

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Игор Андрић

Вуду – три омажа за два клавира и оркестар

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор:

др ум. Драшко Аџић,

ванредни професор

Београд, 2026.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

Igor Andrić

***Voodoo* – three homages for two pianos and orchestra**

Doctoral Art Project

Mentor:

Draško Adžić DMA,

Associate Professor

Belgrade, 2026

Апстракт:

Тема и идеја докторског уметничког пројекта *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар је стварање концертантног дела заснованог на утицајима музичке традиције из периода између два светска рата. Три става су три омажа композиторима који су у процесу писања били ауторова основа инспирације и полазишта, а то су Игор Стравински, Сергеј Прокофјев и Франсис Пуланк, док је цела композиција посвета *VooDoo* клавирском дуу. Два међустава су целине у којима се различити композиторски стилови сусрећу и у којима преовладава лични утисак аутора о индивидуалним поетикама три поменутог композитора. Циљ рада је, дакле, стварање уметничког дела у коме се испитује могућност креирања сопственог аутентичног композиторског рукописа кроз утицаје ових композитора. Истраживање се заснива на анализи партитура, компаративној анализи, историјско-стилском приступу, и показује да су композитори разматрани у раду, до својих аутентичних композиторских стилова дошли такође посредством утицаја различитих елемената музичких традиција. Теоријска студија доприноси разумевању процеса стварања дела којим аутор тежи да пружи лични допринос солистичкој литератури за два клавира.

Кључне речи: Вуду, клавир, традиција, музичка традиција, омаж

Abstract:

The theme and concept of the doctoral artistic project *Voodoo – Three Homages for Two Pianos and Orchestra* is the creation of a concertante work based on the influences of musical tradition from the interwar period. The three movements represent homages to the composers who served as the author's primary sources of inspiration during the compositional process – Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, and Francis Poulenc – while the entire composition is dedicated to the VooDoo piano duo. The two interludes function as sections in which different compositional styles converge, and in which the author's personal impression of the individual poetics of the three composers predominates. The aim of the project is to create an artistic work that explores the possibility of developing an authentic compositional voice through the influences of these composers. The research is based on score analysis, comparative analysis, and a historical-stylistic approach. It demonstrates that the composers examined in this study also achieved their distinctive compositional styles through the assimilation of diverse elements of musical traditions. The theoretical study contributes to a deeper understanding of the creative process behind the work, through which the author seeks to make a personal contribution to the repertoire for two pianos and orchestra.

Keywords: Voodoo, piano, tradition, music tradition, homage

САДРЖАЈ:

1. Предговор.....	1
2. Полазишта и инспирације.....	2
2.1. <i>Моје схватање музике</i>	2
2.2. Однос према елементима музичке традиције у европској музици између два светска рата, са посебним освртом на концертантну музику за клавир.....	3
2.3. Омажи.....	15
2.4. <i>Vooodoo</i> и процес стварања.....	24
3. Ставови и међуставови.....	27
3.1. I став – <i>Омаж Игору Стравинском</i>	27
3.2. I међустав – <i>Цез и храмови</i>	35
3.3. II став – <i>Омаж Сергеју Прокофјеву</i>	38
3.4. II међустав – <i>Цез и ноћни клубови</i>	43
3.5. III став – <i>Омаж Франсису Пуланку</i>	45
4. <i>Вуду</i> – три омажа за два клавира и оркестар, позиција у српском стваралаштву и позиција у мом стваралаштву.....	50
5. Закључак.....	52
6. Литература.....	53
7. Биографија.....	56

1. Предговор

Композиција *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, конципирана је као троставачно дело са два међустава, у оквиру кога сваки став представља омаж одређеном композитору: 1. став – *Омаж Игору Стравинском*, 2. став – *Омаж Сергеју Прокофјеву*, 3. став – *Омаж Франсису Пуланку*, док два међустава изражавају мој лични поглед и коментар на утицаје поменутих композитора на мој композиторски језик. Редослед ставова и међуставова је брз – лаган – лаган – брз – брз и ставови су међусобно контрастни, при чему трећи став има посебно важну функцију. Он обједињује музичку целину, што је остварено посредством коришћења музичког материјала из прва два става у модификованом облику. Два међустава имају одређених сличности, пре свега хармонских, и они сами не представљају контрасте ставовима, већ солистичка „острва“ и транзиције у којима је истакнут солистички третман два клавира. Солистички третман не огледа се само у техничким захтевима постављеним пред солисте, већ и у тенденцији да солисти уз помоћ међусобног разумевања креирају суптилни колористички пејзаж у првом међуставу и разуздану музичку масу у другом међуставу. Поред два клавира, солистички третирана, инструментални састав ове композиције чине: две флауте, две обое, два кларинета *in Sib*, два фагота, две хорне *in Fa*, ударалке (један извођач) и гудачки корпус.

Лични поглед на елементе музичке традиције, тачније, на музичку традицију 20. века, у главном је фокусу мог стварања овог концертантног дела. Истраживање утицаја композитора поменутих у насловима ставова, транспозиција елемената традиције музичког стваралаштва 20. века у рухо мог новонасталог дела, стварање у веома блиској сарадњи са *VooDoo* клавирским дуом јесу идејни зачеци, који су ме довели до крајњег концепта мог докторског уметничког пројекта *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар. Емпиријским истраживањем сарадње са извођачима желим да покажем на који начин извођачи, од самог почетка стварања до готовог производа – композиције, имају директан и индиректан утицај на процес компоновања, на процес сазревања композитора, као и на ауторове когнитивне процесе у току стварања.

2. Полазишта и инспирације

2.1. Моје схватање музике

У својој књизи *Моје схватање музике*, Игор Стравински (Игорь Фёдорович Стравинский) пише: „Далеко од тога да импликује понављање онога што је некада било, традиција претпоставља стварност онога што траје. Она изгледа као неко породично благо, наследство које се добија под условом да га подстакнемо да донесе плода пре но што га предамо потомству.“¹ Имајући на уму ову констатацију и њоме вођен током већег дела свог рада, предмет и циљ мог докторског уметничког пројекта јесте да такав однос према музичкој традицији 20. века транспонујем и преточим га у композицију *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар. На овај начин сам желео да своје целокупно школовање заокружим овом идејом, која је на веома различите начине утицала на мене и била основа мог ауторског рада. Музичким делом свог докторског уметничког пројекта покушао сам да дођем до резултата који ће израсти из моје фасцинације музиком 20. века, али који ће бити и спона између различитих индивидуалних стилова композитора, као и традиционалног односа према музици и савременог плурализма, кроз мноштво изложених, разноликих материјала.

Игор Стравински је од почетка мојих студија композиције био један од главних музичких узора, те сам и прво истинско одушевљење и усхићење музиком доживео слушајући његов балет *Посвећење пролећа* (*Le Sacre du printemps*). Тако је, на пример, већ на мој рад са прве године основних академских студија *Мистерије* пет призора за клавир соло веома снажан мелодијски утицај имао последњи став, финале балета *Жар птица* (*L'Oiseau de feu*). То је тачка у којој се моје стваралаштво први пут сусреће са узором који ће до данас остати један од главних музичких покретача моје инспирације, као композиторска фигура која је увек била свеприсутна у мом стварању. Тај утицај је пре свега долазио од музике за његова три балета из његовог тзв. руског периода (руске фазе), док су основу надахнућа за писање композиције *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар чинила његова концертантна и камерна дела за клавир из његове тзв. неокласичне фазе. Због свега поменутог, однос према елементима музичке традиције је најбитније полазиште за креирање мог докторског уметничког пројекта.

¹ Igor Stravinski, *Moje shvatanje muzike*, Beograd, Vuk Karadžić, 1966, 24.

2.2. Однос према елементима музичке традиције у европској музици између два светска рата, са посебним освртом на концертантну музику за клавир

Наслови три става у композицији *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар јесу омажи Игору Стравинском, Сергеју Прокофјеву (Сергей Сергеевич Прокофьев) и Франсису Пуланку (Francis Poulenc), али су полазишта за креирање ових ставова биле одређене композиције или ставови из композиција ових аутора, а не читав њихов опус. Тако су за настанак првог става, *Омажа Игору Стравинском*, темељ за креацију и компоновање биле следеће композиције Игора Стравинског:

1. *Концерт* за клавир и дуваче (1923-1924)
2. *Капричо* (Capriccio) за клавир и оркестар (1928-1929)
3. *Концерт* за два клавира (1931-1935)²

У другом ставу, *Омажу Сергеју Прокофјеву*, то су:

1. *Концерт за клавир и оркестар бр. 2 у ге молу, оп. 16* (1913/1923)³
2. *Концерт за клавир и оркестар бр. 3 и Це дуру, оп. 26* (1921)

У трећем ставу, *Омажу Франсису Пуланку*, то су:

1. *Concert champêtre* за чембало (или клавир) и оркестар (1923)
2. *Aubade* кореографски концерт за два клавира и 18 инструмената (1929)
3. *Концерт за два клавира и оркестар у де молу* (1932)
4. *Концерт за оргуље, гудаче и тимпане* (1938)

Посматрањем свих наведених композиција ова три композитора, долазимо до закључка, који потврђују и биографски подаци, да су сва три композитора у периоду између два светска рата боравила у Паризу и да су све поменуте композиције написане или завршене (њихове последње верзије) у периоду између 1920. и 1939. године. Ова чињеница обједињује све досадашње наводе и констатације и сва моја полазишта ставља под један заједнички именитељ, а то је Париз између два светска рата. Осим Париза у

² Композиција *Концерт за два клавира* Игора Стравинског је написана само за два клавира.

³ *Концерт за клавир и оркестар бр. 2 у ге молу, оп. 16* је први пут изведен 1913. године у Павловску (Русија), али верзија коју ми познајемо и која се данас изводи је први пут изведена 1924. године у Паризу. Оригинална партитура прве верзије концерта из 1913. је изгубљена током Руске револуције и грађанског рата (1917-1921). 1923. године је Прокофјев завршио рад на новој верзији, по сећању и из делимично сачуваног клавирског извода и извео га 1924. године у Паризу, са Сергејем Кусевицким (Сергей Александрович Кусевицкий) као диригентом.

раздобљу између два светска рата, још једна веома битна чињеница повезује ова три композитора у том периоду, а то је сарадња са Сергејем Дјагиљевим (Сергей Павлович Дягилев) и рад на балетима које је руски импресарио поручио од њих. У својим писмима пријатељима, Сергеј Дјагиљев Игора Стравинског назива својим „првим сином“, а Сергеја Прокофјева „другим сином“. Баш у том периоду између 1920. и 1939. године је Стравински живео у Паризу, а доселио се током лета 1920. године, одмах након премијере балета *Пулчинела* (*Pulcinella*), и у њему остаје до почетка Другог светског рата.

„Чињеница да је после склапања мира живот у целој Европи, а нарочито у Француској, узео живљи ток, учинила је то да више нисам морао да останем у принудном боравишту у које ме је рат конфинирао. Одлучих, дакле, да се са својима преселим у Француску, где је у том тренутку ударало било светске активности.“⁴

Исте године се и Сергеј Прокофјев доселио у Париз из Њујорка:

„По доласку из Њујорка у пролеће 1920. године, Прокофјев је убрзо открио да је руска револуција главна тема у Европи. Лондон, Париз, Берлин и Рим врвели су од недавно расељених жртава нове руске дијаспоре. [...] Пошто је успео да доведе мајку из Цариграда у Париз, сместио ју је у стан и већи део лета 1920. године провео компоњујући у Паризу и његовој околини. Обновио је контакте са Дјагиљевим и Стравинским, који су у Паризу приређивали кратку пролећну сезону. Бавили су се поновним окупљањем руског балета у Европи, док су се играчи и сценографи постепено извлачили из Русије. [...] Како више нису веровали да ће се вратити у Русију, Дјагиљев и Стравински су Прокофјеву несумњиво говорили да је неразумно размишљати о повратку.“⁵

Франсис Пуланк, рођени Парижанин, никада није имао тако близак однос са Дјагиљевим, мада је сарадња на балету *Коиуте* (*Les Viches*, 1924) била за композитора веома значајна, и тај балет је премијерно извела трупa *Les Ballets Russes* 1924. године у Монте Карлу.

„Сарадњу са *Les Ballets Russes* видим као неочекивану прилику, велико задовољство, најтоплији тренутак својих младалачких сећања. Драги Дјагиљев, незамењиви Дјагиљев, били сте чудо мојих двадесетих година, не само зато што сте ми указали поверење и поштовање, већ и зато што вам дугујем своја најјача естетска узбуђења.“⁶

У свим претходно издвојеним композицијама, које за мене представљају темељ докторског уметничког пројекта, однос према музичкој традицији веома је значајан градивни фактор за обликовање музичких дела. У случају мог стварања дела *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, композитори поменути у насловима ставова постају

⁴ Igor Stravinski, *Hronika moga života*. Beograd, Artist, 2005, 77.

⁵ Harlow Robinson, *Sergei Prokofiev, a biography*. Northeastern University Press, 2002, 157-158., prev aut.

⁶ Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*. Julliard, 1954, 50., prev. aut.

музичка традиција 20. века на коју се угледам. Мој однос према традицији, коју су они својим делима успоставили, транспоновao сам у току рада и преточио у музику свог докторског уметничког пројекта.

На примерима следећих композиција Стравинског, Прокофјева и Пуланка приказао бих стваралачки однос њихових аутора према музичкој традицији и различитим аспектима њене еманације у новом музичком делу:

1. Игор Стравински – *Капричо* за клавир и оркестар и три балета (у даљем току текста, под овом синтагмом ћу подразумевати балете *Жар птица*, *Петрушка* и *Посвећење пролећа*)
2. Сергеј Прокофјев – *Концерт за клавир и оркестар бр. 2 у ге молу, оп. 16* и *Концерт за клавир и оркестар бр. 3 у Це дуру, оп. 26*
3. Франсис Пуланк – *Concert champêtre* за чембало и оркестар и *Концерт за два клавира и оркестар у де молу*

Ова дела сам изабрао зато што кроз њих најјасније могу да прикажем однос према музичкој традицији та три композитора. Након процеса сагледавања и анализирања ових композиција, настојао сам да проникнем у њихов композиторски поступак и да под том претпоставком композиторског поступка започнем рад на сваком од три става.

Игор Стравински – *Капричо* за клавир и оркестар

У својој књизи *Хроника мог живота* Стравински веома често и отворено говори о својим узорима за стварање готово сваке своје композиције, а за овај конкретан пример, *Капричо* за клавир и оркестар, истиче композитора „чији гениј веома пристаје овом жанру“⁷, а то је Карл Марија фон Вебер (Carl Maria von Weber). Даље, такође о Веберу пише: „[...] и није чудно што сам током свога рада веома често помишљао на њега, на тог музичког принца, коме ова титула, авај, није додељена за време живота.“⁸ Своје тежње ка формалним решењима, по својим наводима, увек је тражио уз помоћ партитура „старих мајстора“ и у њима налазио закључке, које је касније радо примењивао у својим делима. Утицај традиционалне троделне форме из музичког класицизма је у овој троставачној композицији истакнут са јасно позиционираним репризним понављањима

⁷ Igor Stravinski, *Hronika moga života*. Beograd, Artist, 2005, 138.

⁸ Ibid.

у првом и другом ставу. Троставачна концертантна концепција композиције *Капричо* (брз – лаган – брз), уобичајена још из доба барока, инспирисала је и мене да преузем ове оквири за почетну концепцију своје концертантне композиције за два клавира и оркестар, у коју сам касније инкорпорирао два међустава. Троставачну концепцију концерта је Стравински раније искористио и у свом *Концерту за клавир и дуваче*. Пошто је формални утицај музичке традиције у овој композицији недвосмислен, Стравински ју је оживео на други начин, а то је инструментација. За ову композицију је изабрао дувачки оркестар, употпуњен контрабасима и тимпанима.

Три балета

Поред стварања по угледу на композиторе и композиције из ранијих епоха, други упечатљив третман музичке традиције и односа према музичкој традицији у музици Стравинског је однос према мелодијама и ритму фолклорне провенијенције. Неке од мелодија из поменута три балета инспирисане су и настале су под утицајем руског музичког фолклора, док су друге директно преузете из музичког фолклора као цитати. „Песма *Низ Питерски пут у Петрушки* [...] узета је из колекције Чајковског“.⁹ Примери који такође учвршћују афирмативни однос Стравинског према фолклору су и две *хоровод* теме и тема финала балета *Жар птица*.¹⁰ Тема је заснована на мелодији која кроз модалну основу, узак амбитус у распону чисте квинте и постепено кретање симболизује завршни тријумф у драматургији читавог балета. Такође, уводну мелодију балета *Посвећење пролећа* Стравински је преузео из литванске антологије народне музике.

Већ у уводном поглављу књиге *Стравински и руске музичке традиције*, музиколог Ричард Тарускин (Richard Taruskin) истиче опсесију фолклором овог композитора:

„Период након балета *Посвећење пролећа*, а нарочито након избијања Првог светског рата, када је Стравински постао изгнаник из Русије не више по сопственом избору већ силом прилика, поклопио се са опсесијом фолклором без преседана у историји руске музике — опсесијом која је условила сваки аспект његовог рада у суштински неевропским оквирима [...]“¹¹

⁹ Igor Stravinski, *Moje shvatanje muzike*, Beograd, Vuk Karadžić, 1966, 68.

¹⁰ Igor Stravinski, *Moje shvatanje muzike*, Beograd, Vuk Karadžić, 1966, 68.

¹¹ Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian traditions*. Los Angeles, University of California Press, 1996, 15., prev. aut.

На основу овога може се закључити да окосницу стварања три балета, али и непосредног стваралаштва након тога, представља инспирисаност композитора духом народне, фолклорне традиције. „Народни мотиви су само повод за низ иновација: ’ритмичка асиметрија’ *Посвећења пролећа*, ’радикализам политоналности’, тако карактеристичан за ова дела, потпуно су оригинални.“¹² Ова три балета не спадају у композиције које су написане између два светска рата, али су својим историјским контекстом свакако повезани са Дјагиљевим, Паризом и премијерним извођењима у овом граду.

Стравински је у свом стваралаштву током тзв. руског периода и током тзв. неокласичног периода користио елементе музичке традиције на различите начине. У тзв. руском периоду фолкорни утицај био је спроведен кроз мелодије, коришћене као цитати или настале под директним утицајем народних мелодија, као и помоћу карактеристичне употребе ритма. У својој књизи *Лица српске музике: Неокласицизам*, Весна Микић цитира Арнолда Витала (Arnold Whittall) да је неокласицизам „стилски покрет у делима неких композитора 20. века који су, посебно у периоду између два светска рата, ревитализовали уравнотежене форме и јасно уочљиве процесе ранијих стилова [...]“.¹³ У тзв. неокласичном периоду полазиште за стварање Стравинског су често угледања на одређене композиторе, као што су Ђовани Батиста Перголези (Giovanni Battista Pergolesi), Александар Даргомижски (Алекса́ндр Серге́евич Даргомы́жский), Карл Марија фон Вебер, итд., или композиције из ранијих епоха. Музичку традицију је кроз ова различита тумачења, дакле, користио као основу за стварање својих дела. У наведеним примерима видимо да је полазиште тумачења музичке традиције различито. Овај закључак постаје важно полазиште мог докторског уметничког пројекта. Он је такође био досадашње полазиште многих мојих дела, а засигурно ћу се и у будућности бавити развијањем ове идеје у мом стваралаштву.

¹² Eleonora Mićunović, Pogovor „Misao i muzika Igora Stravinskog“ u *Moje shvatanje muzike*, Igor Stravinski, Vuk Karadžić, 1966, 128.

¹³ Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: Neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju, 2009, 15.

Сергеј Прокофјев – *Концерт за клавир и оркестар бр. 2 у ге молу, оп. 16*

Сергеј Прокофјев је у свом стваралаштву увек био веома посвећен формалним структурама његових композиција. Зато су формални обрасци на које се угледа и у оквиру којих остварује своје композиције, веома често у оквирима класичних форми. Ипак, он у сваком формалном и хармонском оквиру проналази лично решење, кроз које успева да свој аутентични доживљај већ постојећих форми оживи и надогради, али уз веома профилисан однос према музичкој традицији.

Један од примера односа према музичкој традицији у овом делу је главна мелодија у последњем, четвртом ставу. Мелодија је инспирисана музичким фолклором, али није директан цитат. Она својом модалношћу кроз дорски призвук, мелодијском економичношћу, уским опсегом и наративном линијом носи асоцијације на фолклорне елементе. Од тренутка прве појаве она постаје основа за велику градацију четвртог става и целе композиције, што је Прокофјев постигао континуираним прожимањем мелодије кроз клавир и оркестар. Пред завршни одсек, коду, веома је упечатљиво и постављање исте мелодије на хармонски основ педала, који додатно оснажује народни, руски призвук у тој мелодији.

Пример бр. 1, Сергеј Прокофјев *Концерт за клавир и оркестар бр. 2 у ге молу, оп. 16*, четврти став, партитурни број 100, мелодија инспирисана фолклором

100

Meno mosso

Solo Pfte.

Сергеј Прокофјев – *Концерт за клавир и оркестар бр. 3 у Це дуру, оп. 26*

Значајан тренутак за Прокофјева и његово стваралаштво била је премијера балета *Шут* 17. маја 1921. године у Паризу, на којем је сарађивао са *Les Ballets Russes* и самим тим, са Сергејем Дјагиљевим. Након тога, он започиње рад на *Трећем концерту за клавир и оркестар*. Троставачна концертантна концепција (као и четвороставачна у већини његових симфонија) јесте свакако утицај општег традиционалног поимања форме, што је карактеристично за Прокофјева и његов однос према музичкој форми, почев од *Симфонијете* и *Класичне симфоније* из 1909/1914, односно 1917. године. Ипак, далеко од тога да је тренутак стварања поменутих композиција једина чињеница која указује на Прокофјевљев однос према музичкој традицији у овом делу, *Концерту за клавир и оркестар бр. 3*. Формални обрасци сва три става у овом концерту су утемељена у традиционалним формама, али са јаким печатом Прокофјевљевог музичког језика утканог у те формалне типове. Формално посматрано, први став је сонатни облик са уводом, други став тема са варијацијама и трећи став је рондо са сонатним утицајем. Дакле, формална јасноћа ставова, али и дијалог клавира и оркестра, који подсећа на класични концертантни модел, су карактеристике којима композитор указује на утицаје из ранијих епоха. Печат којим Прокофјев чини музички ток узбудљивим и различитим од дела насталих у ранијим епохама је хармонска непредвидивост и флуидност тока.

Франсис Пуланк – *Concert champêtre* за чембало и оркестар

Занимљива чињеница је то да је Пуланк своја концертантна дела писао искључиво за инструменте са клавијатуром и да су четири од његових пет концерата настала између два рата. *Concert champêtre* концерт за чембало и оркестар написан је у троставачној концертантној форми са распоредом ставова брз – лаган – брз, при чему сам одабир солистичког инструмента са диркама, чембала, звучно указује и подсећа на раније епохе, пре свега француски барок и рококо, тиме градећи веома јасан однос према музичкој традицији.

Друга карактеристика овог дела, која представља благи отклон од музичке традиције, а која ме је изузетно привукла и значајно утицала на сам циљ мог докторског уметничког пројекта је стилски плурализам.

„За извођење композиције *Concert champêtre* препоручљиво је да се и солиста са задовољством „обуче“ у различите костиме – словенски, немачки, француски – и да их с једнаком лакоћом поново „свуче“. Тај стилски плурализам, то непрестано скакање с теме на тему, суштинска је одлика Пуланкове музике. Она његову музику чини младалачком и живом, дајући јој космополитски карактер.“¹⁴

Стилски плурализам у овој тачки рада постаје веома битно везивно ткиво које ће за мене и мој рад бити спона између различитих индивидуалних стилова композитора и традиционалног односа према музици. На основу претходно изнетог, под стилским плурализмом подразумевам истовремено коегзистирање више различитих стилова композитора или епоха у оквиру једног дела. Такође бих напоменуо да овај начин креације видим као свесну и систематску полазну тачку за стварање у коме настојим да артикулишем стилске црте које су на мене оставиле посебан утисак. Овакав поглед на чин стварања ми је омогућио слободно посматрање формалних решења у последњем ставу, тј. „непрестано скакање са теме на тему“, као што је наведено у цитату Ерика Фокеа.

Франсис Пуланк – *Концерт за два клавира и оркестар у де молу*

Поред већ поменутих карактеристика у односу према музичкој традицији и троставачној концертној форми, Пуланк у свом *Концерту за два клавира у де молу*, пре свега у другом ставу, иде корак даље. Тај корак представља однос према музици Волфганга Амадеуса Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart), која у читавом Пуланковом стваралаштву заузима посебно место. У својој књизи, Фоке цитира Пуланка:

„У *Larghetto* ставу овог концерта први пут сам себи дозволио повратак Моцарту, јер негујем мелодијску линију и јер Моцарт, више од свих других композитора, има моје првенство. Ако део започиње *à la Mozart*, правац се нагло мења када уђе други клавир, ка стилу који је у то време за мене био уобичајен.“¹⁵

Почетак другог става овог концерта почиње дијатонском и јасно периодичном моцартовском мелодијом, док је у пратњи моцартовски албертински бас. У даљем току другог става, хармонија и оркестрација стварају лирску атмосферу, која подсећа на лирске и суптилно оркестриране делове првог и четвртог става *Концерта за клавир и оркестар бр. 2 у ге молу* Сергеја Прокофјева, али и на прва три концерта Сергеја Рахмањинова (Сергей Васильевич Рахманинов).

¹⁴ Erik Fokke, *Francis Poulenc: monnik en kwajongen*. Amsterdam, SUN, 2007, 96., prev. aut.

¹⁵ Ibid. 195.

Другачији вид третмана елемената музичке традиције може се посматрати у коди првог става Пуланковог *Концерта за два клавира и оркестар у де молу*. Према ставовима аутора Ерика Фокеа, кода првог става је због свог мистериозног и репетитивног карактера, спроведеног кроз шестотонску лествицу у два клавира, доведена у везу са гамелан музиком са Балија. Пуланк је 1931. године на Колонијалној изложби у Паризу имао прилику да се упозна са музиком гамелана, а *Концерт за два клавира у де молу* је написан 1932. године.¹⁶ Транспозиција гамелан звука и Пуланков однос према гамелан традицији представља још један од многих афирмативних односа овог композитора према разним видовима музичке традиције.

Остали композитори у Паризу и Европи између два светска рата

Три композитора, поменути у насловима ставова моје композиције *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, нису нужно једини узор за моје стварање композиције за докторски уметнички пројекат – Париз и Европа између два светска рата јесу окосница и камен темељац моје инспирације за читав рад.

Париз између два светска рата био је за многе композиторе стециште и место на ком су се одвијали битни музички и уметнички догађаји. Почетком 20. века, а поготово између два светска рата, у Паризу су се затекли композитори, који су у то време такође радили и стварали под утицајем музичке традиције. Њихов стваралачки рад из тог периода такође је утицао на моје музичко размишљање. Пре свега је то Морис Равел (Maurice Ravel), затим неки од композитора из француске групе Шесторка – *Les Six*, поред Пуланка, за мене и мој рад битан је Даријус Мијо (Darius Milhaud) и Мануел де Фаља (Manuel de Falla).

Морис Равел је свој однос према музичкој традицији барока унео у своје партитуре на много различитих, префињених начина. У свити за клавир *Купренов гроб* (Le Tombeau de Couperin), коју је касније и оркестрирао, Равел је транспоновео свој однос према француском бароку и рококоу, пре свега према Франсоа Купрену (François Couperin). Називи ставова указују на барокне игре, формално карактеристичне за барокну свиту, чиме Равел оснажује везу своје музике са барокном традицијом. У првом ставу свите – *Прелудијум*, орнаменти којима Равел украшава мелодијску линију су јасан

¹⁶ Ibid.

показатељ примене елемената француског музичког барока, када су инструменти са диркама имали краткотрајан звук и када су овакви поступци украшавања мелодије били чести. Други став – *Фуга*, већ својом имитационом композиторском техником недвосмислено указује на барокну епоху. Поред поменутих примера којима је Морис Равел стилски указивао на француски барок и рококо, за мене је ово дело битно и са аспекта посвета својим пријатељима, које се налазе пре почетка сваког става. Сваки став ове свите је посвећен Равеловим пријатељима погинулим у Првом светском рату:

1. *Прелудијум* је посвећен Жаку Шарлои, музикологу и издавачу
2. *Фуга* је посвећена Жану Крупи, сину Равеловог пријатеља
3. *Форлана* Габријелу Делуку, сликару
4. *Ригодон* браћи Годин – Пјеру и Паскалу, Равеловим пријатељима
5. *Менует* Жану Дреју, полубрату Равелове пријатељице Мари Дреј
6. *Токата* Жозефу де Марлијаву, музикологу

Концептуално бих ову Равелову композицију повезао са мојом композицијом *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, јер именом композиције Равел указује на Франсоа Купрена, композитора, а ставове посвећује својим пријатељима. У мојој композицији докторског уметничког пројекта, ситуација је обрнута, с обзиром да називом композиције указујем на пријатеље, клавирски дуо са којим сам радио на стварању овог дела, док три става композиције посвећујем композиторима.

Веома је занимљива чињеница да је Равел своја оба концерта за клавир (*Концерт за клавир у Ге дуру* и *Концерт за леву руку*) написао у Паризу, између 1929. и 1931. године, у време када су настале и остале релевантне композиције за мој докторски уметнички пројекат. За мене је посебно битан *Концерт за клавир у Ге дуру*, због Равеловог односа према традицији цеза музике, јер сам и сам у своје дело укључио елементе цеза. Стилска карактеристика цеза коју сам желео да прикажем у свом делу докторског уметничког пројекта је пре свега ритам и ритмичке карактеристике, које се могу чути у Равеловом *Концерту за клавир у Ге дуру* (пре свега у првом ставу). Ово сам остварио путем употребе синкопа и померањем природних акцената са жељом да се током одсека у којима сам користио тај поступак стекне утисак импровизације и слободног ритмичког, али и мелодијског кретања. Ритмички аспект одсека са употребом елемената цеза додатно сам оснажио честим присуством том-томова и настојао да тиме обезбедим звук који подсећа на сет бубњева у цез музици.

Пример бр. 2, Игор Андрић, *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, први став, т. 18-22, синкопирање ритма и померање акцената

The musical score is for the first movement of 'Voodoo' by Igor Andrić, measures 18-22. It is written in 4/4 time and marked 'Prestissimo' with a tempo of 180. The score includes six staves: Cor. 1 in Fa, Tom-t., Pft. 1, Pft. 2, Vc., and Cb. The music is characterized by syncopated rhythms and dynamic shifts, including fortissimo (ff) and piano (p) markings.

На тлу Европе између два светска рата такође је стварао и Бела Барток (Béla Bartók), композитор који је имао снажан утицај на изградњу мог музичког језика, пре свега због карактеристичног третмана ритма, који произилази из музичког фолкора. Однос према музичкој традицији Беле Бартока је свеprisутан у његовом читавом стваралаштву и битна је потврда Бартокове активности као етномузиколога, што се одражава на сваку музичку компоненту у његовом стваралаштву. Рекао бих да је у сваком ставу композиције *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, поред поменутих композитора у насловима, веома значајно присуство и Беле Бартока, који је попут Игора Стравинског, од почетака мог стваралаштва присутан у мојим идејама и самим тим у мојој музици. Пример тога је почетни материјал моје соло песме *Речи*, на текст Вилимира Живојиновића – Масуке, који је ритмички у потпуности инспирисан материјалом почетка Бартокове *Сонате за клавир, Sz. 80*.

Пример бр. 3, Игор Андрић *Речи*, соло песма за баритон и клавир, т. 1-3, уводни мотив у клавиру

The musical score is for a solo song for Baritone and Piano. It is in 4/4 time, marked 'Andante' with a tempo of 84. The Baritone part starts with a rest, then plays a half note 'Re - či?' in the second measure, and another half note 'Re -' in the third measure. The Piano part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamics ranging from 'f' to 'mf'. The score includes various musical notations such as glissandos, accents, and dynamic markings.

Дело Беле Бартока које је у литератури за два клавирa незаобилазан део репертоара, а за мене и у смислу проучавања полазишта, је његова *Соната за два клавирa и ударалџке*, Sz. 110, BB 115, написана 1937. године. Ова композиција је имала директан утицај на третман ударалџки у мом делу. У Бартоковој композицији третман ударалџки издиже ту групу инструмената на солистички ниво, тако да, поред два клавирa, ударалџке представљају још један равноправни слој у структури партитуре. Такође, два клавирa су често третирана перкусивно и тим поступком Барток тежи да избрише границу звука два клавирa и ударалџки и створи једну звучно и колористички кохерентну целину. Овакав третман ударалџки применио сам и у својој композицији *Вуду* – три омажа за два клавирa и оркестар, као и перкусивни третман клавирa. Један од таквих примера је кулминација у првом ставу моје композиције, у којој два клавирa перкусивно третирана учествују и камерно сарађују са ударалџкама (у овом случају су звона у питању) тежећи заједничком, хомогеном звуку. Барток је *Сонату за два клавирa и ударалџке* оркестрирао 1940. године, те се она изводи и у форми *Концерта за два клавирa и ударалџке*, што ово дело издиже на ниво солистичког дела, па самим тим, ова верзија композиције постаје битна за мој докторски уметнички пројекат.

2.3. Омажи

Homage (именица) према речнику *The Living Webster Encyclopedic Dictionary of the English Language* означава поштовање, чин исказивања поштовања. У феудално доба је означавао свечано признање вазала да дугује верност свом господару.¹⁷

Дакле омаж је чин којиме композитор (или уметник) одаје почаст или поштовање према другим особама (пријатељима, уметницима са којима се поистовећује или гаји сличне или исте афинитете, члановима породице, итд.), и тежи да кроз уметничку форму то забележи. Три омажа из композиције *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар припадају омажима уметницима према којима осећам дубоко поштовање и према којима гајим један вид дивљења, као и према њиховом стваралаштву. Кроз сам назив, моја композиција постаје посвета и извођачима са којима сам радио на овом делу – *VooDoo* клавирском дуу. У даљем току овог поглавља посветићу се главним стилским цртама музике Стравинског, Прокофјева и Пуланка, на које сам се ослањао у процесу стварања и на којима сам засновао своје омаже. Такође ћу посветити пажњу и омажима које су они сами у својим музичким делима одавали својим пријатељима, колегама и музичким узорима.

Посвете и омажи Игора Стравинског – *Концерт за клавир и дуваче* и *Концерт за два клавира*

Свој *Концерт за клавир и дуваче* Игор Стравински посветио је госпођи Наталији Кусевицкој (Natalie Koussevitzky), жени диригента и композитора Сергеја Кусевицког. Ова посвета долази из поштовања према породици Кусевицки, која је Стравинског значајно подржавала током његовог живота у Паризу. Подршка се пре свега огледала у поруцбинама нових композиција, као и у диригентској улози Сергеја Кусевицког при извођењу композиција Стравинског. „С тим у вези, могу да кажем да је идеја да сам свирам свој *Концерт* дошла од Кусевицког, који се налазио у Бијарицу када сам био пред завршетком ове композиције.“¹⁸ 22. маја 1924. године је Стравински први пут извео свој *Концерт за клавир и дуваче* у Паризу, а дириговао је Сергеј Кусевицки.

¹⁷ Dana F. Kellerman, *The Living Webster Encyclopedic Dictionary of the English Language*, Chicago, The English Language Institute of America, 1981, s.v. “homage.”, 459.

¹⁸ Igor Stravinski, *Hronika moga života*. Beograd, Artist, 2005, 100.

Концерт за два клавира Игора Стравинског је дело које није посвећено ни једној особи али је суштински веома повезано са Сулимом Стравинским (Сулима Стравинский), сином Игора Стравинског. Имајући у виду да је Стравински у периоду када је писао ово дело често наступао као пијаниста, изводећи своју музику, подухват писања дела за два клавира је логичан след догађаја, јер је као другог извођача имао сјајног сарадника у свом сину, како за премијерно извођење, тако и за сам процес рада. Они су заједно ово дело премијерно извели 1935. године у Паризу. Овакав вид сарадње и константна присутност Сулиме и Игора Стравинског у сваком кораку писања и припреме извођења дела ме је инспирисала да уз *VooDoo* клавирски дуо и ја узмем учешће у извођењу свог дела, и то сам урадио тако што сам лично дириговао премијеру композиције *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар.

Ритам, артикулација, мелодија и остината у музици Игора Стравинског

Главне карактеристике музике Игора Стравинског које су ме привукле и кроз које посматрам његову музику јесу ритмичка разноврсност, специфичан третман музичког материјала, који обликује и обезбеђује карактеристичну мелодијску специфичност, као и остинатни патерни. У овом поглављу ћу извести закључке о третману горепомнутих музичких компоненти и примени неких од тих елемената у композицији *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар. Урадићу то на примерима двеју композиција, *Каприча* композиције из друге тзв. неокласичне фазе стваралаштва и балета *Посвећење пролећа*, написаног током тзв. руског периода.

Из анализе почетних 18 тактова првог става *Каприча* Игора Стравинског примећује се следеће. Почетни четвортактни мотив првог става *Каприча*, истиче перкусивни третман оркестра и солистичног инструмента, клавира, кроз три понављања једнотактне основе. У одсуству мелодијског кретања материјала, Стравински оркестрацијом, акцентима у фаготима, хорнама, трубама и гудачком корпусу, као и *сессо* нагласцима у туби формира ритмичку структуру мотива. Подршка ритмичкој структури су трилери у концертино гудачкој групи и то у виолини, виоли и виолончелу, док остатак гудачког корпуса потпору пружа брзим лествичним кретањем навише. Због редуковане мелодијске компоненте мотива, ритам и артикулација преузимају примат у изградњи почетног материјала и остварују покрет у хармонски статичним једнотактним структурама. Овакав третман оркестарских група сам транспоновео у материјал увода

мог првог става – *Омаж Игору Стравинском*. У првом такту сам два соло клавира перкусивно третирао уз ритмичку подршку флаута, обоа, кларинета, том-томова, виолончела и контрабаса, који користе и специфичну технику пициката, познату као Барток пицикато, а након тога, у другом такту гудачки корпус лествичним кретањем даје покрет статичној хармонској основи. Оваквим излагањем сам желео да на самом почетку става утврдим и учврстим свој однос према овом омажу кроз поменуте музичке компоненте.

Материјал који се јавља у шестом такту *Каприча* и који контрастира претходно изложеном материјалу са почетка става, а превасходно у смислу карактера и темпа, послужио ми је као инспирација за спорији, контрастни одсек у првом ставу композиције *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, који почиње од 79. такта. Силазно разложено мелодијско кретање јесте мелодијска окосница овог материјала. Сам мелодијски покрет мог материјала јесте сличан мелодијском покрету из шестог такта првог става *Каприча*. Ипак, моја првобитна идеја била је да поставим драматуршке односе између два материјала у мојој музици, по узору на почетак композиције *Капричо* Игора Стравинског.

„Роберт Крафт: Ваша музика увек има елеменат понављања, *остината*. Каква је његова функција?

Игор Стравински: *Остинато* је статичан – то јест, антиразвојан; а, повремено, потребна нам је супротност развоју. Међутим, то је постала изопачена схема, и једно време су многи од нас претерано употребљавали *остинато*.“¹⁹

Примена технике остината, нарочито у балету *Посвећење пролећа*, али и у другим композицијама, је карактеристичан елемент из музике Игора Стравинског који сам укључио у сваки од три става композиције *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар. Настојао сам да остината не постану „изопачена схема“, већ да подрже структуру ставова у одсецима у којима сам желео да спроведем супротност развоју – антиразвој.

¹⁹ Igor Stravinski, *Моје shvatanje muzike*, Beograd, Vuk Karadžić, 1966, 61-62.

Пример бр. 4, Игор Андрић *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, други став, т. 275-282, остинато у другом клавиру

Andante $\text{♩} = 84$

1.
 Fl. 1
 Fl. 2
 Cor. 1
 in Fa 2
 T.-t.
 Pft. 1
 Pft. 2



1.
 Cl. 1
 in Sib 2
 Fl. 1
 Fl. 2
 Cor. 1
 in Fa 2
 T.-t.
 Pft. 1
 Pft. 2

Линеарност у *Концерту за клавир и оркестар бр. 2 у ге молу, оп. 16* Сергеја Прокофјева

У својој докторској дисертацији *Посттонална музика у светлу когнитивне трансмедијалне нартологије*, Тијана Илишевић цитира Џонатана Крамера (Jonathan Kramer) и ослања се на његово посматрање линеарности:

„Линеарност види као процесивну, јер под њом подразумева ’одређеност неких карактеристика музике у складу са импликацијама које проистичу из ранијих догађаја дела’, док је линеарно време ’темпорални континуум креиран помоћу сукцесије догађаја у којој ранији догађаји укључују касније и каснији су консеквенце ранијих’.²⁰

Линеарност изградње музичког тока, почетак од веома сведеног звука који у свом даљем току, линеарним усложњавањем фактуре, хармоније и оркестрације, достиже сложене кулминације, јесте карактеристика Прокофјевљеве музике коју бих издвојио као важну за мој рад. Овакав вид музичког кретања приказати на примерима делова првог, трећег и четвртог става *Концерта за клавир и оркестар бр. 2 у ге молу* овог композитора.

На макроплану првог става, упоредио бих инструментацију почетне мелодије става са завршним *tutti* одсеком, који долази након солистичке каденце. Прокофјев је од деликатног, интимног и сведено оркестрираног почетка константно усложњавао музички ток током читавог става и достигао кулминацију, која понављањем четворотактне мелодије у лименом корпусу, у *ff* динамици, доноси осећај узвишености уз помоћ широко постављене оркестарске вертикале. У овом случају, формално посматрано, главни везивни елемент, који је и довео став до оваквог расплета, јесте импозантна солистичка каденца. Битно је истаћи да каденца започиње материјалом са самог почетка става, али чињеница да клавир свира своју деоницу са почетка става, али и оркестарску пратњу са почетка става, значајно мења угао посматрања и чини ову каденцу посебно извођачки сложеном.

²⁰ Тијана Б. Илишевић, *Посттонална музика у светлу когнитивне трансмедијалне нартологије* (докторска дисертација), Београд, Факултет музичке уметности, 2022, 80.

Према аутору Израилу Владимировичу Нестјеву (Израиль Владимирович Нестьев): „Централно место у првом ставу заузима драматично заострена разрада, изложена у виду грандиозне клавирске каденце. Музика поприма карактер мрачног пејзажа, испуњеног првобитном снагом; тонови су овде сурови и оштри; пред очима се као да се појављују слике разјарене стихије – узбуркани таласи, црни олујни облаци. Клавирска техника одликује се монументалношћу и превлашћу „крупних потеза“. И на крају првог става поново, попут приповедања казивача, зазвучи почетна епска мелодија.“²¹

Веома сличан ток композитор је спровео у трећем ставу овог концерта (*Intermezzo*). Гротескни хроматски материјал са почетка става присутан је током читавог става и на бази овог материјала Прокофјев гради више градација, које се сваки пут врате у почетну тачку. Гротескни музички материјал, све до последњег кулминационог узлета, пружа слушаоцу доживљај музичког лавиринта и дугорочног кретања ка врхунцу, на нивоу форме целог трећег става. Завршну кулминацију става композитор подвлачи једним, такође гротескним гестом, а то је инсистирање на једном тону који се током кулминације понавља у лименом корпусу, готово претећи.

Прокофјев је у четвртном ставу такође линеарном изградњом музичког тока дошао до кулминације. Пример за то је мелодија инспирисана руским традиционалним наслеђем. Ова мелодија се у свом првобитном излагању јавља у соло клавиру, а њен даљи ток се линеарно усложњава, додавањем фактурних слојева, како у соло клавиру, тако и у оркестру. Њена кулминација је мелодијски поверена клавиру, који у *f* динамици и уз подршку оркестра ову мелодију представља на један нов, веома упечатљив начин, уметањем скокова у основу мелодијске структуре. Овим је постигнуто континуирано осминско кретање без нарушавања основе мелодијске линије.

²¹ Израиль Владимирович Нестьев, *Прокофьев*, Москва, Музгиз, 1957, 82., прев. ауг.

Пример бр. 5, Сергеј Прокофјев *Концерт за клавир и оркестар бр. 2 у ге молу, оп. 16.*, четврти став, партитурни број 104, други такт, варирани начин излагања мелодије инспирисане фолклором

The image shows a musical score for Solo Pfte. (Solo Piano) from the 4th movement of Sergei Prokofiev's Concerto No. 2 in G minor, Op. 16. The score is in 4/4 time and features a 'Meno mosso' tempo. The upper staff shows a series of chords with accents, starting with a forte (f) dynamic and ending with a decrescendo (dim.) dynamic. The lower staff shows a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Чињеница коју је потребно додатно истаћи, јесте да је Сергеј Прокофјев свој *Концерт за клавир и оркестар бр. 2 у ге молу, оп. 16* посветио Максимилијану Анатољевичу Шмитофу, блиском пријатељу са Конзерваторијума у Санкт Петербургу. 1913. године, када је написана прва верзија овог дела, Шмитоф је преминуо. Прокофјев је, дакле, ово дело посветио успомени и сећању на свог пријатеља.

Посвета Ванди Ландовској – *Concert champêtre* за чембало и оркестар

„Пуланкови контакти са Ландовском нису му донели само његову прву сталну љубав, већ су оставили трага и на другим пољима. Пуланк је своје госте у Ноазеју често забављао тиме што би се, без најаве, појавио у травести-тачки: прерушен у Ванду Ландовску, са периком, у чврстим старинским дамским ципелама – и, наравно, са пренаглашеним Ландовска-акцентом – изазивајући салве смеха код присутних. [...] Пуланк је завршио *Concert champêtre* у септембру 1928. године; праизведба је одржана 3. маја 1929. у Паризу, са Вандом Ландовском као солисткињом и Симфонијским оркестром под диригентским вођством Пјера Монтеа. [...] Да би чембалистичка деоница дошла до пуног изражаја, требало би је изводити на специјалном Ландовска-моделу чембала, због његових већих динамичких могућности.“²²

²² Erik Fokke, *Francis Poulenc: monnik en kwajongen*. Amsterdam, SUN, 2007, 94-95., prev. aut.

Овај пример блиске сарадње Франсиса Пуланка са Вандом Ландовском (Wanda Aleksandra Landowska) је значајан узор за моје стварање и непосредну комуникацију у процесу креирања са извођачем за којег је дело писано и коме је посвећено. Близак контакт са извођачима у процесу стварања често издиже композицију на виши ниво извођачких захтева, јер аутору даје увид у веома суптилне извођачке детаље, а помоћу њих, он улази у свет инструмента за који компонује. За мене је дакле битна ставка била истанчана сарадња и разумевање извођача у клавирском дуу.

Живост у музици Франсиса Пуланка

„Онај ко жели да се посвети композицији мора имати живахан и ватрен дух, сједињен са душом способном за нежна осећања; добра мешавина, без превише меланхолије, онога што научници називају темпераментима; много маште, инвентивности, расуђивања и проницљивости; добро памћење; добро и деликатно ухо; оштро и брзо око; и пријемчив ум који све схвата брзо и лежерно.“²³

Овим цитатом Јохана Јоакима Кванца (Johann Joachim Quantz) желим да прикажем какав утисак на мене оставља музика Франсиса Пуланка, са посебном жељом да истакнем да сам „живахан и ватрени дух“ његове музике желео да транспонујем у свој трећи, финални став. Неке од изложених материјала у овом ставу сам настојао да креирам по угледу на Пуланкове, превасходно из трећег става његовог *Концерта за два клавира и оркестар у де молу*. Карактеристика његових материјала, којом сам желео да додатно појачам омаж овом композитору, јесте ритмичка репетитивност.

²³ Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute*. London, Faber and Faber, 1966, 12-13., prev. aut.

2.4. *VooDoo* и процес стварања

Композиција *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар је настала као врхунац вишегодишњег рада на различитим уметничким пројектима са *VooDoo* клавирским дуом.

„Вук Божиловић и Душан Гроздановић чланови су клавирског дуа *VooDoo*, што представља кованицу од прва два почетна слова њихових имена а уједно, указује и на магијска својства која би у пренесеном значењу, публика могла да очекује на њиховим наступима.“²⁴

Овај клавирски дуо, који веома успешно гради репутацију кроз мноштво различитих пројеката, чине Вук Божиловић и Душан Гроздановић. Битна чињеница за многе њихове пројекте и концерте јесте то да кроз свој рад промовишу музику српских аутора и иницирају стварање нових дела за два клавира. Компакт-диск *Откровење*.²⁵ овог клавирског дуа, на коме сам и сам учествовао као композитор и као продуцент издања укључује шест композиција српских аутора. Моја композиција која се налази на овом албуму је *Сватовска песма* за два клавира. Битно је напоменути да је *Сватовска песма* за два клавира настала као аранжман истоимене композиције за женски хор, два клавира и ударалке, написане на трећој години основних академских студија и да је снимање ове композиције била моја прва сарадња са Вуком Божиловићем. Ова композиција је и по саставу, али и по музичком материјалу настала из моје фасцинације композицијом *Свадба* (Свадебка) за солисте, мешовити хор, четири клавира и ударалке, Игора Стравинског. Из свега поменутог се може закључити да је моја сарадња са *VooDoo* клавирским дуом од почетка била заснована на међусобном разумевању и дељењу сличних афинитета према музици.

²⁴ Srđan Teparić, *Kritika koncerta kraviskog dua VooDoo – Velika sala Kolarčeve zadužbine*, 16.01.2021., Muzički Limbo. 18. januar 2021., приступљено фебруара 2026.

²⁵ VooDoo Piano duo. *Otkrovenje*. Beograd. Sekvoja izdavaštvo, 2023.

Процесе стварања и своју сарадњу и композиције *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, која је својеврсна посвета овом клавијском дуу, настојаћу да у даљем току овог поглавља објасним представљањем фаза креативног процеса према Леману, Слободи и Вудију.²⁶ Фазе креативног процеса према поменутим ауторима су прилагођене и изведене из модела описивања креативног процеса Грејема Валаса (Graham Wallas) из 1926. године, а који је настао на основу Поенкареових радова.

1. Фаза припреме или препарације
2. Фаза сазревања или инкубације
3. Фаза просветљења или илуминације
4. Фаза разраде или елаборације
5. Фаза провере или верификације

Према наведеним ауторима прва фаза је припрема или препарација. То је уједно била и моја прва фаза рада са *Voodoo* клавијским дуом. У оквиру ње сам са члановима дуа разговарао о концепцији концертантног дела, расподели ставова, трагао за адекватним оркестарским саставом и истраживао литературу која ће за мене постати основа стварања. Истовремено тражио сам и почетне музичке материјале који су у тој првој фази рада служили за постављање обриса дела. Кроз истраживање, дошао сам до сажете листе дела, која су наведена као темељ стварања у потпоглављу 2.2. За прву фазу рада карактеристично је и то да, како наводе поменути аутори, „особа мора прикупити довољно знања, вештина и ставова да би потпуно функционисала у датом домену.“²⁷ Имајући то у виду, сматрам да обједињавање свих ових ставки представља у случају свих композитора вишегодишњи, па и целоживотни процес учења. Тако је у тренутку стварања композиције *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар фаза препарације објединила сва моја дотадашња знања у том домену.

Сазревање или инкубација је друга фаза, и она се одвија без учешћа свести аутора, те ћу је представити цитатом:

„После постављања естетског проблема следи фаза у којој нема много уочљивих спољних активности, али у којој се на неки начин трага за решењима. Та фаза се зове сазревање или инкубација и углавном се одвија без учешћа свести.“²⁸

²⁶ Andreas Leman, Džon Sloboda i Robert Vudi. *Psihologija za muzičare*. Beograd, Psihopolis, 2012, 157.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

У тексту саопштења у оквиру 24. Међународне трибине композитора, *Психологија и музика: Когниција и афекат у стварању савремене уметничке музике*, Бланка Богуновић пише да: „Мали број аутора директно спомиње период *сазревања/инкубације* идеје или „мировања“ када се „ништа не дешава“.²⁹ Разлог томе је свакако чињеница да се ова фаза одвија без учешћа свести аутора, а као композитору ми је такође блиско да се са свим потешкоћама у раду треба суочити и директно их решавати, што ипак изискује рад, а не мировање. Присутност ове фазе у процесу стварања не може да се негира. Ипак, чињеница је да композитори нису свесни да она постоји у оном моменту када су у потпуности препуштени стваралачком тренутку.

Трећа, фаза просветљења је фаза у којој аутори окончавају претходну фазу и у њој проналазе решење да своје идеје и мисли конкретизују у нотни текст. У току рада на композицији докторског уметничког пројекта, тренуци просветљења су били многобројни у самосталном стварању, али су за крајњи исход и мене лично значајнији тренуци у којима сам долазио до техничких и идејних решења у сарадњи са *VooDoo* клавирским дуом на пробама. Поменути аутори (Леман, Слобода и Вуди) кажу да се ова фаза касније „често помиње у анегдотама о научним открићима“³⁰, те бих искористио прилику да кроз анализу прикажем како је један такт у композицији *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар изгледао пре, а како после пробе са *VooDoo* клавирским дуом.

Наиме, сам крај кулминације првог става, завршни такт одсека са два клавира и звонима написао сам тако да интервал кварте (*e-a*) буде широко хармонски постављен и да тон *e* као доминантнији буде поверен првом и другом клавиру, а интервал кварте звонима. Ипак, у аликвотима клавира који су у овом одсеку перкусивно третирани, на самом завршетку, након извођења првобитно записаног материјала, уочава се изразито присуство тона *ce*. Утисак који је та појава у том тренутку на мене оставила подстакао ме је да тај тон додатно истакнем и хармонски интегрисем, уводећи га у деоницу првог клавира.

²⁹ Blanka Bogunović, *Psihologija i muzika: Kognicija i afekat u stvaranju savremene umetničke muzike*. Beograd, Tekst saopštenja u okviru pratećeg programa 24. Međunarodne tribine kompozitora 24.9. – 30.9.2015., 8.

³⁰ Andreas Leman, Džon Sloboda i Robert Vudi. *Psihologija za muzičare*. Beograd, Psihopolis, 2012, 157.

Пример бр. 7, Игор Андрић *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, први став, т. 132. пре пробе и после прве пробе

The image displays two musical staves for the piece 'Camp.' by Igor Andrić. Both staves are marked 'Largo' with a tempo of quarter note = 44. The key signature has one flat. The first staff shows a piano part for Pft. 1 with a half note and an 8th note. The second staff shows a piano part for Pft. 2 with a half note and an 8th note. The third staff shows a piano part with a half note and an 8th note.

Након почетних проба, на ред је дошла четврта фаза – фаза разраде којој сам морао да се посветим сам, али уз драгоцену помоћ и подршку *VooDoo* клавирског дуа. За мене је било битно да је фаза разраде или елаборације текла истовремено са процесом оркестрације и да је она за мене представљала најсложенији део рада.

„Завршна фаза је провера или верификација, у коме креативни производ оцењује неко са стране, обично публика. Неки композитори се ужасавају те фазе, јер немају контролу над процесима који су ту на делу.“³¹

3. Ставови и међуставови

3.1. I став – *Омаж Игору Стравинском*

Материјал увода, изложен у прва четири такта композиције, постаје ритмички и мелодијски битан за изградњу читавог тока композиције, а у трећем ставу ће постати спона, у виду реминисценције, која повезује читав драматуршки ток композиције. У првом такту, материјал је постављен у два клавира и то у екстремним регистрима, које прате и флауте, обое и кларинети у вишим регистрима, уз виолончела и контрабасе у дубоком регистру, који Барток пицикатима потцртавају ритмичку структуру, како би овај поступак дошао до изражаја и то у гротескном виду. Мелодијско кретање највишег гласа постаје мотив који је у даљем току првог става коришћен као једна од мелодијских основа за даља варирања.

³¹ Ibid., 158.

Пример бр. 8, Игор Андрић Вуду – три омажа за два клавира и оркестар, први став, т. 1-2, материјал увода изложен у деоницама два клавира

Након четворотактног увода, у петом такту почиње излагање музичких материјала у деоници првог и деоници другог клавира. У овом тренутку, они се јављају заједно, али их ја посматрам као засебне ритмичко мелодијске целине и у даљем току става их самостално третирам:

1. ритмичко мелодијски материјал првог клавира
2. ритмичко мелодијски материјал другог клавира

Пример бр. 9, Игор Андрић Вуду – три омажа за два клавира и оркестар, први став т. 5-8, излагање ритмичко мелодијског материјала првог клавира и ритмичко мелодијског материјала другог клавира

Од тог тренутка, њихово независно функционисање постаје основни градивни принцип, који се усложњава у дијалог два клавира и чије развијање постаје један од принципа читавог музичког тока првог става. Ова два мотива се у даљем току става јављају у различитим инструментима и комбинацијама инструмената. Битно је напоменути да се они у даљем току не појављују увек заједно, а и да, када се појављују заједно, нису увек у истој хоризонтали или вертикали, тј. да нису зависни пре свега хармонски један од другог.

Ритмичка концепција првог става, а са њом и пре свега концепција мотива изложеног у другом клавиру, који читавом ставу даје играчки карактер јесте мој осврт на једну од главних карактеристика аутентичног композиторског стила Игора Стравинског. На основу доступне литературе и анализе дела Игора Стравинског, могло би се закључити да је основна карактеристика музичког језика Стравинског у свим фазама стваралаштва веома специфичан и упечатљив третман ритма. Та ритмичка специфичност долази пре свега од синкопираних нотних трајања, неочекиваних акцената и мешовитих тактова. Зато сам сматрао да у свом омажу Игору Стравинском овој музичкој компоненти, ритму, треба дати посебно место.

Кроз процес импровизације сам ритмичко мелодијски мотив другог клавира из петог такта довео у везу са материјалом увода и мелодијски га приближио њему. Од овог тренутка и успостављања везе између ова два материјала (из петог такта), ритмичка концепција гравитира све време око истог музичког садржаја, али са неочекиваним ритмичким током, долазећи практично до слободе и непредвидивог кретања, које долази из цез музике.

Пример бр. 10, Игор Андрић *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, први став, т. 14-17, повезивање материјала увода са материјалом другог клавира из претходног примера

Prestissimo ♩=180

Pft. 1

mp
preciso e ritmico

mf

8^{va}

Свакако да мотив, који је изложен у петом такту у деоници првог клавира није остао запостављен због третмана ритмичко мелодијског материјала другог клавира. Наредна појава ритмичко мелодијског материјала, првобитно изложеног у првом клавиру у петом такту, спроведена је у соло хорни и то проширена једним тоном, тоном *ge* (звучно *ce*). Овакав изглед мелодије, али транспонован, појавиће се касније у деоницама првих и других виолина и то од 28. такта.

Пример бр. 11, Игор Андрић *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, први став, т. 14-17, мелодија изложена у хорни

Prestissimo ♩=180

Cor.
in Fa 1

mf sub.

Једини прави контрастни одсек који се јавља у току првог става јесте одсек који почиње у 79. такту. За разлику од дотадашњег музичког тока овог става, грађа одсека је веома сведена. Основа контрастног материјала огледа се у два акорда у деоници другог клавира и у гудачком корпусу. Истовремено, веома сведену мелодију у два појавна вида садржи деоница првог клавира.

Поред ритма, који је једна од главних карактеристика музике Игора Стравинског, у свој први став композиције *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар укључио сам и остината, која су такође у великој мери означила његово стваралаштво. Остинатне фигуре сам користио на границама музичких одсека и њима започињао нове одсеке, успостављајући ритмичку и хармонску структуру, коју сам даље надограђивао фактурним слојевима. Овакав поступак укључивања остината је чест у композиционом процесу Игора Стравинског, јер она чине стуб и ослонац музичке концепције одређеног одсека у погледу хармоније и ритма, али пружају могућност да се над њима развију различита музичка дешавања.

Пример бр. 12, Игор Андрић *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, први став, т. 90-92, остинато у другом клавиру

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for Tamb. mil. (Tambourine) in 4/4 time, marked *Allegro* with a tempo of 120. It features a few notes with a *pp* dynamic. The middle staff is for Pft. 1 (Piano 1), also in 4/4 time, marked *p una corda*. It shows a melodic line starting in the third measure. The bottom staff is for Pft. 2 (Piano 2), in 4/4 time, marked *p*. It features a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dashed line at the bottom indicates an 8^{va} (octave) shift.

Велики динамички контрасти, нагла прелажења са *ff* динамика на *pp* и обрнуто, такође су у великој мери обележили драматуршки ток првог става. Пример таквог контраста налази се у одсеку који је заснован на остинатној пратњи. Она је поверена деоници другог клавира, док мелодијски ток у деоници првог клавира нагло прекида једнотактни контраст подржан од стране оркестра. Мелодијски материјал тог једнотактног контраста заснован је на мотиву увода и изложен је у деоници другог клавира, али је и подржан виолончелима и фаготима и другом хорном. Ово је први пут да се овај кратки мелодијски образац, сачињен од четири тона, јавља у дубоком регистру и да, услед артикулације и оркестрације, мења свој карактер, прелазећи из играчког у „претећи“. Овај такт у даљем музичком току постаје мелодијска и ритмичка основа кретања два клавира у успону ка кулминацији става.

Пример бр. 13, Игор Андрић *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, први став, т. 94-96, контрастни такт 95 у свом окружењу

The musical score is for measures 94-96 of the first movement of 'Vudu'. It is in 4/4 time, marked *Allegro* with a tempo of quarter note = 120. The score includes parts for two pianos (Pr. 1 and Pr. 2), strings (Vln. I, Vln. II, Vle., Vc., Cb.), woodwinds (Cor. in Fa 1), and percussion (Tamb. mil., Tom-t.). The key signature has one sharp (F#). The score shows complex rhythmic patterns, including triplets and glissandos, with dynamic markings like *ff sub.* and *p sub.*. The percussion parts feature a complex rhythmic pattern in measure 95. The string parts have glissandos and are marked *senza sord.* and *f*. The piano parts have complex rhythmic patterns and are marked *f*.

Након усложњавања овог одсека, заснованом на остинату, музички ток се креће ка кулминацији става. Од 110. такта почиње транзиција, коју изненадно прекида одсек у коме се готово сви инструменти крећу у ритму синхроних триола, заједно са два клавира. Широко постављање оркестрације у читавом ансамблу даје снажан, али и гротескни звучни утисак првог одсека кулминације става. Потпуно супротно овом веома брзом и виртуозном гротескном кретању, наредни одсек кулминације, који почиње од 124. такта, одвија се у спором темпу, са идејом постепеног претапања звукова два клавира, чему

доприноси и употреба ударалки, тачније звона. Материјал је у деоницама оба клавира позициониран у дубоком регистру, што даје могућност да се у извођењу постигне звук који готово да асоцира на звук оргуља. По мојој првобитној замисли, идеја таквог звука проистекла је из наизменичне смене материјала у клавирима, симулирајући разговор. Први клавир свира густо постављене акорде у дубоком регистру, што у хармонском погледу представља збијен распоред тонова у дубоком регистру, али *ff* свирање ових акорада ослобађа много аликвота и потпомаже идеју веома широког звука који подсећа на звук оргуља. Други клавир се у међупросторима громогласних акорада првог клавира пробија мелодијским кретањем постављеним кроз три октаве. Ипак, ради обликовања целокупног звучног ткива, ове октаве, поред мелодијске, имају и акордску улогу у процесу изградње, што је постигнуто прецизним коришћењем педала, организованим по хармонским блоковима. На тај начин хармонски блокови постају све гласнији додавањем сваке следеће октаве другог клавира. С обзиром на то да су оба клавира постављена у релативно дубоком регистру, звона – као једини инструмент, поред два клавира, укључен у ову кулминацију – проширују спектар укупног звучног ткива двозвучима који прате кретање клавира. При томе се додаје и ефекат праска, који, у комбинацији са педалом, уноси нови, метални аспект звука и додатне аликвоте.

У деоници другог клавира коришћен је основни мелодијски материјал првог става, али овога пута са уметнутим једним тоном, што се види у наредном примеру.

Пример бр. 14, Игор Андрић *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, први став, т. 126-127, мелодијски материјал другог клавира у кулминацији

The image shows a musical score for Piano 2, labeled 'Pft. 2'. It is in 4/4 time and marked 'Largo' with a tempo of ♩=44. The score consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with many accidentals (sharps and naturals) and dynamic markings. The lower staff contains a simpler accompaniment. There are several 'Ped.' markings indicating pedal use. A specific note in the lower staff is enclosed in a box and labeled 'уметнути тон' (inserted note). An asterisk (*) is placed below the lower staff in the middle of the passage.

Након читаве кулминације и дуге короне којом се она завршава, а која у свом трајању обједињује широк спектар аликвота и доноси смирење и стишавање, следи кратак одсек *quasi una cadenza* поверена првом клавиру.

Пример бр. 15, Игор Андрић Вуду – три омажа за два клавира и оркестар, први став, т. 133-135, *quasi una cadenza*

Након одсека *quasi una cadenza*, успостављена октава у басу првог клавира наставља да звучи, пружајући својеврстан лежећи басов тон, који постепено нестаје. На том фону, додатно подржаном глисандима на природним флажолетима у виолама и виолончелима, други клавир доноси акорде који се понављају у деоници десне руке. Овим материјалом се припрема завршни одсек првог става и репризно понављање материјала из 79. такта. Овај одсек се репризира потпуно идентично, без икаквих измена.

Пример бр. 16, Игор Андрић Вуду – три омажа за два клавира и оркестар, први став, т. 142-148, почетак завршног одсека првог става

3.2. I међустав – Цез и храмови

Међуставови у композицији *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар јесу солистички пунктови у овој композицији и они нису оркестрирани, већ два клавира самостално доносе ове две целине које имају улогу двеју транзиција. У та два међустава сам, поред првог става, користио елементе цеза, те одатле потичу њихови називи. Као главна инспирација за имена ова два става послужило ми је потпоглавље из књиге Ерика Фокеа које носи назив *Цез, ноћни клубови и храмови*. „Изградити храм од материјала од којих се граде ноћни клубови – то је, према Пуланку, лекција аскетизма једног од највећих композитора које је свет икада познавао.“³² За Пуланка је тај композитор Игор Стравински, при чему је важна чињеница да је Пуланк у периоду између 1947. и 1949. године био водитељ радио емисије *Без увијања* (*À bâtons rompus*). У тој радио емисији Пуланк се бавио композиторима, делима, музичким стилевима који су га привлачили, а потребно је истаћи да је Игор Стварински заузео битно место у програму. Зато је идеја присуства међуставова у овој композицији мој лични поглед на уједињење и повезивање ова два композитора, Стравинског и Пуланка, али и Сергеја Прокофјева, чије је учешће у париском музичком животу било разматрано раније у овом раду.

Оба међустава почињу уводима, који су засновани на идентичним материјалима, али у потпуно супротним динамичким нивоима. Први међустав почиње у *pp* динамици, а други у *ff* динамици.

Пример бр. 17, Игор Андрић *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, први међустав, т. 150-153, материјал увода првог међустава

³² Erik Fokke, *Francis Poulenc: monnik en kwajongen*. Amsterdam, SUN, 2007, 168., prev. aut.

Након увода првог међустава, успостављен је метар 5/8 који ће бити присутан до његовог краја. На самом почетку је такт 5/8 подељен у групе 3+2, али у даљем току ова подела бива и обрнута. Међутим, због синкопирања се дешава да подела није иста у оба клавира. Синкопирање ритма и померање акцената, које је већ условљено мешовитим метром, а синкопама додатно усложњено, представља елемент цеза који сам желео да, као везивно ткиво, пренесем из првог става у први међустав. Због поменутих поступака и рада са ритимчким аспектом у овом међуставу се стиче утисак да је музички ток много флуиднији.

Пример бр. 18, Игор Андрић *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, први међустав, т. 154-160, почетак такта 5/8 и промена нагласака

The image shows a musical score for two pianos, labeled Pft. 1 and Pft. 2. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 76 beats per minute. The time signature is 5/8. The score consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic. The second system shows a change in dynamics to mezzo-piano (*mp*) and includes a fermata over a melodic line in the right hand of Pft. 2. The music features intricate rhythmic patterns and syncopation characteristic of the 5/8 meter.

Поступак којим сам желео да додатно прикријем пулсацију у овом међуставу је додавање колористичких арабески у солистичке деонице оба клавира. Оне су присутне током читавог става, а њиховом употребом тежио сам да наизменично, у оба клавира, поставим хармонску основу над којом ће се одвијати већ објашњене ритмичке измене.

Пример бр. 19, Игор Андрић *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, први међустав, т. 161-163, *quasi una arabesca* у првом клавиру

У првом међуставу, динамички опсег је од *pp* до највише *mp* динамике. Помоћу овог веома сведеног динамичког опсега и поступних промена динамике, без наглих промена, остварена је колористичка целина зависна од органског претапања хармонских елемената у клавирима. Два клавира међусобно мењају улоге, те су у обе деонице клавира заступљене улоге арабески и акордског микстурног кретања. На овој основи је изграђен читав други међустав.

Пример бр. 20, Игор Андрић *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, први међустав т. 178-183, арабеске и микстурна кретања у деоницама два клавира

3.3. II став – Омаж Сергеју Прокофјеву

На самом почетку овог потпоглавља битно је напоменути да други став у целокупној троставачној концепцији композиције *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар има улогу лаганог става упркос почетном темпу *Allegro*. Разлог томе је скерцозни почетак става, који у односу на дешавања у првом ставу доноси смиренији музички ток, али који је због структуре материјала и промене ритмичких нагласака морао да буде записан у овом виду. Такође, други разлог је средишњи део који почиње са темпом *Andante* у 275. такту и који темпом оправдава улогу средишњег – лаганог става.

Материјал који представља окосницу другог става изложен је на самом почетку у првом клавиру, а хармонски и мелодијски је подржан од стране две флауте, једног кларинета и група првих и других виолина. Формално посматрано, почетак другог става је мала троделна песма (*a b a1*), са контрастним *b* и са репризним понављањем које је мелодијски и хармонски слично. Реприза је, за разлику од сведеног и тихог почетка, монументална и у *f* динамици, а оркестрирана је као *tutti* одсек.

Пример бр. 21, Игор Андрић *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, други став, т. 224-230, материјал почетка другог става

The image displays a musical score for the beginning of the second movement of 'Vudu' by Igor Andrić. The score is for Flauti 1 & 2, Clarineti in Sib 1 & 2, Pianoforte 1 & 2, and Violini I & II div. The tempo is Allegro with a metronome marking of quarter note = 120. The key signature is one sharp (F#). The score shows the first few measures of the movement, with dynamics ranging from pp to sf.

Линеарност сегмената музичког тока главна је тачка стварања другог става, јер је она карактеристика музике Сергеја Прокофјева на основу које сам желео да спроведем и начиним овај омаж. Зато сам желео да одсек *б* звучно органски уведем, а да хармонска функција којом први клавир завршава излагање одсека *а*, остане хармонска основа готово читавог наредног одсека *б*.

Пример бр. 22, Игор Андрић *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, други став, т. 247-254, крај одсека *а* и почетак одсека *б* на истој хармонској основи

Током одсека *а* први клавир имао је главну улогу у погледу излагања материјала, док је други клавир имао улогу фактурне потпоре и излагање два кратка контрастна одговора у односу на материјал који је изложен у првом клавиру. У одсеку *б* је ситуација обрнута, јер други клавир излаже мелодијску линију, док први клавир сада учествује у фактурном слоју пратње. Линеарним укључивањем два солистичка инструмента желео сам да постепено припремим репризни одсек *а1* у коме оба клавира имају једнако важну улогу и у коме уз подршку читавог оркестра, на монументалан начин, доносе репризно излагање материјала са почетка става. Уједно, ово репризно понављање представља и прву тачку кулминације у другом ставу.

Након завршетка репризног одсека *al* следи одсек који сам у ранијем току рада већ поменуо и који сам повезао са остинатним кретањем. Остинатну фигуру, у трајању од једног такта доноси други клавир, понављајући је у наредним тактовима. Мелодијски елемент је сведен и основу кретања представља претежно секундни покрет. Успостављену мелодијску основу сам у даљем току овог одсека водио ка линеарном развоју, пре свега у домену мелодије и оркестрације, пошто је хармонска основа због остината остала статична. Формално, овај одсек замишљен је као лучна целина, што значи да сам у процесу његовог компоновања настојао да од веома сведеног почетка постепено изградим благу градијацију кроз фактурно и мелодијско усложњавање, а затим да ток одсека постепено вратим у почетну тачку.

Пример бр. 23, Игор Андрић *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, други став, т. 275-278, остинатна фигура у другом клавиру

Од овог тренутка постепено сам ослобађао музички ток кроз наредна два одсека на неколико начина. Прво кроз сведенију оркестрацију, те постепено ишчезавање два клавира, а затим и кроз кретање динамичког нивоа ка *pp*. Ово сам урадио како бих звучно умирио и драматуршки зауставио кретање другог става, чиме сам ослободио простор за солистички дијалог два клавира. У традиционалном тумачењу солистичке литературе овакав одсек би се тумачио као каденца, али моја идеја је била у потпуности другачија.

Деонице два клавира нису захтевне и не истичу у први план виртуозност извођача, већ њихов дијалог. Тако је сам одсек и назван будући да је заснован на два различита материјала, у два различита регистра са наизменичним наступима у деоницама клавира. Први клавир доноси ритмички одсечан материјал у дубљем регистру, коме контрастира покретнији материјал у вишем регистру који доноси други клавир.

Пример бр. 24 , Игор Андрић *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, други став, т. 329-335, почетак солистичког дијалога два клавира

The musical score consists of two systems. The first system is for Pft. 1, starting with a tempo of *Andante* (♩=72). It features a forte (*f*) chord in the bass register, followed by a piano (*p*) section with triplets in the bass and a melodic line in the treble. The second system is for Pft. 2, starting with a tempo of *accel.* and returning to *A tempo* (♩=72). It features a mezzo-piano (*mp*) section with sixteenth-note patterns in both registers, leading to a forte (*f*) section.

Последњи силазни низ разлагања у другом клавиру у оквиру дијалога, великим и наглим крешендом постаје својеврстан сигнал за почетак репризе одсека *al* у измењеном и продуженом виду. Достигнута реприза уједно представља другу, завршну кулминацију овог става, те је кроз понављање и дељење музичког материјала достигнута највиша динамичка тачка на самом крају става.

3.4. II међустав – Цез и ноћни клубови

Попут првог међустава и други међустав почиње идентичним сигналом почетка, али у *ff* динамици. Током трајања одзвука густог хармонског слога акорда из такта бр. 369 јавља се једнотактни мотив у деоници првог клавира који се у наредним тактовима разграђује до оног тренутка док не остане само тремоло у деоници десне руке првог клавира. Као и у првом ставу, овај брзи и енергичан међустав сам уз помоћ ритмичког синкопирања настојао да доведем до импровизаторског, односно слободног тока карактеристичног за цез музику. Један од коришћених поступака којим је то постигнуто јесте кретање баса у левој руци првог клавира, почев од 380. такта. У наредним тактовима модел у трајању од шест осмина скраћује се за по једну осмину, али се враћа и у свој почетни облик. Оваквим скраћивањем понављања постигнута је ритмичка непредвидивост. Овај поступак приказан је у наредном примеру.

Пример бр. 26, Игор Андрић *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, други међустав, т. 380-386, бас леве руке првог клавира

The musical score consists of two staves, Pft. 1 and Pft. 2. Pft. 1 is in the bass clef and Pft. 2 is in the treble clef. The tempo is marked 'Presto' with a metronome marking of 184. The score includes various dynamic markings such as *non legato*, *mf*, and *f*. There are also performance instructions like '3+2' and '3+2' indicating triplet and syncopated rhythms. The bass line of Pft. 1 shows a rhythmic motif that is modified and then returns to its original form.

Након овог одсека успоставља се нови материјал, карактерно и ритмички одсечан у екстремним регистрима оба клавира. Првом клавиру су поверени стакато трозвуци у десној руци, постављени у високом регистру и који помоћу непредвидивог ритма и наглих скокова излаже мелодијску окосницу овог одсека. Други клавир је постављен у дубоком регистру и ритмички подржава структуру кретања првог клавира све до такта бр. 400. Кулминација овог одсека постигнута је у такту бр. 398, који се понавља три пута. Овим се музички ток одсека доводи до врхунца кроз пренаглашеност самог понављања.

Пример бр. 27, Игор Андрић *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, други међустав, т. 398, троструко понављање такта

The musical score is for two pianos, labeled 'Pft. 1' and 'Pft. 2'. The tempo is 'Presto' with a metronome marking of 184. The time signature is 9/8. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of two systems. The first system shows a triplet of chords in the right hand of Pft. 1, marked 'sf'. The second system shows a complex rhythmic pattern in the left hand of Pft. 2, with various notes and rests.

Од 408. такта се у првом клавиру понавља једнотактни мотив који је први пут био изложен након увода. Процес разградње мотива је овога пута скраћен и од 412. такта се јавља мелодијска варијација материјала из 391. такта. Варирана верзија мотива се огледа у једнотактном моделу који је у наредним тактовима скраћиван, па поново излаган у свом првобитном изгледу. Дакле, примењени поступак је веома сличан већ објашњеном поступку који је примењен и на материјалу баса, а кроз скраћивање основног модела.

У даљем току става синкопирање мелодијских образаца представља начин рада са мотивом којим се избегава додатно наглашавање доба у такту, односно акценат се премешта на ненаглашене делове такта. У 450. такту се, као својеврстан лајтмотив другог међустава, по трећи пут јавља деоница баса приказана у примеру бр. 26. Она се овога пута јавља у деоници другог клавира, као и у другој појави, и њоме се музички ток смирује пред завршну каденцу. Завршна каденца последњи пут истиче синкопирање мелодијских образаца који воде ка завршном кластеру. Тај завршни кластер у првом клавиру постављен је тако да су сви одсвирани тонови између тонова чисте квинте *цеге*, те се у завршном акорду упркос великом броју одсвираних тонова може чути призвук *Це дура*.

3.5. III став – Омаж Франсису Пуланку

Стилски плурализам Пуланкове музике, веома честе и нагле промене музичког материјала, динамике, артикулације, нагле промене ритма биле су најснажнија инспирација за креирање мог омажа овом композитору. Зато сам у трећем ставу композиције *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар инсистирао на начину излагања у коме се дешавају брзе и нагле промене свих материјала. Коралним уводом, затим главним градивним материјалом трећег става који се јавља након увода, реминисценцијама мотива и садржаја из претходна два става, комбиновањем различитих материјала у истовремена звучања, настојао сам да у оквиру музичке целине трећег става пронађем решења која ће, упркос наглим и радикалним скоковима чинити природан, узбудљив музички ток.

Став почиње уводом, спорим медитативним коралом у деоници другог клавира.

Пример бр. 28, Игор Андрић *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, други став, т. 462-471, корални увод трећег става

The image shows a musical score for two piano parts. The top part is labeled 'Pianoforte 2' and the bottom part 'Pft. 2'. The tempo is 'Grave' with a quarter note equal to 46 beats (♩=46). The mood is 'Choral'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*pp*) dynamic. The second system continues the piece, ending with a pianissimo (*ppp*) dynamic. There are various musical notations including triplets, octaves (8^{va}), and fermatas.

Након десет тактова увода (корала), долази до снажне и радикалне промене. С променом се излаже музички материјал који постаје главно средство за изградњу завршног става композиције. Моторично кретање које доприноси виртуозитету обема деоницама клавира, *f* динамика и веома јасан ритмички и метрички импулс неке су од карактеристика којима овај музички садржај контрастира коралном уводу. Ипак, колико год да је у овом ставу изложено мноштво разноликих материјала, финални став је такође послужио као место у коме су спроведене реминисценције на мотиве из претходна два става и тиме је формално заокружена читава композиција. Музички материјали из првог

и другог става учествују равноправно са новим мотивима и структурама у креирању целине трећег става, засноване на стилском плурализму. Први материјал који се у трећем ставу појавио као реминисценција јесте лествично кретање у квинтолама првих виолина из шестог такта првог става. Лествично кретање у квинтолама у овој појави добија значајнију улогу него у свом првом излагању и бива истакнуто у први план. Поред првих и других виолина, јавља се и у другом клавиру.

Пример бр. 29, Игор Андрић *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, други став, трећи став, т. 482-484, реминисценција материјала из првог става

The image shows a musical score for three parts: Piano 2 (Pft. 2), Violin I (Vln. I), and Violin II (Vln. II). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 112. The key signature has one sharp (F#). The score consists of two systems of music. The first system shows the beginning of the passage, with the piano part in the upper system and the violin parts in the lower system. The piano part has a mezzo-forte (mf) dynamic, while the violin parts are marked 'unis.' (unison) and also have a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system shows the continuation of the passage, with the piano part reaching a forte (f) dynamic and the violin parts also reaching a forte (f) dynamic. The music features a chromatic scale in the right hand of the piano and the first violin, and a similar scale in the left hand of the piano and the second violin. The scale is marked with a '5' indicating a fifth finger position. The passage ends with a fermata over the final notes.

Следећи материјал који се реминисцентно јавља јесте брзо акордско разлагање наниже у секстолама из солистичког одсека два клавира у другом ставу. У солистичком одсеку тог става био је изложен у другом клавиру, а у овом случају он постаје основа за укрштање, тј. један вид сустизања два клавира који свирају идентичан материјал. Од овог тренутка се сви до сада поменути модели трећег става, осим коралног, веома брзо смењују. Помоћу њих сам настојао да начиним покретан, узбудљив, али и непредвидив, мозаични ток става.

Ово, готово слободно кретање различитих музичких мотива, нагло је прекинуто *tutti* одсеком у 494. такту, што уједно представља прву кулминацију трећег става. Успостављени модели се у дувачком корпусу оркестра понављају током целог трајања, док деонице два клавира имају свој једнотактни модел, успостављен независно од оркестра. Кулминација је хармонски у потпуности статична, што је постигнуто поменути понављањем успостављеног модела и тремолом у првим, другим виолинама и виолама. Таквим поступком постављен је стуб, који представља потпору фрагментарном току трећег става у његовом наставку.

Пример бр. 30, Игор Андрић Вуду – три омажа за два клавира и оркестар, други став, трећи став, т. 494-497, почетак кулминације

The image displays a page of a musical score for the piece "Vudu" by Igor Andrić, specifically measures 494-497. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top left, the tempo is marked "Allegro" with a metronome marking of 112. The key signature is one sharp (F#). The instruments listed on the left are: Fl. 1 & 2, Ob. 1 & 2, Cl. 1 in Bb & 2 in Bb, Fg. 1 & 2, Cor. 1 in F & 2 in F, T.-, Pft. 1, Pft. 2, Vln. I, Vln. II, Vle., Vc., and Cb. The score shows the beginning of a climactic section, with various dynamics such as *f* and *ff* indicated. The piano parts (Pft. 1 and Pft. 2) feature complex rhythmic patterns and arpeggiated figures. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vle., Vc., Cb.) provide a steady accompaniment. The woodwinds and brass parts have more melodic and harmonic lines. The overall texture is dense and dynamic.

Кулминација се постепено смирује, па тако остају да звуче само два клавира. Овај одсек је карактеристичан по мелодијском кретању деонице другог клавира које је претежно изграђено од великих скокова, док деоница првог клавира одговара разложеним акордима у паузама или на лежећим тоновима другог клавира. Овај одсек траје четири такта и он се јавља још једном у току трећег става и то од 518. такта. У другој појави овог материјала, два клавира су подржана суптилном оркестрацијом, а инструменти који у њој учествују су кларинет, фагот, хорна и гудачки корпус, који свира пицикато.

Између ове две појаве материјала контраст се успоставља понављањем музичког садржаја из 472. такта који је уједно и главни градивни елемент последњег става. Ипак, битна је чињеница да се сви материјали у овом ставу брзо смењују и да њихови токови бивају нагло прекидани, а како би се спровела главна идеја овог става – стилски плурализам.

Од 525. такта почиње одсек који је фрагментарне грађе и који припрема поновну појаву почетног материјала увода првог става. Тим поступком настојао сам да у последњем ставу реминисценцијом на почетак првог става композиције *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар, заокружим читаву структуру дела. Ова реминисценција материјала јавља се на идентичан начин као и на самом почетку композиције. Такође, појава овог мотива је својеврстан гест којиме је прекинут ток трећег става, сачињен од различитих материјала, који су описани у току овог потпоглавља.

Након овог геста, почиње кода, коју сам спровео кроз три етапе. Прва етапа коде започиње мелодијом соло флауте, а на њу се у 544. такту надовезују два клавира, која симултано доносе идентичну мелодију у идентичним регистрима. Идеја оваквог почетка коде је заснована на успостављању драматуршке паралеле између почетка трећег става и почетка коде трећег става. Спори, медитативни почетак јесте карактеристика која се испољава у оба ова одсека и у оба случаја су ти одсеци прекинути нагло, радикалном променом динамике и материјала.

Пример бр. 31, Игор Андрић Вуду – три омажа за два клавира и оркестар, други став, трећи став, т. 542-548, почетак коде

Друга етапа коде заснована је на материјалу који се може посматрати на нивоу два клавира, јер је оркестрација ове етапе коде заснована на удвајањима деоница клавира. Пунктирана ритмичка фигура је основа материјала првог клавира, док на хармонском плану септима у обе руке дају веома оштар звук у вишем регистру. Деоница другог клавира садржи пратњу у готово механичком триолском покрету, наглашавајући сваку добу акцентима у левој руци. Мелодијски модел траје два такта и две четвртине и он се након излагања понавља још два пута и у понављањима се темпо кроз *molto accelerando* убрзава. Након понављања и убрзавања, достигнут је нови, бржи темпо и од 557. такта мелодијска основа је варирана и ритмички је заступљен само покрет осмина у првом клавиру.

Пример бр. 32, Игор Андрић Вуду – три омажа за два клавира и оркестар, други став, трећи став, т. 557-560, деонице два клавира у другој етапи коде

Пулсирајућим осминама у првом клавиру започиње *stretta*, последња етапа коде, у којој сам начинио завршно убрзавање темпа, гушћу текстуру и динамичко појачање, како бих достигао завршну кулминацију читаве композиције. *Stretta* је карактеристична за завршне одсеке многих музичких форми, као што су нпр. арија и фуга, и њоме сам желео да интензивирањем музичког тока, укажем на још један утицај музичке традиције на моју композицију *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар. Након достигнуте кулминације у 590. такту, следи такт паузе у читавом ансамблу и након њега, композиција се завршава двотактним подсећањем на материјал почетка, тј. увода првог става. Овај поступак представља завршно заокруживање композиције на нивоу позиционирања материјала.

4. Вуду – три омажа за два клавира и оркестар, позиција у српском стваралаштву и позиција у мом стваралаштву

Према доступној литератури и кроз истраживање литературе српске музике за два клавира и оркестар, дошао сам до следеће листе концертантних дела:

1. Петар Озгијан – *Медитације* за два клавира, гудаче и ударалке (1962)
2. Владимир Тошић – *Триал* за два клавира и гудачки оркестар (1994)
3. Душан Радић – *Концерт за два клавира и гудачки оркестар, оп. 19бис* (1998)
4. Мирослав Штаткић – *Типик* концерт за два клавира и симфонијски оркестар (1996/1999)
5. Мирослав Штаткић – *Concerto Rustico* за два клавира и симфонијски оркестар (2000)
6. Мирослав Штаткић – *Бурђевдански концерт* за два клавира и симфонијски оркестар (2000)

Композиција *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар је дакле седма композиција у стваралаштву српских композитора за два клавира и оркестар. Ово остварење је допринос концертантној литератури српских аутора за два клавира, која има мали број дела, која се ретко изводе.

Како бих јасно позиционирао ово дело у свом стваралаштву, осврнућу се пре свега на композиције за клавир соло у мом стваралаштву, али и на композиције које су посвећене извођачима са којима сам сарађивао.

Клавир је за мене био значајан инструмент током читавог досадашњег стваралаштва и композиције које сам написао за клавир соло су:

1. *Мистерије* пет призора за клавир соло (2015)
2. *Омаја* бајка за клавир соло (2016)
3. *Набрајалица* за клавир соло (2017)
4. *Као да Земља пева* вибрације за клавир соло (2024)

Третман клавира у наведеним делима се у великој мери разликује. *Омаја* бајка за клавир соло и *Као да Земља пева* вибрације за клавир соло су дела у којима сам истраживао претежно колористички аспект и третман клавира кроз спори темпо, док је у композицијама *Мистерије* пет призора за клавир соло и *Набрајалица* за клавир соло истакнут виртуозитет извођења на клавиру путем перкусивног третмана клавира, брзих темпа и мешовитих тактова. У композицији *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар обједињене су тенденције које су се у ранијим делима за клавир јављале изоловано. У овом контексту врло ми је важно да поменем и *Сватовску песму* за два клавира (2021) захваљујући којој сам по први пут писао за ансамбл два клавира. Ова композиција ме је и подстакла да усмерим своју пажњу ка клавирском дуу као ансамблу, његовим звучним и интерпретативни могућностима и захваљујући којој је и настала композиција *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар.

Пракса посвећивања дела извођачима са којима сарађујем је започета композицијом *Taraf de Haidouks* свита за хармонику соло (2019), која је посвећена хармоникашу Горану Стевановићу који је ово дело поручио. Композиција *Парахелиј*, пејзаж за виолончело соло (2019) написана је за виолончелисту Немању Станковића, који ју је снимео и објавио на свом албуму *Трагови*. Године 2018. написана је композиција *Расковани Прометеј* фантазија за соло виолину и 16 гудача. Ову композицију посветио сам виолинисти Душану Јоксићу. Најприближнији начин сарадње са извођачима спровео сам приликом стварања композиције *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар са члановима *VooDoo* клавирског дуа.

5. Закључак

„Дакле, ја не поричем утицаје, него се питам да ли сам у оквиру једне суме утицаја успео да створим – и у односу на поменуте утицаје – то фамозно ’диференцијално осећање’, другим речима: колико сам, [...] успео да створим своје сопствено аутентично дело [...]“.³³

Овај цитат Данила Киша је темељ мог докторског уметничког пројекта *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар и мојих поетичких усмерења током процеса стварања. Помоћу њега изводим закључак да је музичка традиција послужила као основа за стварање овог дела и за достизање мог личног „диференцијалног осећања“. Верујем да ослањање на процесе традиције није назадно посматрање прошлости, већ потпуно супротно, учење којим се кроз мноштво различитих искустава, техника и доживљаја може створити ново аутентично дело, као скуп свих полазних тачки. Сматрам да је циљ мог докторског уметничког пројекта постигнут и да је композиција *Вуду* – три омажа за два клавира и оркестар допринос малобројној концертантној литератури за два клавира, пре свега на нивоу стваралаштва српских композитора. Читав докторски уметнички пројекат ће у будућности за мене представљати нову полазну тачку коју ћу настојати да обогатим новим „сумама утицаја“.

³³ Danilo Kiš, *Čas anatomije*, Beograd, Prosveta, 2005, 53.

6. Литература

1. Adorno, Teodor V. *Filozofija nove muzike*. Beograd, Nolit, 1968.
2. Andreis, Josip. *Povijest glazbe. Knjiga 3*. Zagreb, Liber, 1989.
3. Andrić, Igor. *Piano trio No. 1*, Vienna. Universal Edition, 2022.
4. Andrić, Igor. *Prometheus Unbound*. Vienna, Universal Edition, 2022.
5. Andrić, Igor. *Taraf de Haidouks*. Vienna, Universal Edition, 2022.
6. Андрић, Игор. *Сватовска песма*. Београд, рукопис код аутора, 2021.
7. Андрић, Игор. *Речи*. Београд, рукопис код аутора, 2015.
8. Bartok, Bela. *Concert No. 3, for Piano and Orchestra*. London, Boosey & Hawkes, 1947.
9. Bartok, Bela. *Concerto for two pianos, percussion and orchestra*. London, Hawkes & Son, 1970.
10. Бркљачић, Иван. *Од музичког тока до музичке форме*. Београд, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности; Rights and Royalties Publishing Company d.o.o., 2022.
11. Bogunović, Blanka. *Psihologija i muzika: Kognicija i afekat u stvaranju savremene umetničke muzike*. Beograd, Tekst saopštenja u okviru pratećeg programa 24. Međunarodne tribine kompozitora 24.9. – 30.9.2015.
<https://composers.rs/wp-content/uploads/2017/01/B.-Bogunovic-Psihologija-i-muzika-Full-text-FINAL-KRACI-10.1.2017.pdf>
12. Vivier, Claude. *Zipangu, for String Orchestra*. New York, Boosey & Hawkes, 1985.
13. Деспић, Дејан. *Хармонија са хармонском анализом*. Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
14. Despić, Dejan. *Muzički stilovi*. Srpsko Sarajevo, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004.
15. Жебељан, Исидора. *Коњи Светог Марка, илуминација за оркестар*. Милано, Casa Ricordi, 2004.
16. Живковић, Миленко. *Наука о хармонији*. Београд, Просвета, 1947.
17. Илишевић, Тијана Б. *Посттонална музика у светлу когнитивне трансмедијалне наратологије* (докторска дисертација). Факултет музичке уметности, Београд, 2022.

18. Kellerman, Dana. *The Living Webster Encyclopedic Dictionary of the English Language*. Chicago: The English Language Institute of America, 1981.
19. Kiš, Danilo. *Čas anatomije*. Beograd, Prosveta, 2005.
20. Kohoutek, Ctirad. *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*. Beograd, Univerzitet umetnosti, 1984.
21. Leman, Andreas, Džon Sloboda i Robert Vudi, *Psihologija za muzičare*. Beograd, Psihopolis, 2012.
22. Ligety, György. *Konzert für Klavier und Orchester*. Mainz, B. Schott's Söhne, 1986.
23. Messiaen, Olivier. *Vingt Regards sur L'Enfant-Jésus*. Paris: Durand, 1947.
24. Mikić, Vesna. *Lica srpske muzike: Neoklasicizam*. Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju, 2009.
25. Нестъев, Израиль Владимирович. *Прокофьев*. Москва, Музгиз, 1957.
26. Piano duo, VooDoo. *Otkrovenje*. Beograd. Sekvoja izdavaštvo, 2023.
27. Popović, Berislav. *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd, CLIO, Kulturni centar Beograda, 1998.
28. Poulenc, Francis. *Concerto en RE Mineur pour 2 Pianos et Orchestre*. Paris, Rouart, Lerolle, 1934.
29. Poulenc, Francis. *Entretiens avec Claude Rostand*. Julliard, 1954.
30. Prokofiev, Sergei. *Piano Concerto No. 1*. Moskva, Muzgiz, 1957.
31. Prokofiev, Sergei. *Piano Concerto No. 2*. London, Boosey & Hawkes, 1972.
32. Prokofiev, Sergei. *Piano Concerto No. 3*. London, Boosey & Hawkes, 1923.
33. Ravel, Maurice. *Le Tombeau de Couperin*. Paris, Durand, 1918.
34. Ravel, Maurice. *Concerto pour Piano et Orchestre*. Paris, Durand, 1932.
35. Robinson, Harlow. *Sergei Prokofiev, a biography*. Northeastern University Press, 2002.
36. Skovran, Dušan i Vlastimir Peričić. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1977.
37. Stravinski, Igor. *Moje shvatanje muzike*. Beograd, Vuk Karadžić, 1966.
38. Stravinski, Igor. *Hronika moga života*. Beograd, Artist, 2005.
39. Stravinsky, Igor. *Suite de Pulcinella*. London, Boosey & Hawkes, 1949.
40. Stravinsky, Igor. *Capriccio*. London, Hawkes & Son, 1952.
41. Stravinsky, Igor. *Concerto for piano and wind instruments*. New York, Boosey & Hawkes, 1960.
42. Stravinsky, Igor. *Concerto per due Pianoforti-soli*. Mainz, B. Schott's Söhne, 1936.

43. Taruskin, Richard. *Stravinsky and the Russian traditions. Volume I*. University of California Press, 1996.
44. Teparić, Srđan. *Kritika koncerta kraviskog dua VooDoo – Velika sala Kolarčeve zadužbine, 16.01.2021*. Muzički Limbo. 18. januar 2021., приступљено фебруара 2026.
<https://muzickilimbo.rs/kritika-koncerta-klavirskog-dua-vooodoo---velika-sala-kolarceve-zaduzbine-16-i-2021/>
45. Fokke, Erik. *Francis Poulenc: monnik en kwajongen*. Amsterdam, SUN, 2007.
46. Шобајић, Драгољуб. *Како се пише стручни рад, друго исправљено и проширено издање*. Београд, Факултет музичке уметности 2014.
47. Quantz, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. London, Faber and Faber, 1966.

7. Биографија

Игор Андрић (1996) започео је студије композиције 2014. године на Факултету музичке уметности у Београду у класи проф. Исидоре Жебељан код које је завршио основне (као најбољи студент генерације) и мастер академске студије. Тренутно је студент завршне године докторских академских студија на истом Факултету у класи проф. Драшка Ацића, а паралелно похађа и *Konzertexamen* студије композиције у Хамбургу у класи проф. Фредрика Швенка. Од 2021. године је на Факултету музичке уметности у Београду ангажован као асистент у настави на Катедри за композицију – композиционо техничке дисциплине. Његова музика извођена је на фестивалима и концертима у Србији, Француској, Русији, САД, Аустрији, Немачкој, Бугарској, Босни и Херцеговини, Италији, Хонг Конгу и на Кипру. Од марта 2021. године штићеник је бечке издавачке куће *Universal Edition*, која објављује сва његова дела. Са композицијом *Фрагменти* за камерни оркестар, 2022. године је освојио прво место на такмичењу *Composer Slam* (Хановер, Немачка). У августу 2023. године у Љубљани (Словенија) премијерно је изведена његова композиција *Трострука Божиња* три слике за симфонијски оркестар у извођењу Љубљанског интернационалног оркестра под управом Живе Плој Першух. 2024. године је освојио награду на такмичењу композитора *Свјатослав Рихтер и Алфред Шнитке* у организацији Руске културне агенције. Овом приликом, између осталих су у жирију били виолиста и диригент Јури Башмет, заслужни уметник Руске Федерације и композитор Александар Чајковски, шеф одсека за композицију Конзерваторијума у Москви. У финалу овог такмичења, његову композицију *Клавирски трио бр. 2* је извео ансамбл *Московски солисти*. Тренутно се налази у финалу истог такмичења за 2026. годину. У мају 2024. године Андрићев пројекат *Духовно путовање* изведен је у оквиру фестивала *NOWA MUZYKA* у Бидгошчу, Пољска. У јануару 2026. године премијерно је изведен његов *Концерт за виолину* са оркестром Хамбуршких симфоничара. Солоиста је био Душан Јоксић, а диригент Улрих Виндфур. Композицију *Цариградски бедеми* за симфонијски оркестар Игор Андрић је написао за оркестар Театра Кил (Немачка) као поруџбину, и композиција ће бити премијерно изведена у мају 2026. године у оквиру сезоне *Hafenstädte – Tore zur Welt*, под диригентском палицом Хауарда Грифитса. Такође у мају 2026. године ће премијерно бити изведена његова композиција *Буколика сцена* за октет, која је настала као поруџбина оркестра Есенске филхармоније, за камерни концерт њихових академиста.