. *Josip Štolcer, Slavenski skladatelj prijelaza*, sv. 1, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb i Muzikološki zavod Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, 1984.
62. Simić Mitrović, Darinka. *Da capo all' infinito, pola veka od osnivanja Simfonijskog orkestra i Hora Radio-televizije Beograd*. Beograd: Radio Beograd, 1988.
63. Slonimsky, Nicolas. *Music Since 1900*. New York: W.W. Norton, 1937.
64. Стојадиновић Милић, Милана. Исидора Жебељан (27. септембар 1967–29. септембар 2020), у: *Музикологија*, Часопис Музиколошког института САНУ, 30 (I/2021). Београд: САНУ, 199-207.
65. Стојановић-Новичић, Драгана. Моја дела живе, разговор са Витомиром Војом Трифуновићем, у: *Нови Звук*, Интернационални часопис за музику бр. 21. Београд: СОКОЈ-МИЦ, 2003, 10.
66. Țiplea Temeș, Bianca. Haunting Soundscapes of Transylvania: Ligeti's Research at the Folklore Institute in Bucharest, Abstract, *Musica, Studia Universitatis Babeș-Bolyai*. Vol. 63, no. 2. Cluj-Napoca: 2011, 311-327. <http://studia.ubbcluj.ro/download/pdf/1190.pdf>

67. Томашевић, Катарина. *На раскрићу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*. Београд и Нови Сад: Музиколошки институт САНУ и Матица српска, 2009.
68. Tsenova, Valeria. Magic Numbers in the music of Sofia Gubaidulina. *Muzikologija*, časopis Muzikološkog društva, 2/2002, 253-261.
69. Farach-Colton, Andrew. Adams; Harris Violin Concertos.
<https://www.gramophone.co.uk/review/adams-harris-violin-concertos>
70. Feder, Susan. Philip Glass, Violin Concerto No. 1, Programme Note.
<https://www.wisemusicclassical.com/work/3547/Violin-Concerto-No-1--Philip-Glass/>
71. Hass, Jeffrey, Introduction to Computer Music, Center for electronic and computer music, Jacobs School of Music, Indiana University, Bloomington, Indiana. https://cmtext.indiana.edu/synthesis/chapter4_granular.php
72. Häusler, Josef, Trompe-l’Oreille. Alusion, Illusion – concerning some works by György Ligeti, књижица за компакт диск György Ligeti – Trio, Passacaglia ungherese, Hungarian Rock, Continuum, Three Pieces for Two Pianos, WER 60100-50, Wergo. Mainz, 1986.
73. Häyrynen, Antti, Program notes: György Ligeti (1923-2006): Violin Concerto. Helsinki: The Finnish Radio Symphony Orchestra, 2017.
https://yle.fi/progressive/fynd/RSO/20172701_englanti.pdf
74. Henken, John. Violin Concerto No. 1, Philip Glass, About this Piece.
<https://www.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/6704/violin-concerto-no-1>
75. <http://www.seecult.org/vest/svetska-premijera-isidore-zebeljan-u-holandiji>
76. <https://www.shorelineareanews.com/2023/06/seattle-philharmonic-orchestra-at.html>
77. Hugill, Robert. A vivid and restless talent: music by Serbian composer Isidora Žebeljan in the first disc issued after her death last year, Labels: cd review, 11 May 2021. <https://www.planethugill.com/2021/05/a-vivid-and-restless-talent-music-by.html>
78. Hudgins, Deanna. The Dharma at Big Sur, John Adams.
<https://www.laphil.com/musicdb/pieces/4119/the-dharma-at-big-sur>
79. Chen, Yen-Wei. *Three Facets of Fazil Say in His Selected Piano Compositions* (A Research Paper Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts). Arizona State University, 2019.
https://keep.lib.asu.edu/system/files/c7/220397/Chen_asu_0010E_19477.pdf

80. Čičovački, Borislav. Tekst u programskoj knjižici za autorski CD, *Balkan Bolero, Chamber music of Isidora Žebeljan*. London: Oboe Classics, CC 2028, 2013.
81. Чичовачки, Борислав. Исидора Жебељан, у: Зоран Кнежевић, Небојша Лалић (гл. ур.), *Живот и стваралаштво жена чланова Српског ученог друштва, Српске краљевске академије и Српске академије наука и уметности*, том III, 2023. Београд: САНУ, 207-274.
82. Чичовачки, Борислав. Коментар у програмској књижици ЦД-а, Камерна музика пет српских композитора, Стојановић, Логар, Гостушки, Бручи, Обрадовић, Mascom Records, MCRCД 506, 2020.
83. Čičovački, Borislav. Specifičnosti i značaj stvaralaštva Rudolfa Bručija, u: *Život i delo Rudolfa Bručija: Kompozitor u procesu između estetika i ideologija* (zbornik radova). Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti, Matica srpska, 2018, 71-82.
84. Чичовачки, Борислав. Стваралаштво Исидоре Жебељан, преглед, подела, специфичности и значај (I), *Нови звук*, Међународни часопис за музику, 60, II/2022. Београд: Факултет музичке уметности, 177-197.
85. Чичовачки, Борислав. Стваралаштво Исидоре Жебељан, преглед, подела, специфичности и значај (II), *Нови звук*, Међународни часопис за музику, 61, I/2023. Београд: Факултет музичке уметности, 139-171.
86. Чичовачки, Борислав. Текст у програмској књижици за ауторски ЦД, *Музика Љубице Марић*. Београд: ПГП РТС/Југоконцерт, 2010.
87. Čičovački, Borislav. *Transformaties van volksmuziek van de westelijke Balkan en de Servische Octoëchos (Byzantijnse kerkmuziek) in het oeuvre van Ljubica Marić: akademisch proefschrift*, dissertation. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, Faculteit der Geesteswetenschappen, 2017.
88. Wager, Gregg. Chain 2, Witold Lutosławski.
<https://www.laphil.com/musicdb/pieces/1248/chain-2>
89. Xenakis, Iannis, *Oresteia*, score. London: Boosey & Hawkes, 1996.

Биографија

Ката Стојановић (1997, Пожаревац) је као ђак генерације, завршила основну и средњу музичку школу „Стеван Мокрањац” у Пожаревцу, у класи Зорана Вељковића. Основне и мастер студије виолине завршила је на ФМУ у Београду, у класи Марије Јокановић, а потом и мастер студије са специјализацијом на Циришком универзитету уметности (Zürcher Hochschule der Künste), у класи Александра Ситковјетског (Alexander Sitkovetsky). Тренутно је студент мастер студија виоле на ФИЛУМ-у у Крагујевцу, у класи Саше Мирковића.

Била је лауреат такмичења од којих се издвајају: прве награде на такмичењима *Gianluca Campochiaro* (Катанија, Италија) и *World Open Online Competition*, као и специјална награда издавачке куће *Staccato* на такмичењу *Anton Rubinstein* (Диселдорф, Немачка). Као најбољи студент гудачког одсека на ФМУ, награђена је из фондова *Миодраг Маџић Мишо*, *Мери Жежељ-Мајер* и *Мерима Драгутиновић*.

Током 2021. и 2022. године била је стипендиста Фондације *Добар глас*, која јој је омогућила усавршавање код Немање Радуловића, Стефани Фонтанароса и Ксеније Милошевић. Поред тога, усавршавала се на мајсторским курсевима Романа Симовића, Гордана Николића, Весне Станковић, Бруна Канина (Bruno Canino), Иврија Гитлиса (Ivry Gitlis) и Иље Груберта (Ilya Grubert).

Као камерни музичар сарађивала је са Итамаром Голаном (Itamar Golan), Романом Симовићем, Миленом Симовић, Ђованијем Њокијем (Giovanni Gnocchi), Укијем Оваскаиненом (Uki Ovaskainen), Горданом Марјановић и др.

Стекла је и богато оркестарско искуство на месту концертмајстора у Камерном оркестру Гудачи Светог Ђорђа, Ансамблу „Метаморфозис“ и Београдским симфоничарима. Од 2018. године је концертмајстор у оркестру *Baltic Sea Philharmonic*, под управом Кристјана Јервија (Kristjan Järvi), са којим је 2022. године наступила и као солиста у дворанама Берлинске филхармоније, Краљице Елизабете у Бриселу и Европског центра солидарности у Гдањску. Била је члан Гудачке репрезентације младих интерпретатора (ГРМИ), која је, предвођена Стефаном Миленковићем, представила земљу на EXPO Dubai 2020.

Била је члан *Pacific Music Festival Orchestra* у Јапану 2022. године, где је сарађивала са реномираним диригентима Лахавом Шанијем (Lahav Shani) и Кен-Давидом Мазуром (Ken-David Masur).

Од 2021–2024. године била је запослена на ФМУ као истраживач-приправник.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани-а: Ката Стојановић

Број индекса: 411/2020

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација под насловом:

Рефлексије специфичног музичког језика Исидоре Жебелан сагледане
у солистичкој деоници
Концерта за виолину и оркестар „Три чудне љубави“

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

У Београду, јул 2024.

Потпис докторанда

Ката Стојановић

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

Име и презиме аутора: Ката Стојановић

Број индекса: 411/2020

Студијски програм: Извођачке уметности, модул: Виолина

Наслов докторског уметничког пројекта:

*Рефлексије специфичног музичког језика Исидоре Жебељан сагледане
у солистичкој деоници
Концерта за виолину и оркестар „Три чудне љубави“*

Ментор: мр Марија Јокановић, редовни професор, ФМУ, Београд

Коментор: др Борислав Чичовачки, редовни професор, ФИЛУМ, Крагујевац

ИЗЈАВЉУЈЕМ

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

У Београду, јул 2024.

Потпис докторанда

Ката Стојановић