



UNIVERZITET U BANJOJ LUCI

AKADEMIJA UMJETNOSTI

**AKORDSKE I LINEARNE STRUKTURE
SAGLEDANE KROZ ODNOS ARHAIČNOG I
SAVREMENOG U KLAVIRSKOM OPUSU
MIRJANE ŽIVKOVIĆ**

MASTER RAD

Mentor:
Prof. mr Zoran Nikolić

Kandidat:
Mladen Janković

Banja Luka, februar 2018. godine



UNIVERSITY OF BANJA LUKA

ACADEMY OF ARTS

**CHORDAL AND LINEAR STRUCTURES
PERCEIVED THROUGH THE RELATION
BETWEEN THE ARCHAIC AND
CONTEMPORARY IN PIANO OPUS OF
MIRJANA ZIVKOVIC**

MASTER DISSERTATION

Mentor:
Zoran Nikolic MA

Candidate:
Mladen Jankovic

Banja Luka, February 2018

Mentor: Mr Zoran Nikolić, vanredni profesor (13. februar 2014, umjetničko-teorijske discipline), AUBL

Naslov master rada: Akordske i linearne strukture sagledane kroz odnos arhaičnog i savremenog u klavirskom opusu Mirjane Živković

Rezime: U master radu, pod naslovom *Akordske i linearne strukture sagledane kroz odnos arhaičnog i savremenog u klavirskom opusu Mirjane Živković*, istražen je kompozitorski jezik jedne od najistaknutijih ličnosti srpske muzike XX/XXI vijeka. Cilj ovog rada jeste predstavljajući prvog sveobuhvatnijeg osvrt na klavirska djela Mirjane Živković sa stanovišta muzičke teorije i harmonije, uključujući i osvrt na formu. Budući da se klavirskim opusom do sada bavila, nažalost, nekolicina muzikologa i muzičkih analitičara, srazmjerno je mali broj pisanih izvora (naučnih i stručnih radova) o njenoj muzici.

Najznačajnije metode korištene prilikom izrade rada jesu komparativna, deskriptivna i strukturalna analiza. Posebna pažnja je posvećena akordskim strukturama u klavirskom opusu Mirjane Živković i načinu na koji ih autorka tretira. U pojedinim kompozicijama potencijalno se mogu uspostaviti funkcije široko shvaćenog tonaliteta za čije definisanje je korištena funkcionalna analiza i rimanovski sistem šifriranja. Važno je napomenuti da je muzički sadržaj u analiziranim djelima u većini slučajeva usmjeren ka određenim gravitacionim centrima. Na mjestima na kojima je određenost funkcija dovedena u pitanje, tonski centri se najčešće određuju na osnovu karakterističnih melodijskih tonova (inicijalisa, dominantnog tona ili finalisa). Iz pregleda akordskih struktura uočava se da vertikalna komponenta reprezentuje savremene tendencije, a da svojim izvorima i osloncem na folklorne elemente ujedno učestvuje u ispoljavanju i realizaciji odnosa arhaično – savremeno. Ističe se i uloga ljestvica specifične građe koje kompozitorka učestalo koristi, a to su umanjena i cjelostepena ljestvica, kao i određeni napjevi iz Mokranjčevog *Osmoglasnika*.

Rad nema tendenciju da stvari u potpunosti definiše, već da ih postavi kao analitičke izazove za buduće istraživače i da im probudi svijest o važnosti bavljenja djelima domaćih autora.

Ključne riječi: Mirjana Živković, gravitacioni centri, akordske strukture, intervali, ljestvice, boja, folklor, arhaično, savremeno

Naučna oblast: Humanističke nauke

Naučno polje: Umjetničko-teorijske discipline, Harmonija sa harmonskom analizom

Klasifikaciona oznaka: Muzikologija H-320

Tip odabrane licence Kreativne zajednice: Autorstvo – nekomercijalno – dijeliti pod istim uslovima

Mentor: Zoran Nikolić, MA, associate professor (13 February 2014, art-theoretical disciplines), Academy of Arts, Banja Luka

The title of the master dissertation: Chordal and linear structures perceived through the relation between the archaic and contemporary in the piano opus of Mirjana Zivkovic

Abstract: In the master dissertation entitled *Chordal and linear structures perceived through the relation between the archaic and contemporary in the piano opus of Mirjana Zivkovic*, the compositional language of one of the most prominent personalities of the Serbian music of the XX/XXI centuries has been explored. The aim of this work is to represent the first comprehensive review of the piano works of Mirjana Zivkovic, from the point of view of music theory and harmony, including a review of the form. Given that only few musicologists and music analysts have treated of her piano opus so far, there is, unfortunately, a correspondingly small number of written sources (scientific and professional works) about her music.

The most significant methods used in the course of the development of the work are the comparative, descriptive and structural analysis. A special emphasis was placed on chord structures in the piano opus of Mirjana Zivkovic and the manner in which the author treats of them. Functions of a broadly understood tonality, for the defining of which the functional analysis and Riemannian coding system were used, could potentially be established in certain compositions. It is important to note that the music content in the analysed works is, in the majority of cases, directed towards certain gravitational centres. On those places where the determination of functions is brought into question, tonal centres are most often defined on the basis of characteristic melodic tones (the initial, dominant and final tone). What can be seen from an overview of chord structures is that the vertical component represents contemporary tendencies, as well as that by its sources and support on the folklore elements it simultaneously participates in the manifestation and realisation of the relation between the archaic and contemporary. Also, what stands out is the role of scales of specific construction that the author uses, namely the diminished and whole-tone scale, as well as certain chants from Mokranjac's *Osmoglasnik*.

The work has no tendency to fully define things, but to set them as analytical challenges for future researchers and to raise awareness about the importance of studying works of local authors.

Key words: Mirjana Zivkovic, gravitational centres, chord structures, intervals, scales, timbre, folklore, archaic, contemporary

Scientific area: Humanities

Scientific field: Art – theoretical disciplines, Harmony with harmonic analysis

Classification sign: Musicology H-320

Type of selected licence of the Creative community: Authorship – noncommercial – share under the same conditions

S a d r Ź a j

1. Uvod	1
2. Analize	
2.1. <i>Dva impresionistička komada, 1. Magla</i>	3
2.1.1. <i>Magla</i> – rezime	12
2.2. <i>Dva impresionistička komada, 2. Predveče</i>	13
2.2.1. <i>Predveče</i> – rezime	18
2.3. <i>Bagatela</i>	19
2.3.1. <i>Bagatela</i> – rezime	26
2.4. <i>Romantični preludijum</i>	27
2.4.1. <i>Romantični preludijum</i> – rezime	33
2.5. <i>Glasovi</i>	34
2.5.1. Prvi stav	35
2.5.2. Drugi stav	44
2.5.3. Treći stav	56
2.5.4. <i>Glasovi</i> – rezime	70
2.6. <i>Balada za klavir br. 1</i>	71
2.6.1. <i>Balada za klavir br. 1</i> – rezime	84
2.7. <i>Balada za klavir br. 2</i>	85
2.7.1. <i>Balada za klavir br. 2</i> – rezime	102
3. Zaključak	103
4. Literatura	105
5. Prilozi	106
Prilog br. 1	Biografija autora
Prilog br. 2–3	Izjave autora
Prilog br. 4–10	Partiture analiziranih kompozicija
Prilog br. 11	Podaci o kompozicijama za klavir

UVOD

Ovaj rad je posvećen analizi klavirskog opusa jedne od najistaknutijih ličnosti srpske muzike XX/XXI vijeka. Kao muzički pedagog i pisac – teoretičar, Mirjana Živković je ostavila neizbrisiv trag u sveukupnoj srpskoj muzičkoj zaostavštini. Kako Anica Sabo kaže: „moguće je da upravo zbog veoma razgranatog raznovrsnog angažovanja u muzičkom životu sredine u kojoj živi i radi, sama autorka, a potom i svi ostali, nisu odgovarajuću pažnju posvetili njenom kompozitorskom stvaralaštvu. Došao je trenutak da se taj stav prema opusu Mirjane Živković izmeni.“¹ Sa ovom idejom saglasan je i mentor (bišvi student, a potom i asistent Mirjane Živković, prof. Zoran Nikolić) na čiju inicijativu je ova master teza i nastala.²

Cilj ovog master rada jeste predstavljanje prvog sveobuhvatnijeg osvrta na djela Mirjane Živković sa stanovišta muzičke teorije i harmonije, uključujući i osvrt na formu. Budući da se opusom Mirjane Živković do sada bavila, nažalost, nekolicina muzikologa i muzičkih analitičara, srazmjerno je mali broj pisanih izvora (naučnih i stručnih radova) o njenoj muzici. Tek poneki članak, odlomak iz kritike ili intervju, bili su sve što je i sama autorka posjedovala kao pisani trag o svome djelu. Upravo zbog toga, ovaj rad ima i svojevrsni viši cilj, a to je da zainteresuje profesionalne muzičare, kojim god naučnim poljem se bavili, i probudi im svijest o važnosti bavljenja djelima domaćih autora.

Kompozicije koje su uvrštene u ovaj rad poredane su hronološki, prema godini nastanka. Takvim pristupom i korištenjem komparativne metode omogućava se praćenje kompozitorskog sazrijevanja autorke jer su obuhvaćena djela nastala u razdoblju od preko 50 godina, od studentskih radova (*Dva impresionistička komada*, 1958) do onih nastalih nakon odlaska u penziju (*Balada br. 2*, 2009). Kratak osvrt na razvojni put dao je i Borislav Čičovački: „Stvaralački put Mirjane Živković odvijao se uz prepoznavanje ličnih naklonosti prema raznolikim stilskim podsticajima muzičkog nasleđa: od Šenbergove atonalnosti do drevnosti srpskog Osmoglasnika, od barkone monodije i Mesijanove postimpresionističke modalnosti, preko muzike najvećih srpskih prethodnika, Stevana Mokranjca, Slavenskog i Ljubice Marić, pa do narodne muzike. Ipak, u svakom segmentu opusa Mirjane Živković, bilo

¹ Anica Sabo, *Stvaralačka poetika Mirjane Živković*, u: *Žensko pismo/Srpska muzika u evropskom kontekstu*, Valerija Kanački (ured.), Međunarodni naučni skup *Srpski jezik, književnost, umetnost*, Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac, 2011, 15-21.

² Zahvaljujući mentoru imao sam veliku čast i zadovoljstvo da lično upoznam Mirjanu Živković, što je za mene kao muzičkog analitičara, a samim tim i za cjelokupan rad, bilo od neprocjenjive važnosti.

da je pun oštrina atonalnih sukoba ili da počiva na mirnoj osmoglasničkoj melodiji, prisutan je ubedljiv intimni svet kompozitora, čiji jezik uvek ostaje namenjen pre svega onim slušaocima koji poseduju istančanost ka preispitivanju teško pristupačnih predela emocija.“³

Pored komparativne, najznačajnija metoda korištena prilikom izrade rada jeste strukturalna analiza. Posebna pažnja je posvećena akordskim strukturama, kako onim tipično savremenim tako i onim folklornog izvorišta, te načinu na koji ih autorka tretira. Takođe, ističe se i uloga ljestvica specifične građe koje kompozitorica u klavirskom opusu frekventno koristi. Pored elemenata ove metode, za dodatna pojašnjenja korištena su i deskriptivna tumačenja. Pojedina analitička rješenja u toku rada ostaće na nivou diskusije. Nerijetko će u takvim slučajevima biti ponuđene dvije ili više opcija za tumačenje istog muzičkog sadržaja. Često se u tim situacijama navode komentari, opaske i mišljenja same kompozitorke što je od izuzetnog značaja za ovaj rad i daje mu određenu specifičnu težinu.

Budući da nekolicina klavirskih kompozicija nije uvrštena u ovaj rad, bitno je napomenuti da je selekcija pažljivo vršena u dogovoru sa mentorom i samom autorkom.⁴ Neka od izostavljenih djela ne reprezentuju puni kompozitorski potencijal autorke. To se prvenstveno odnosi na zbirke za djecu: *Sedam pesmica – za sviranje i pevanje; Za dečije ruke na belim i crnim dirkama; Za našu decu – 10 narodnih melodija u lakim kompozicijama za klavir; Za mlade pijaniste* itd. Za neke od kompozicija autorka kaže da se od njih vremenom „odrodila“ (*Dva prelida*), i zamolila je da budu izostavljene. Uprkos tome, ovaj rad će predstaviti, koliko je god moguće, kompletnu sliku o klavirskoj muzici Mirjane Živković.

³ Borislav Čičovački, *Kamerna muzika Mirjane Živković – autorsko veče* [programske knjižice], Beograd, Sala skupštine grada, 2010.

⁴ Dodatne informacije o klavirskim kompozicijama pogledati u prilogu br. 11.

DVA IMPRESIONISTIČKA KOMADA

(1958)

1. Magla

U ovoj kompoziciji melodija kao faktorni element u sebi sadrži latentnu harmoniju. Nju definišemo na osnovu zapažanja određenih muzičkih činilaca koji asociraju na tonalnost (razložen akord u melodiji, specifičan melodijski niz, karakterističan interval itd.). Preostali muzički sadržaj čine akordske strukture koje predstavljaju isključivo boju. Najčešće su nastale pojedinačnim ili kombinovanim, simultanim ili razloženim zvučanjem intervala kvinte, kvarte i sekunde. Iako su ove akordske strukture nastale kao proizvod „osjećaja“ kompozitora za određenu muzičku boju, u njima ipak uočavamo zakonitosti o asocijacijama na određen tip zvučnosti proistekao iz neke od specifičnih ljestvica (anhemitonske i hemitonske pentatonske, cjelostepene i umanjene). Naravno, postoji sklonost ka nekom od karakterističnih sazvučja i ona se srazmjerno češće javljaju, ali u većini slučajeva ne mogu da se oblikuju u akorde koji bi imali funkcionalne uloge.

Tabela br. 1: Šematski prikaz formalnog plana i tonskih centara

uvod	a		prelaz	a1				prelaz		a2 (<i>codetta</i>)
t.1-2	t.3-12		t.13-18	t.19-28				t.29-32		t.33-37
in a/e		in c	in a	gis/cis	B	es	f	in a	Des/D	in a
-	t.3-6	t.7-12	-	t.19-20	t.21-22	t.23-26	t.27-28	t.29-30	t.31-32	-

takođe se nalazi i u basu u prva četiri takta, upućuje na to da se ovaj dio muzičkog toka eventualno može posmatrati i kroz tonski centar *e*. Akord *a-c-e* može se još posmatrati i kao produkt anhemitonske pentatonske ljestvice.

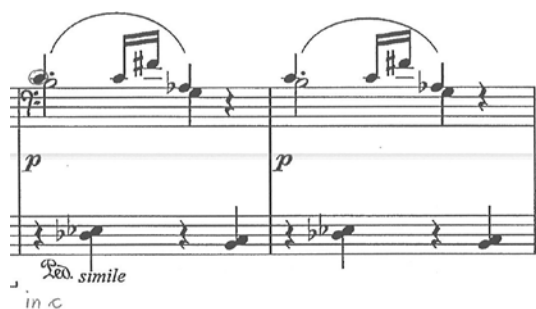
Naredna dva takta donose razradu materijala u vidu smjene prepoznatljivih akordskih struktura (primjer br. 3).

Primjer br. 3

Prvi akord je *kvintno/kvartno*⁵ građen (*a-e-h/h-e-a*), a drugi je *tercne* građe, iako kvartno postavljen u ovom slučaju (VD7, *des-f-as-c*, zaokružen u primjeru br. 3). Pored česte kombinacije akorda *tercne* i *kvintno/kvartne* građe, uočava se još jedan frekventni postupak kompozitorke, a to su *intonacione veze* između odsjeka. Takva veza podrazumjeva zajednički ton između dva odsjeka. Često je taj ton u melodijskoj liniji i može se vezati sa bilo kojom linijom narednog odsjeka u kojoj je isti taj ton (ne mora biti u istoj oktavi). U ovom slučaju prisutna je između prve dvije rečenice (t. 6–7, ton *c*, obilježeno u primjeru br. 3).

⁵ Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2002, 329, 338.

Iduća rečenica na sličan način donosi tematski materijal, s tim što je ovaj put tonški centar *in c* (t. 7–8, primjer br. 4).



Primjer br. 4

Tonovi melodije obrazuju sazvučje *as-c-fis*, karakteristično za c-mol (vantonalna dominantna, -VIID⁶). Iako je melodija već spomenuti vodeći idejni postulat po shvatanju kompozitorke, ona takođe napominje da se akordska struktura, koja je prevashodno boja, nekada uklapa u širi tonalitet. Prema tome, tonovima iz melodije u ovom slučaju možemo priključiti i gornji (melodijski ton) niže dionice. Navedeni tonovi grade akord *as-c-es-fis* koji takođe ima funkciju vantonalne dominante u c-molu (-VIID^{4/3}⁷).

U nastavku druge rečenice nailazimo na dva durska kvintakorda udaljena za malu sekundu (*g-h-d* i *as-c-es*, primjer br. 5).



Primjer br. 5

Tim kvintakordima dodati su tonovi koji su takođe udaljeni za malu sekundu od osnovnog tona akorda. Akordu *g-h-d* dodat je ton *as*, dok je akordu *as-c-es* dodat je ton *g*. U ovom slučaju, takođe, uslovno treba shvatiti tonalne asocijacije koje u c-molu proizvode ta dva akorda, D-VI. Naravno, i ovi akordi su intonaciono povezani sa prva dva takta rečenice, tonom *as*.

⁶ Vidi o tome: Dejan Despić, navedeno djelo, str. 46.

⁷ Vidi o tome: Dejan Despić, navedeno djelo, str. 93.

Nastavak muzičkog toka donosi karakterističan sekundni pokret melodije (takt br. 12, označeno u primjeru koji slijedi) sa rasporedom tonova poput donjeg tetrahorda umanjene ljestvice (*c-cis-dis-e*, primjer br. 6).

Primjer br. 6

Interesantne su i akrodske strukture u istom taktu. Prva dva akorda su VD7 (već spominjan u ovom djelu), treći akord *cis-dis-g-a* (po građi isti kao akord iz uvoda kompozicije, primjer br. 1) korijen vuče iz cjelostepene ljestvice, dok je poslednji akord *a-h-d-e* produkt anhemitonske pentatonske ljestvice.

„Igra“ sekundi se nastavlja i u idućem taktu, br. 13. Ovdje sekunde zvuče simultano u oba glasa, ali se svakako ističu vodeći melodijski tonovi u višem registru (*e-a*, zaokruženi u primjeru br. 6). Prema navedenim tonovima može se zaključiti da je tonski centar *A*, što se i potvrđuje u nastavku muzičkog toka. U narednom taktu zapažamo razložen akord *a-cis-e-gis* (VD7) sa akcentovanim tonom *a* u melodiji (primjer br. 7).

Primjer br. 7

Idući takt (takt br. 15, primjer br. 7) donosi silaznu transpoziciju akorda koji je u osnovi građen od dvije velike sekunde (*a-h* i *d-e*), s tim što je prva sekunda zapisana u obrtaju, kao velika nona. Navedeni tonovi mogu se posmatrati kao produkt anhemitonske pentatonske ljestvice (*a-h-d-e-g*). Takođe, melodijski nizovi svih linija u ovom taktu obrazuju istu ljestvicu.

Sekundni pokret se nastavlja u t. 17 i 18, (*gis-a* i *h-c* u višem registru i *fis-g* odnosno *a-h* u nižem, označeno u primjeru br. 8).

Primjer br. 8

Interesantno je spomenuti da zbir tonova iz višeg glasa u taktu br. 16 donosi elemente umanjenog niza, *fis-g-a-(b)-c-cis-(dis)-e*. Silazni niz u melodiji (koji počinje još u prethodnom taktu, br. 15, primjer br. 7), dekrešendo kao i augmentacija, daje jasan signal kraja ove muzičke cjeline.

Naredni odsjek donosi motiv sa početka kompozicije, ali ovoga puta u nešto izmijenjenom obliku (primjer br. 9).

Primjer br. 9

Sušтина izmjene, kako kompozitorka navodi, jeste traganje za novom bojom. Već samo obogaćivanje pratnje intervalima većim od seknude, koji su isključivo bili korišteni u prvom pojavljivanju teme (vidjeti primjere br. 2 i 4), itekako doprinosi ostvarenju tog cilja. Ovoga puta korištena su sazvučja u intervalima terce i kvarte, dok je kontura teme ostala gotovo ista kao na početku kompozicije. Kao i u prvom izlaganju teme, postoji više opcija za određivanje tonskog centra. Ton *gis* je dominantan u melodiji višeg glasa, dok je u basu (t. 19–22) učestalija pojava tona *cis*. Interesantno je primijetiti da su potencijalni tonski centri, kao i na početku kompozicije (*e-a*), u kvintnom odnosu. Postoji i melodijska spojnica sa prethodnim odsjekom koji završava skenudnim pokretom *a-gis-a*, te se kao idući ton u melodiji i naslućuje upravo ton *gis*. Tema se kreće sekundnim pokretom naviše, tako da je melodijski oslonac u naredna dva takta (br. 21–22) ton *b*. Melodija nastavlja da se razvija (uz enharmonsku zamjenu) počevši od tona *es* (takt br. 23, vidjeti u prethodnom primjeru). U posljednjem dvotaktu ovog odsjeka, sekundnim pokretom naviše, melodijski oslonac sa tona *es* prelazi na ton *f*. Posmatrajući ove tonove zapažamo da se obrazuje niz *es-f-gis-b* koji ima korijen u već spomenutoj anhemitonskoj pentatonskoj ljestvici. Takođe, melodija iz takta br. 21 obrazuje niz iz iste ljestvice (*dis-g-b-c*), dok se akordske strukture sačinjene od tonova iz melodije u taktu br. 19 (*cis-e-g-b*) i taktu br. 25 (*d-es-f-a*), mogu posmatrati kao proizvod umanjene ljestvice.

Već u prva dva takta posljednjeg odsjeka (t. 29–30) kompozitorka nagovještava tonsko i motivsko zaokruženje kompozicije (primjer br. 10).

Primjer br. 10

Karakteristično za završne odsjeke, sumiraju se svi bitniji muzički elementi korišteni u toku kompozicije. Već u prvom taktu ovog odsjeka ton *a* iz melodije stoji u odnosu male sekunde prema basovom tonu, *as*. Prekomjerni akord u nižem glasu *des-f-a* (zaokružen u prethodnom primjeru) sa tonom *as* u basu obrazuje akord koji sadrži dvojnu kvintu (*d-as – d-a*). Interval kvinte *des-as* takođe je u odnosu male sekunde prema intervalu koji se obrazuje u melodiji, *d-a* (ton *es* u ovom slučaju možemo posmatrati kao prolazni ton do kvinte *d*, vidjeti u primjeru iznad). Akord u melodiji, na drugoj četvrtini takta br. 29, istog je sklopa kao i akord u nižem glasu, prekomjerni kvintakord (*des-f-a*). Naredni takt (br. 30) donosi reminiscenciju na do sada potenciranu zvučnost intervala kvarte. Akord u nižem glasu *e-b-c-f* može se posmatrati i kao akord kvartnog sklopa (*c-f-b-e*). Viši glas donosi dva intervala kvarte (prekomjerne i čiste) na rastojanju male sekunde (*b-e* i *e-a*).

Iduća dva takta (br. 31–32) donose jasno odvojena dva sloja fakture sa osloncem na dva različita tonska centra (primjer br. 11).

The image shows a musical score for two staves, measures 31 and 32. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains a melodic line with a slur over measures 31 and 32. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a bass line with a slur over measures 31 and 32. The piece is marked 'in Des' and 'mp'.

Primjer br. 11

Razlaganje kvintakorda *des-f-as* u gornjem glasu praćeno je intervalom kvinte *d-a* u donjem. Primjećujemo da su ta dva sloja na već viđenom rastojanju male sekunde.

Motivska zaokruženost dobija se „igrom“ sekundi u t. 33–34 (primjer br. 12).

Primjer br. 12

Još jednom se ističe važnost intervala kvinte u odnosu melodijskih tonova, *d-a* i *a-e* (zaokruženo u primjeru br. 12).

Potencijalni melodijski centar *a* na određeni način je potvrđen uzastopnom pojavom u najvišem glasu (primjer br. 13).

Primjer br. 13

Posljednje sazvučje u kompoziciji u višoj dionici obrazuje kvintakord *d-f-a*, a u nižoj interval kvinte *e-h*. Tokom analize više puta je spomenuta važnost melodije i linearnog načina razmišljanja kojem je kompozitorica naklonjena. Iz tog razloga, za definisanje tonskog centra čini se da je mnogo bitniji ton *a* u melodiji, nego kompletan *bikord*⁸ kojem je suštinska uloga koloristička. Ovo sazvučje možemo okarakterisati i kao kumulus, uslovno rečeno, subdominante (*d-f-a*) i dominante (*e-h*), dok ton u melodiji predstavlja osnovni ton centra *a*.

⁸ Vidi o tome: Despić, Dejan, navedeno djelo, str. 347.

1. Magla – rezime

Svojevrsni dodir sa impresionizmom kompozitorica ostvaruje isticanjem kolorita određenih sazvučja. Ta sazvučja su uglavnom proistekla iz specifičnih linearnih struktura koje predstavljaju već poznate elemente impresionističke muzike, te u toku kompozicije daju takvu asocijaciju (pentatonske ljestvice, umanjena, prekomjerna itd.). Očigledno je i konstantno razmišljanje o potencijalnim promjenama boja tih sazvučja. Kompozitorica pokušava da ih na razne načine modifikuje kako bi ona zazvučala svaki put pomalo drugačije, što jeste dio Debisijeve i uopšte impresionističke estetike.

Pored navedenih impresionističkih, prisutni su i elementi koji asociraju na zvuk iz folklor slovenskih naroda, prije svega intervali kvinte/kvarte i sekunde. Na određenim mjestima u muzičkom toku ostvaruje se povezanost tih elemenata, što daje zvučno interesantnu kombinaciju arhaičnog i (uslovno rečeno) modernog – impresionističkog.

2. Predveče

Kada je riječ o ovoj kompoziciji prije svega treba spomenuti način oblikovanja forme. Uočljive su tri kontrastne cjeline: **a** – *Moderato*, **b** – *Allegro* i **c** – *Poco meno mosso* (a tempo). Ono što je interesantno jeste redosljed ovih odsjeka, **a b c b c a** + *codetta*. U ovakvom rasporedu, kada bi odsjeke **b** i **c** eventualno posmatrali kao jednu vezanu cjelinu, obrazovao bi se oblik za koji bismo mogli reći da je simetričan, u ogledalu.

Stepen tonalne određenosti ove kompozicije gotovo da je na nivou *Romantičnog preludijuma* (detaljniju analizu vidjeti na str. 27–33). S tim u vezi, značajno je uočiti kvintni odnos tonalnih/tonskih centara unutar kompozicije (predstavljeno u šemi).

Tabela br. 2: Šematski prikaz formalnog i tonalnog plana

a	b	c	b	c	a	codetta
t.38-46	t.46-53	t.54-64	t.64-71	t.72-82	t.83-92	t.92-97
h (cis t.43-46)	in h	Fis	in h	Fis	h (cis t.43-46)	(cis), h

U prvom dijelu kompozicije (**a** - *Moderato* (t. 38–42), primjer br. 14) tonalni cenar je *h*.

The image displays a musical score for the first section of the piece, labeled 'Moderato'. It consists of three systems of music. The first system (measures 38-42) is marked 'Moderato' and 'p'. The second system (measures 42-46) is marked 'mf' and 'poco ritenuto'. The third system (measures 46-53) is marked 'Allegro' and 'p'. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as triplets, dynamics, and chord symbols.

Primjer br. 14

Razložen akord u višem glasu čini figuru koja će prožimati čitav odsjek, dok je za niži glas karakteristična frekventna upotreba skretnica (obilježeno u primjeru br. 14). Jasne funkcije t_6 i s_6 uočljive su u prva četiri takta kompozicije. Sazvučje iz takta br. 42 (*fis-ais-cis-dis*) funkcionalno možemo protumačiti na dva načina: dominantna sa dodatom sekstom (D+6 iz H-dura) ili IIIv6/5. Hromatska promjena sklopa akorda u taktu br. 43 (*fis-a-cis-dis*), kao i nastavak muzičkog toka sve do kraja odsjeka, takođe se mogu posmatrati na više načina.

Prema riječima kompozitorke, muzički tok nastavlja u h-molu i navedeni akord (polu-umanjeni septakord) ima funkciju zamjenika vantonalne dominante za subdominantu (VII_s). On se zvučno podudara sa molskom dominantom kojoj je dodata seksta (d+6). Ta funkcija se jasnije čuje jer je prisutna hromatska promjena u odnosu na prethodni akord koji je imao istu funkciju, a po sklopu bio durski. Nakon njega slijedi akord iz subdominantne oblasti (*e-gis-c*, takt br. 44) koji je, kako ona navodi, moguće tumačiti na dva načina – u zavisnosti od toga da li vodeći ton melodije posmatramo kako je zapisan (c_2) ili enharmonski (his_2). U prvom slučaju to je snižen drugi stupanj (frigijski), ali je po sklopu prekomjerni (*c-e-gis*, >II#5). U drugom slučaju to bi bila subdominanta, takođe građena kao prekomjerni akord (*e-gis-his*, S#5). Kompozitorka ističe da akord iz takta br. 45 možemo definisati kao >II#5 kome je dodat ton *f* ili kao polarni akord, ali po sklopu VM7 (*f-as(gis)-c-e*). Polarni akord, kao veliki molski septakord, u melodijskom smislu se razrješava u ton *h* koji slijedi u drugom dijelu kompozicije (onzačeno u t. 46–47).

Budući da je polarni akord kao VM7 u praksi skoro nepoznat i predstavlja čistu konstrukciju, može se uzeti u razmatranje i opcija sa istupanjem u cis-mol. Hromatskom modulacijom pomoću promjene sklopa akorda (takt br. 43) moduliramo u akord II stupnja cis-mola. U narednom taktu predstavnik dominantne funkcije je III stupanj kao prekomjerni (*e-gis-c(his)*, III#5). Akord koji slijedi u taktu br. 44 (prethodno tumačen kao polarni) u ovom slučaju bi se posmatrao takođe kao III#5, ali sa tonom *f* u basu koji ima potencijal da se ponaša kao skretnica (koju smo čuli i u prethodnim taktovima). Međutim, ta skretnica se u nastavku muzičkog toka ne razrješava. Ukoliko se napravi sklop od akrodskih tonova (*e-gis(his)c*) i dodate skretnice (*f*) dobija se sazvučje (enharmonski VM7) koje u odnosu na tonski centar (*cis*) sadrži i dursku ($f(eis)$) i molsku (*e*) tercu.

Drugi dio kompozicije (**b** - *Allegro* (t. 47–53), primjer br. 15) donosi kontrast u tempu, fakturi i tretmanu dionica.

Primjer br. 15

Viša dionica donosi kombinaciju dijatonskih ljestvičnih nizova sa tonom *h* kao osnovnim:

t. 46–47 – h-mol harmonski

t. 48–50 – H-dur

t. 51–52 – h-mol melodijski

t. 52–53 – H-dur

Svi navedeni nizovi označeni su u primjeru br. 15.

Nižu dionicu prožima ostinatni pokret u kojem se tonovi *e* (t. 47–51), a zatim *d* (t. 51–53) ističu kao pedalni, na svojevrsan način markirani konstantnom upotrebom identične figure (zaokruženi u primjeru br. 15). Bitno je primijetiti da su tonovi ostinatne figure takođe

iz h-mol ljestvice. Određena mjesta (t. 48–53) u ovom odjseku eventualno bi latentno mogla biti protumačena kao smjena dominante i tonike u tonskim centrima *Fis* odnosno *H*.

Treći dio kompozicije (*c - poco meno mosso; a tempo* (t. 54–64), primjer br. 16) povezan je melodijskom spojnicom (*fis*, zaokružen u narednom primjeru) sa prethodnim odsjekom.

The musical score consists of five systems of music, each with a treble and bass clef.
 - System 1 (measures 52-54): Treble clef has a melodic line with a fermata over measure 53. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Markings include 'H-dur', 'poco meno mosso', and 'poco ritenuto'. Chord symbols 'D' and 'T' are written above the treble staff.
 - System 2 (measures 55-57): Treble clef has a melodic line with a fermata over measure 56. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Markings include 'a tempo' and 'p'. Chord symbols 'D', 'T', 'D5', and 'D5b' are present.
 - System 3 (measures 58-60): Treble clef has a melodic line with a fermata over measure 59. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Markings include 'mf'. Chord symbols 't' and 'T' are present.
 - System 4 (measures 61-63): Treble clef has a melodic line with a fermata over measure 63. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Markings include 'poco ritenuto'.
 - System 5 (measures 64): Treble clef has a melodic line with a fermata over measure 64. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Markings include 'a tempo' and 'p'.

Primjer br. 16

Čitav odsjek je tonalno jasno određen. Interesantno je primijetiti da su u t. 54–55 funkcije u višem i nižem glasu različite (bikordi), ali u okviru istog tonalnog centra, Fis-dura. Nastavak muzičkog toka (t. 55–64) u nižoj dionici ponovo donosi ostanatni pokret koji je nakratko bio prekinut u prethodna dva takta. Ovoga puta figura je zasnovana na elementima umanjene ljestvice (*g-fis-e-dis-cis-his*, zaokruženo u primjeru br. 16, uz neznatna odstupanja u posljednjem taktu), koju kompozitorka obilato koristi u klavirskom opusu. U višoj dionici smjenjuju se funkcije durske i molske tonike *in Fis*, a odsjek završava umanjenim akordom na tonu dominante, (*cis-e-g*, označen u primjeru iznad). Takav sklop akorda vjerovatno je iskonstruisan da bi se uspostavila intonaciona veza sa narednim odsjekom koji počinje tonovima *e-g*.

Nakon doslovno ponovljenih odsjeka **b**, **c** i **a**, slijedi svojevrsna *codetta* (t. 92–97, primjer br. 17).

The image displays a musical score for a section labeled 'Codetta' (measures 90-97). The score is written for piano and is divided into two systems. The first system (measures 90-97) is in treble clef. It begins with a 3-measure triplet in measure 90, marked with a dynamic of *p*. The section is labeled 'Codetta' in a box. The dynamics progress to *pp* and include a 'Rea.' marking. The second system (measures 93-97) is in bass clef. It starts with a dynamic of *mp*, followed by *p*, *pp* (with a 'ritenuto' marking), and finally *ppp*. A bracket under measures 95-97 is labeled 't+6'.

Primjer br. 17

Budući da nastupa nakon odsjeka **a** koji završava specifičnim VM7, i sama *codetta* je građena od tonova tog akorda (*f-as(gis)-c-e*). Uz postepeni dekrešendo i *ritenuto*, muzički tok se završava sazvučjem građenim od dvije kvinte/kvarte (takt br. 95, *gis-d* i *h-fis*, vidjeti u primjeru br. 17). Bitno je primijetiti odnos melodijskog i basovog tona koji su takođe u pomenutom intervalu kvinte/kvarte (*fis-h*). Sazvučje koje se dobije spajanjem tih kvinti eventualno se može funkcionalno odrediti i predstavlja svojevrsnu toniku h-mola sa dodatom velikom sekstom (t+6). Time se, pored tematske, ostvaruje i tonalna zaokruženost kompozicije.

2. *Predveče* – rezime

Za razliku od prvog impresionističkog komada (*Magla*), u ovoj kompoziciji možemo primijetiti viši stepen tonalne/tonske određenosti. U toku kompozicije uočava se kvintni odnos tonalnih/tonskih centara (*h-Fis-cis*) čime se još jednom skreće pažnja na važnost tog intervala u djelima Mirjane Živković. Vrlo upečatljiv je i formalni plan sa simetričnim rasporedom odsjeka (u ogledalu). Važno je spomenuti i to da su svi odsjeci povezani melodijskim spojnicama.

U određenim dijelovima muzičkog toka potencijalne funkcije moguće je tumačiti na više načina. Iz tog razloga, za data mjesta su ponuđena dva viđenja od kojih je jedno iz ugla same kompozitorke (odsjek **a**). Elementi karakterističnih linearnih struktura se jasnije uočavaju u odsjecima **b** (prirodni dur, harmonski i melodijski mol) i **c** (umanjena ljestvica).

BAGATELA

(1959)

Bagatela, kao i većina klavirskih kompozicija u opusu Mirjane Živković, obavijena je sredstvima modernijeg tehničkog ruha. Prisutni su akordi i ljestvice specifične građe. Njihov tretman je savremen, ali su tonski centri i pored toga jasno određeni. Ovi intonacioni oslonci često stoje u određenoj relaciji tako da se jasno uočava logika i raspored tonkih centara unutar djela. Fundament ove kompozicije predstavlja interval kvinte koji možemo posmatrati i kao folklorni element. Na osnovni ton, a često i na kvintu, dodaju se određeni tonovi, prvenstveno male sekunde ispod ili iznad intervala kvinte. Na nekim mjestima se sreću dvije ili više sekundi dodatih u isto vrijeme. Akordi, iako srazmjerno rijetki u simultanom zvučanju, takođe su kvintno/kvartno građeni. Tek u ponekim dijelovima kompozicije prisutni su akordi terčne građe.

Ako posmatramo plan tonkih centara u ovoj kompoziciji primijetićemo da su oni udaljeni za malu sekundu od tonova intervala kvinte (*d-a*), kojom počinje i završava kompozicija.

t. 11–12 – melodijski niz *in B* – mala sekunda iznad *a*

t. 25–28 – *As* – mala sekunda ispod *a*

t. 28–33 – *Es* – mala sekunda iznad *d*

Jedini tonlajet koji „nedostaje“ jeste *Cis(Des)* – mala sekunda ispod *d*. Na neki način, izostanak pojave tonskog centra *Cis(Des)* je kompenzovan u **b** dijelu kompozicije pojavom terčno srodnog tonskog centar *e*. Na ovaj način cjelokupna logika tonkih centara ove kompozicije je upotpunjena.

Tabela br. 3: Šematski prikaz formalnog plana i tonkih centara

a		b	prelaz			a1
t.1-16		t.16-22	t.23-34			t.35-42
in D	in B/(H)	in e	in A-Es	in As	in As/Es	in D
t.1-9	t.10-12(15)	t.16-22	t.23-24	t.25-28	t.28-33	t.35-42

Na samom početku kompozicije figura u nižem glasu (t. 1–8, primjer br. 18) ukazuje na to da je kvinta *d-a* osnova kojoj je dodat ton *gis* (mala sekunda u odnosu na kvintu). Dodati ton ima prije svega kolorističku ulogu.

The musical score is for a piano piece in common time, marked 'Allegro' with a square symbol containing the letter 'a'. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-3) shows a piano introduction with a melody in the right hand and a triplet accompaniment in the left hand. The dynamics are marked 'mf'. The second system (measures 4-6) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 7-8) shows the melody moving to the bass clef and the accompaniment continuing. The dynamics are marked 'f'. The key signature has one sharp (F#).

Primjer br. 18

U višem glasu se kroz dvije oktave razlaže, takođe, interval kvinte (*d-a*, t. 3–7, primjer br. 18). Prema svemu navednom, zaključujemo da je u ovom odsjeku tonski centar *D*. Ton *es* koji se se javlja u basu (označen u taktu br. 8, primjer br. 18) djeluje kao iznenađenje, osvježenje od zvuka kvinte, koji je do tog momenta bilo dominantno. Na distanci uočavamo potenciranje odnosa male sekunde između tonova.

U naredna tri takta (t. 10–12, primjer br. 19) tonski centar se mijenja. Figura u nižoj dionici se spušta na kvintu *h-fis*, s tim što je ovoga puta dodat ton iznad kvinte (mala sekunda, *g*).

Primjer br. 19

U isto vrijeme, u višoj dionici nailazimo na prvi jasniji melodijski niz u ovoj kompoziciji. Niz od šest tonova (*g-f-es-d-C-B*) iz prirodne B-dur ljestvice, daje jasan znak da je tonski centar *in B*. U odnosu na tonski centar niže dionice, opet je promišljeno udaljen za malu sekundu, te se ovaj odsjek može posmatrati *bitonalno*⁹ (*H/B*).

Nastavak muzičkog toka (t. 13–16, primjer br. 20) donosi elemente cjelostepene ljestvice.

Primjer br. 20

Ako nižu dionicu posmatramo kao niz figura koje se mogu raščlaniti na tri nezavisne melodijske linije, na osnovu kojih se stiče utisak latentnog troglasa, u svakoj od njih primijetićemo elemente cjelostepenog niza, (*as-ges-fes(e)-d-c*; *g-f-es(dis)-cis-h* i *c-b-as(gis)-fis-e*, takt br. 13 i 14). Figura je građena kao i prethodne, na bazi kvinte sa dodatom malom sekundom naviše u odnosu na kvintu. Slijed tonova u basu vodi do tone *e*, koji je izdvojen

⁹ Vidi o tome: Dejan Despić, navedeno djelo, 348.

oznakom za tenuto i nagovještava tonski centar **b** dijela kompozicije. Prekomjerni akord u višem glasu (*as-c-e*, takt br. 15, primjer br. 20), javlja se kao proizvod cjelostepenih elementa koji su do sada anticipirani. Kao što je u nižoj dionici nagovješten naredni tonski centar tako i najviši ton akorda iz više dionice (*e2*) predstavlja intonacionu vezu sa tonskim centrom u kojem će nastupiti **b** dio kompozicije (označeno u taktu br. 16, primjer br. 21).

Ako bismo ovaj odsjek slušali malo više tradicionalno orjentisani (sa idejom o tradicionalnijem izrazu) uočili bismo da se ton *H* (takt br. 10, vidjeti primjer br. 19) nalazi u odnosu dominante prema tonu *E*. Takođe, basove tonove (*h* i *a*, takt br. 15, označeno u primjeru br. 20), u tom kontekstu možemo protumačiti kao osnovne tonove funkcija *D* i *S* pred tonikom *E*, koja nastupa u taktu br. 16 (primjer br. 21).

Odsjek **b** ove kompozicije (t. 16–22, primjer br. 21) ima kontrastne crte u odnosu na **a** i njegovu reprizu **a1**. Ovdje se još više naziru folklorni elementi, budući da je pratnja zasnovana na intervalu kvinte (*e-h*), koja u ovom odsjeku zvuči simultano, kao dvostruki pedal na tonovima tonike i dominante.

The musical score for Example 21 consists of three systems of music. The first system (measures 16-18) begins with a box containing the letter 'b' above the treble clef. The treble staff has a sharp sign (F#) above it. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics are marked *sf* and *mf*. The second system (measures 19-21) continues the accompaniment with a long melodic line in the treble staff. The third system (measures 22) features a treble staff with triplets and a final chord with a flat sign (Bb).

Primjer br. 21

Viši glas donosi melodiju podijeljenu u dva segmenta. Kompozitorka smatra da su oni dio iste ljestvične osnove (*e-fis-g-a-h-cis*). Međutim, ako bi ih posmatrali nezavisno, ustanovili bismo da prvi segment sadrži elemente pentatonike (*e-fis-a*, t. 17–18), a drugi segment elemente dorskog modusa (*e-g-a-h-cis*, t. 19–22).

Naredni odsjek mogao bi da predstavlja prelaz koji se sastoji iz dva fragmenta (t. 23–24 i t. 25–34, primjer br. 22).

22

p

25

mf

Rea

in As: +D

t⁶

VII^o

28

in Es: S₄

VII⁶

f

S₄⁶

VII⁶3

S₄⁶

VII⁶3

Rea

in As: +D

T₄⁶

T₄

T₄

T₄

31

ff

f

mp

a1

Primjer br. 22

U prva dva takta prelaza (t. 23–24) primjećuju se specifični gradivni elementi umanjene ljestvice. Sve tri linije (kao u t. 10–12, primjer br. 19) u gornjem glasu građene su kroz sukcesivne odnose polustepen/stepen. Srednja i donja linija su na već zvučno ispoljenom rastojanju male sekunde. Niz u gornjoj liniji se završava tonom *es* (*a-b-c-des-es*), što predstavlja intonacionu vezu sa drugim fragmentom prelaza. Posmatrajući tu liniju (t. 25–31, označeno u primjeru br. 22) dobijamo potpun niz prirodne Es-dur ljestvice.

Vrlo interesantna su i sazvučja (t. 25–31) u kojima možemo uočiti i obrise potencijalne funkcionalnosti. Prva tri takta (t. 25–27) mogu se analizirati *bifunkcionalno*¹⁰ kroz tonski centar *ES*, a ostala četiri takta bitonalno kroz tonske centre *As* i *Es* (t. 28–33).

Čitav prelaz je građen u dinamičkoj gradaciji praćen postepenom promjenom registra od nižeg ka višem. Počinje iz velike oktave u *p* (takt br. 23) a kulminaciju dostiže u četvrtoj oktavi u *ff* dinamici (takt br. 31). Vrhunac prelaza (takt br. 31) donosi sazvučje sazdano od dva *istotercna*¹¹ kvintakorda koji su na rastojanju male sekunde (*as-c-es* i *a-c-e*). Posljednje sazvučje pred početak reprize (t. 33–34) može se posmatrati kao sazvučje građeno po kvintama/kvartama (*as-es-b/b-es-as*).

¹⁰ Vidi o tome: Dejan Despić, navedeno djelo, 348.

¹¹ Vidi o tome: Dejan Despić, navedeno djelo, 151.

Nakon prelaza slijedi repriza **a1** koja je u ovom slučaju skraćena i više podsjeća na reminiscenciju ili codettu u kojoj je izložen materijal sa početka kompozicije. Ovaj odsjek donosi manje melodijske izmjene kao i motivsko i tonsko zaokruženje djela. (t. 35–42, primjer br. 33).

The image shows a musical score for piano, measures 31 to 42. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction (8va) at the beginning, followed by a section marked 'a1'. The dynamics range from fortissimo (ff) to mezzo-piano (mp). The piece concludes with a trill (T) and a double trill (D).

Primjer br. 33

Četiri takta sa početka ovog reminiscentnog odsjeka (t. 35–38) su nepromijenjena u odnosu na početak kompozicije. Prva izmjena je akord u višem glasu (t. 39–40, označen u primjeru br. 33, *es-fis(ges)-b*), koji je za malu sekundu udaljen od kvinte (*d-a*) u nižem glasu. Isto je tako i sa tonovima *b* i *as* iz sazvučja u taktu br. 40. Završni akordi kompozicije (t. 41–42) daju vidnu asocijaciju na autentičnu kadencu. Na osnovu tonova koji su u basu možemo da pretpostavimo da se radi o funkcijama T i D. Naravno, u ovom slučaju akordi koji bi mogli da predstavljaju te funkcije, obogaćeni su dodatim tonovima. Logika dodatih sekundi zadržana je i u ova dva sazvučja, ton *b* u akordu T i ton *es* u akordu D.

Bagatela - rezime

U ovom djelu možemo da uočimo svojevrsni presjek kompozicionih postupaka karakterističnih za klavirski opus Mirjane Živković. Pojedini elementi iz folklora (intervali kvinte i sekunde) predstavljaju osnovu kompozicije. Uočavaju se akordi i ljestvice specifične građe od kojih se posebno izdvajaju cjelostepena i umanjena ljestvica. Unutar muzičkog toka jasno su određeni tonski centri. Njihov raspored se ogleda u karakterističnim odnosima malih sekundi prema fundamentalnom sazvučju kvinte (*d-a*). Takođe, uočavaju se i intonacione veze, koje igraju važnu ulogu u povezivanju susjednih odsjeka.

Određene cjeline muzičkog toka mogu se analizirati sa idejom o tradicionalnijem izrazu. U okviru ovih cjelina potencijalno bi se mogle uspostaviti funkcije široko shvaćenog tonaliteta. Neke od njih mogu se posmatrati bifunkcionalno dok se određena mjesta mogu tumačiti i bitonalno. Unutar iste muzičke cjeline primjećuje se i niz, ne tako česte, prirodne durske ljestvice. Kompozicija je, kao i većina klavirskih djela Mirjane Živković, tematski i tonski zaokružena. Sve u svemu, u kompoziciji uočavamo očiglednu koherentnost elemenata arhaičnog i savremenog.

ROMANTIČNI PRELUDIJUM

(1960)

Iz samog naslova djela da se naslutiti da će određeni kompozicioni postupci naći uporište u harmonskim sredstvima te stilske epohe. Kompozitorka je u romantičarskim vrijednostima i činiocima muzičkog djela našla određeni oslonac, ali sa znatno osavremenjenim muzičkim jezikom. Po svemu sudeći, ovo djelo bi mogli okarakterisati kao *neormantičarsko*.¹² Suštinska razlika i osobenost koja ovo djelo odvaja od ostatka klavirskog opusa jeste stepen tonalne određenosti. Tonalni plan i harmonska sredstva, u većem dijelu kompozicije, jasno su definisani. Korištena su sredstva proširenog romantičarskog tonaliteta, a tonalni plan, kao što je već rečeno, ne udaljava se od načela te stilske epohe. Na mjestima na kojima je određenost funkcija dovedena u pitanje (**b** dio kompozicije), harmonski odnosi više asociraju na funkcije nego što to one zapravo jesu.

Tabela br. 4: Šematski prikaz formalnog i tonalnog plana

a			b			a1		
t.1-10			t.11-18			t.19-28		
c	D-g	c	Des-b	G	D-C-H-C	c	g	c
t.1-2	t.3-5	t.6-10	t.11-12	t.13-14	t.15-18	t.19-20	t.21-23	t.24-29

¹² „Već sam prefiks *neo* (grč. = nov) u stilovima koji ga nose govori o težnji da se obnove neke ranije vrednosti i sredstva, obeležja i postupci, posle nekakvih koji su tome bili suprotni.“
Dejan Despić, *Muzički stilovi*, Srpsko Sarajevo, 2004, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 144.

Na početku kompozicije razložen akord tonike c-mola determiniše tonalno uporište. Funkcije su jasno izražene (takt br. 1–2 primjer br. 34, kao i u potpunom a dijelu kompozicije) iako je primjetna određena sloboda u njihovom slijedu, što je i za očekivati od kompozitora XX/XXI vijeka.

a Allegro agitato

Piano

Handwritten annotations: *mf*, VI, t⁶, D⁶, D⁶

Primjer br. 34

Akord II⁹ iz prvog takta, možemo posmatrati kao bikord u kome su sabrani akordi VI stupnja u višoj i II u nižoj dionici (vidjeti u primjeru iznad). U prva dva takta, u najvišim tonovima razloženih akorada nižeg glasa, nagovještavaju se elementi umanjene ljestvice sa rasporedom tonova polustepen/stepen (*es-d-(es)-c-h*, zaokruženo u t. 1–2, primjer br. 34). Ovakvi i slični momenti javljaće se u više navrata u toku djela. Isto tako je i melodija građena u postupnom, sekundnom pokretu (naročito **b** odsjek). Rijetki su skokovi u intervalu terce, izuzetno kvarte.

U narednim taktovima (t. 3–5, primjer br. 35) dolazi do promjene tonalnog centra. Ovaj momenat u muzičkom toku kompozitorka posmatra u D-duru. Međutim, akordi na prve dvije četvrtine u taktu br. 3 eventualno se mogu protumačiti i kroz g-mol: D⁶-t (označeno u primjeru br. 35).

³

poco f

Handwritten annotations: D: T⁶, (g:) D⁶, g:, I³, D⁶, D⁶, D⁶, VII D, VII

Primjer br. 35

U svakom slučaju, od polovine trećeg takta pa do samog kraja ove rečenice (takt br. 5) tonalni centar je *D*. Tada se na trećoj četvrtini preznačenjem alterovanog akorda dijatonskog tipa, umanjenog akorda VIID koji enharmonski postaje VII, modulira u početni *c*-mol (pogledati u primjeru br. 35). U donjoj liniji više dionice (drugi glas) ponovno se javljaju elementi umanjenog niza. Ovoga puta prisutno je pet tonova ljestvice (*d-e-f-g-gis(as)*, zaokruženo u t. 3–5, primjer br. 35).

Nastavak kompozicije donosi doslovno ponovljena prva dva takta (t. 6–7). Prva razlika u odnosu na početak jeste ton *c* u melodiji iz takta br. 8 (zaokruženo u primjeru br. 36).

The image shows a musical score for piano, divided into two systems. The first system contains measures 8 and 9. Measure 8 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melody with a circled note on the first beat. The bass staff has a triplet of notes. Handwritten annotations below the bass staff include 'g: D6', 't', and 'DD'. Measure 9 continues the melody and bass line with a circled note in the treble staff and a triplet in the bass staff. Handwritten annotations include 'f', 'D6', 't', and 'DD'. The second system contains measures 10 and 11. Measure 10 has a treble clef and a bass clef. The treble staff has a chord. The bass staff has a triplet of notes. Handwritten annotations include 'D7' and 'Des: D7'. Measure 11 continues the bass line with a triplet of notes. Handwritten annotations include 'VII' and 'D7'.

Primjer br. 36

U ovoj situaciji taj ton ima presudnu ulogu u određivanju tonalnog centra. On predstavlja septimu u akordu dominante *g*-mola, koja nije bila prisutna u taktu br. 3 (uporediti sa primjerom br. 35). Naredna promjena tonalnog centra nastupa u poslednjem taktu a dijela gdje uočavamo enharmonsku modulaciju u polarno udaljen tonalitet, *Des*-dur (-VII *g*-mola postaje *D7* *Des*-dura). U istom odsjeku u basovoj liniji po treći put se javljaju elementi umanjene ljestvice (*fis-g-a-b*, zaokruženo u t. 8–9, primjer br. 36).

U prva dva takta **b** dijela kompozicije, funkcijama D-T(t) jasno su predstavljeni tonaliteti Des-dur i b-mol (t. 11–12, primjer br. 37).

Primjer br. 37

U taktu br. 11 dat je ritmički obrazac koji će se pojavljivati tokom čitavog **b** dijela kompozicije. Od samog početka vrlo je upečatljiv postupni, sekundni pokret glasova u obe dionice. Zvučno je najupečatljiviji pokret male sekunde naviše u melodijskoj liniji višeg glasa, ali interesantno je primijetiti isti pokret u melodijskoj liniji nižeg glasa, kao i u basovoj dionici u t. 15–17 (obilježeno u primjerima br. 37, 38 i 39).

U taktovima koji slijede teže je odrediti funkcionalni redoslijed akorda. Specifična progresija akorda prisutna je u eliptičnim vezama u t. 13–14 (primjer br. 38).

Primjer br. 38

Razložen akord *g-h-d* na prvoj četvrtini u nižoj dionici (takt br. 13, primjer br. 38) definiše tonalni centar. U nastavku niži glas donosi intervale koji sadrže karakteristične tonove, na osnovu kojih možemo pretpostaviti o kojim funkcijama je riječ. Ti intervali, zajedno sa akordskim konstrukcijama iz višeg glasa, često obrazuju akorde sa dodatim disonancama. Najčešće je dodata kvarta, ponekad i sekunda. Ovdje je interesantno protumačiti sazvučje na prvoj četvrtini u taktu br. 14, koje se može posmatrati bifunkcionalno.

Ono što je specifično jeste da se u isto vrijeme u dionicama nalaze funkcije DS i njeno razrješenje, S.

Tokom eliptičnog niza prisutna je disonantnost kroz prizvuk velike dominante. Zbir tonova intervala koji zvuče kao potencijalno razrješenje (označeno u primjeru br. 38) grade dominantni nonakord (*d-fis-a-c-es*). Ako posmatramo dionicu basa uočićemo elemente umanjene ljestvice (*gis-fis-f-es-d-c*, zaokruženo u primjeru br. 38). Dominantni nonakord, koji je pomenut ranije, sadrži upravo tonove iz ovog niza.

U naredna četiri takta (t. 15–18, primjer br. 39) model koji je identičan kao na početku **b** odsjeka (takt br. 11) ovdje je tretiran sekventno. Transponuje se kroz tonalitete udaljene za sekundu, *D-C-H-C*.

The musical score for Example 39 consists of two systems. The first system covers measures 15 to 18. The bass line is marked with chords: D: T⁶, C: T⁶, F: T⁶, and C: II⁹. The melody is marked *mf* and consists of eighth-note triplets. The second system covers measures 18 and 19. The bass line is marked with chords: F and D. The melody is marked *p* and consists of eighth-note triplets.

Primjer br. 39

Kao i u dosadašnjem muzičkom toku sreću se bifunkcionalna sazvučja. Jedno od takvih se nalazi na trećoj četvrtini u taktu br. 17, gdje u nižem glasu zapažamo funkciju II₉, a u višem T. Takođe, u narednom taktu na prvoj četvrtini zapažamo istovremeno zvučanje F i njegovo razrješenje D. Interesantno je primijetiti da kompozitorica u **b** odsjeku vrlo često koristi veliki durski septakord (na prvoj četvrtini u taktovima br. 11, 16, 17 itd.). Isto sazvučje često primjećujemo i u ostatku klavirskog opusa¹³.

¹³ *Magla* (t. 5–6, primjer br. 3, t. 14, primjer br. 7); *Glasovi*, I stav (t. 7–13, primjer br. 43), III stav (t. 74–79, primjer br. 67...)

Harmonski i po obliku repriza je vrlo slično građena kao odsjek **a**. Razlike i novine se ogledaju uglavnom u melodijskim nizovima. U mnogo većoj mjeri zastupljeni su elementi umanjene ljestvice. Njih u reprizi možemo sresti u gotovo svim linijama, u obje dionice. Ni u jednom momentu kompozitorica ne daje kompletnu umanjenu ljestvicu, ali su elementi konstantno i vrlo jasno prisutni. Najupečatljiviji su (kao u dijelu **a**) u donjoj liniji više dionice, drugom glasu, (*d-e-f-g-gis(as)*), zaokruženo u t. 21–23, primjer br. 40), i u basovoj liniji (*es-d-c-h-a-as(gis)-f*), zaokruženo u t. 24–27, primjer br. 40). Ovom nizu nedostaje samo ton *ges(fis)* da bi bio potpun umanjeni niz od osam tonova.

Primjer br. 40

Nasuprot spomenutog umanjenog niza, u suprotnom kretanju (u donjoj liniji više dionice) javlja se c-mol melodijska ljestvica sa hromatskom prolaznicom, povišenim IV stupnjem (zaokruženo u t. 24–28, primjer br. 40). U posljednja tri takta kompozicije još jedan muzički element daje potvrdu tonalnog centra – markirani pedal tonike c-mola, u najvišem glasu niže dionice.

Romantični preludijum – rezime

Stepen tonalne određenosti izdvaja *Romantični preludijum* od ostatka kompozicija analiziranih u ovom radu. Određeni kompozicioni postupci i harmonska sredstva kojim se autorka služi jasno upućuju na povezanost sa samim nazivom djela.

Iako se po nekim muzičkim komponentama znatno izdvaja, ova kompozicija sadrži elemente umanjene ljestvice, koja prožima i muzički izraz ostatka klavirskog opusa Mirjane Živković. Tonalna uporišta su jasno definisana u većem dijelu kompozicije. Osim primjetne određene slobode u slijedu harmonskih funkcija, neka od njih se mogu posmatrati bifunkcionalno, a neka su građena i kao bikordi. Prisutne su sve vrste modulacija (dijatonske, hromatske i enharmonske), kao i tonalni skok. Interval male sekunde (karakterističan i za druge klavirske kompozicije) često se pojavljuje u melodijskom kretanju svih dionica. Takođe, veliki durski septakord se izdvaja kao sazvučje prisutno, kako u ovoj, tako i u ostalim kompozicijama analiziranim u ovom radu.

GLASOVI

svita za čembalo ili klavir

(1979)

Posmatrajući kompoziciju *Glasovi* neizostavno se moramo osvrnuti na stvaralaštvo Ljubice Marić¹⁴, poznate srpske autorke XX vijeka. „Njeno stvaralaštvo djelovalo je inspirativno ne samo na Mirjanu Živković, nego na čitav niz (u to vrijeme mladih) kompozitora, te ih podstaklo da u zapisima crkvenog pojanja potraže izvor nadahnuća za svoje stvaralaštvo.“¹⁵

„Osnovni materijal i povod za stvaranje ove svite kompozitorica je pronašla u arhaičnom prizvuku napjeva iz osmoglasnika i njihovoj strukturi zasnovanoj na melodijskim formulama. Oni predstavljaju polaznu osnovu, bazne tonske strukture koje su infiltrirane u savremeno muzičko tkivo.“¹⁶ Napjevi unutar kompozicije nisu dati u originalnom obliku, ali su zadržane osnovne karakteristike i lako su prepoznatljivi. Autorka se glasom iz Mokranjčevog *Osmoglasnika* (u daljem tekstu *glas*) poslužila kao idejom vodiljom i u toku razvoja kompozicije kroz stavove na momente je koristila obrise ili konkretne dijelove istih. Pored toga što na specifičan način oblikuje muzičke parametre, originalan pečat ovom djelu kompozitorica daje i svojevršnim, prepoznatljivim *komentarima* (što je prema njoj adekvatan naziv za takve dijelove muzičkog toka). *Komentari* predstavljaju kraće ili duže muzičke cjeline, koji nas na momente „izvuku“ iz ambijenta i atmosfere tradicije. Takvi odsjeci obiluju savremenim kompozicionim postupcima (specifičnim ljestvicama, akordima specifične građe itd.), te daju jedno zvučno osvježenje, ali ne gube nit sa početnom idejom.

¹⁴ Ljubica Marić (1909–2003) predstavlja osoben stvaralački lik čiji opus zauzima jedno od najvažnijih mjesta u novijoj srpskoj muzici. Kompozitorica u toku svog opusa veliku pažnju usmjerava ka kulturnoj baštini i tradiciji svog naroda. U najplodnijem razdoblju stvaralaštva nastaju djela usmjerena ka arhaičnoj prošlosti kao izvorištu nadahnuća (*Pesme prostora* (1956), *Pasakalja* (1957), *Muzika oktoiha* (1959) zasnovana na srpskim crkvenim napjevima iz Mokranjčevog Osmoglasnika, *Vizantijski koncert* (1959), *Ostinato super thema octoicha* (1961), itd.).

¹⁵ Sanda Dodik Topić, *Dijalog arhaičnog i savremenog u ciklusu „Muzika oktoiha“ Ljubice Marić*, Akademija umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci, 2016, 31.

¹⁶ Isto, 34.

Povodom prvog izvođenja svite *Glasovi* u dnevnim novinama *Večernje novosti*, iz 1989. godine, kratak opis kompozicije dao je i naš poznati autor, doajen kompozitorskog stvaralaštva u Srbiji, Konstantin Babić: „Svita za čembalo Mirjane Živković je inspirisana melodijskom napevnošću Mokranjčevog *Oktoiha* i u njoj se sukobljavaju arhaična čistota i decentnost starih napeva sa oštrim, katkada i oporim sredstvima tehničkog ruha.“¹⁷

PRVI STAV

Formu svite, kroz sva tri stava, čine dva elementa koja se smjenjuju. Kompozicija je građena na materijalu napjeva iz *Osmoglasnika* (N) koji je u određenim momentima ispresijecan *komentarima* (K). Njihova uloga je dvojna jer u isto vrijeme spajaju i razdvajaju odsjeke. Brojevi nakon oznaka N služe samo da bi razgraničili odsjeke, odnosno pokazali razliku među njima. Oni ne znače nov materijal jer je suština da je sve iz jednog napjeva.

Tabela br. 5: Šematski prikaz formalnog plana i tonskih centara

N	K	N1	K	N2	K	N3
t.1-13	t.14	t.15-20	t.21-22	t.22-25	t.25-26	t.27-34
F	H	F/Fis	F	F	F/A	F/Fis

¹⁷ Konstantin Babić, *Večernje novosti*, Beograd, 01.10.1989, 21.

Za osnovu prvog stava ove kompozicije iskorištena je melodija stihire na *Gospodi vozvah*, zasnovana na melodijskom obrascu prvog napjeva drugog glasa *Osmoglasnika* (primjer br. 41).

Гласъ ѿ. На Велицѣй Вечѣрни.

На Господи воззвахъ стѣхѣры.

1. ¹⁾ Гó - - спо - ди воз - зва́хъ кз те - - - вѣ, —

²⁾ оу - слы - ши ма. — оу - слы - ши ма

³⁾ Гó - спо - ди. ⁴⁾ Гó - спо - ди воз - зва́хъ кз те - - вѣ, —

⁵⁾ оу - - слы - - - ши — ⁶⁾ ма: кон - ми гла - сѣ

мо - ле - - - нї - - - а до - е - гѣ,

Primjer br. 41

Napjev br. 1 ima sljedeće muzičke karakteristike:

1. tonski centar je *f*
2. inicijalis i finalis na tonu *a1*
3. ambitus *f1-des2*
4. dominantni ton je *a1*

Tonski niz napjeva br. 1



Prema Mokranjcu, stihire drugog *glasa* imaju sljedeće karakteristike: „.....крећу се у дурмолу¹⁸, т.ј. у лествици са великом терцом и малом секстом. Обим ових мелодија пружа се од првог ступња до малог шестог ступња, а испод првог ступња хвата који пут и седми ступањ као вођицу. Оне и почињу и завршавају увек трећим ступњем.“¹⁹

Već u prvom taktu *Glasova* primjećujemo sinergiju u odnosu arhaično-savremeno. Kompozitorica na momente obogaćuje melodiju sa tek ponekim karakterističnim intervalom ili ritmičkom figurom (septima u melodiji i nakon nje velika triola, primjer br. 42).



Primjer br. 42

¹⁸ Mokranjčevo tumačenje durmola odnosilo se na današnji termin moldur, dok se durmol odnosi na harmonski mol. Kada kažemo moldur mislimo na dur sa sniženim šestim stupnjem.

¹⁹ Стеван Ст. Мокрањац, *Српско народно црквено појање и осмогласник*, Београд, Издање Светог архијерејског синода Српске православне цркве (четврто издање), 1997, IX.

Ti elementi vješto su utkani u melodijski tok. Jasno su odvojeni od fraza koje su povezane lukom, a koje predstavljaju izvorni oblik napjeva. U svakom slučaju, ovi elementi ne narušavaju ni prvobitnu atmosferu, ni prizvuk arhaičnog. Melodijska linija je potkrijepljena zvučno interesantnim akordskim sklopovima. Uprkos tome što su ove akordske konstrukcije funkcionalno asocijativne, prvenstveno imaju kolorističku ulogu.

Dva fakturna elementa, čija je suština kontrast dijatonike u melodiji i hromatike u pratnji, jasno se ističu u narednim taktovima (t. 7–13, primjer br. 43).

Primjer br. 43

Melodija se kreće u ambitusu karakterističnom za drugi *glas*, do sniženog šestog stupnja (*des2*). Podlogu čine harmonski blokovi u vidu VD7 sa izostavljenom tercom. Oni se kreću silazno, hromatskim pokretom takođe koristeći ambitus male sekste (*as-c*, obilježeno u prethodnom primjeru).

Nova muzička cjelina, počevši od takta br. 14, donosi značajniji kontrast u vidu već pomenutih *komentara* (primjer br. 44).

Primjer br. 44

Promjena se ogleda prvenstveno u karakteru figuriranog pokreta sekstola u šesnaestinama duž skoro čitavog tonskog opsega klavira. Može se reći da u tom momentu nastupa i ambijentalna promjena u odnosu na mirni, raspjevani odsjek koji mu prethodi i koji nakon njega ponovo slijedi. Kao što je ranije napomenuto, *komentari* sadrže, po riječima Konstantina Babića: „...opora sredstva tehničkog ruha.“²⁰ Ovaj *komentar* je sačinjen od akorda kvintne građe (*h-fis-cis*) i na način na koji je tretiran odiše, u jednu ruku, modernijim prizvukom. Kvintna građa ovog akorda stoji u određenom zvučnom kontrastu u odnosu na akorde tercne građe iz prvog dijela kompozicije. U ovom kontekstu taj akord možemo tumačiti i kao sazvučje preuzeto iz folklor, poznato još i kao *guslarski akord*.²¹ Suština *komentara*, ma koliko oni bili karakterno različiti u odnosu na dijelove kompozicije koji ih okružuju, jeste da odigraju ulogu „vezivnog tkiva“. Kao logičan nastavak hromatskog niza u donjem glasu nadovezuje se *komentar* početnim tonom *h*. Treba istaći i tritonusni odnos koji uvijek provocira kompozitore u savremenoj muzici. Početni ton *komentara* (*h*), udaljen je za tritonus od tona kojim završava melodija prvog odsjeka (*f*).

²⁰ Konstantin Babić, Povodom prvog izvođenja svite *Glasovi*, *Večernje novosti*, Beograd, 01.10.1989, 21.

²¹ Миодраг А. Васиљевић, Зорислава М. Васиљевић (приред.), *Народне мелодије с Косова и Метохије*, Београд, Београдска књига, 2003, 320.

Nastavak donosi sintezu elemenata arhaičnog i savremenog. Očigledna je i sve prisutnija kombinacija materijala, kao i učestalije smjenjivanje *komentara* i fraza izvornog oblika napjeva (t. 15–27). Odsjeci su, između ostalog, i dinamički jasno odvojeni tako da je svaki *komentar* u *f*, a dio napjeva koji slijedi u *p* dinamici (primjer br. 45).

Primjer br. 45

Blago stilizovana, obrađena i modifikovana u vidu relativnih ritmičko melodijskih izmjena, vodeća linija je i dalje u okvirima drugog *glasa* napjeva, počevši od takta br. 15. Dodati su tonovi koji uzrokuju paralelizme tipične za folklor, najprije interval kvarte. Naslojavanjem tih intervala, u nastavku muzičkog toka, formiraju se akordi kvartne građe. Od istog mjesta, pa sve do kraja stava biće primjetan dvojni polustepeni odnos izražen prvenstveno među slojevima fature. Pored intervala male sekste, kao najvišeg u melodijskom opsegu drugog *glasa*, interval male sekunde duboko je ukorijenjen u melodici napjeva.

U višoj dionici (t. 15–16) primjećuje se cjelostepeni niz (*e-fis-gis(as)-ais(b)*), proistekao iz sazvučja. Isti niz nalazi se i u pratnji u taktu br. 16. Naspram tog niza, u taktu br. 17 dat je niz od tri cijela stepena (*f-g-a*), koji je od njega udaljen za malu sekundu (vidjeti u primjeru br. 45)

Rezime svih elemenata koji su se do ovog momenta pojavili i koji će slijediti u nastavku prvog stava, nalazimo u taktovima br. 19 i 20. Posebno je zvučno upečatljiva kombinacija akorda terčne i kvintne/kvartne građe. Prvi akord po sklopu je veliki durski septakord (ovoga puta sa izostavljenom kvintom), koji aludira na hromatsko spuštanje istih iz taktova br. 7–13 (vidjeti primjer br. 43). Nakon njega slijedi kvartni/kvintni akord (*fis(ges)-c-f*), koji u osnovi sadrži i specifični tritonusni odnos (*fis(ges)-c*). Spomenuta dva akorda stoje u odnosu male sekunde (označeno u primjeru br. 45).

U daljem toku prvog stava, kako je već rečeno, nastavlja se preplitanje elemenata arhaičnog i savremenog. Najprije slijedi kraći *komentar* građen od razloženih tonova *f-c-fis* koji su anticipirani u sazvučju iz prethodnog takta (primjer br. 46).

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system (measures 21-23) features a treble and bass clef. The treble staff has a dynamic marking of *mf* and contains a melodic line with sixteenth-note patterns. The bass staff has a dynamic marking of *p (sub.)* and contains a similar melodic line. Handwritten annotations include a box labeled 'K' above measure 21 and 'N2' above measure 23. The second system (measures 24-25) continues the melodic development, with a dynamic marking of *mf* in the treble staff and a handwritten 'K' above measure 24. The third system (measures 26-28) shows further melodic and harmonic progression, with a dynamic marking of *mf* in the treble staff. The score is characterized by intricate chordal textures and melodic lines, with various accidentals and articulation marks.

Primjer br. 46

U ovom slučaju, taj akord posmatramo kao kvintni. Prvi interval je čista kvinta ($f-c$), a drugi umanjena kvinta ($c-fis(ges)$). Paralela se može napraviti sa prvim *komentarom* koji je takođe građen kvintno ($h-fis-cis$). Kvintni i kvartni akoradi su vrlo srodni jer jedan interval u obrtaju daje drugi, stoga se određene strukture, kao i ova, mogu tumačiti dvojako, u zavisnosti od postavke akorda. Ovo sazvučje se takođe može posmatrati i kao dva intervala kvarte u odnosu na ton c . Jedan je čista kvarta (f), a drugi je prekomjerna kvarta (tritonus, fis). Ta dva tona (f i fis) stoje u već pomenutom karakterističnom odnosu male sekunde.

Nastavak odsjeka donosi interesantan dio iz napjeva koji se izlaže u vidu streta, (imitacija na temporalnoj distanci jedinice brojanja). Nakon streta se opet nalazi kraći *komentar* u kojem se, poslije razloženih tonova $f-c-fis$, javlja akord kvartne građe ($a-d-gis$).

U posljednjem odsjeku prvog stava, kompozitorka insistira na odnosu malih sekundi, prije svega u melodiji. Ona je i dalje dijatonski krojena, sa karakteristikama drugog *glasa*, s tim što je ovoga puta obogaćena dodatim intervalima kvarte (čiste ili prekomjerne). Pratinja je građena u vidu markiranog pedala na tonu fis , sa povremenim otklonima ka tonu d , da bi u posljednja tri takta prerastao u jedinstvenu melodijsku liniju (primjer br. 47).

Primjer br. 47

Uz postepeni ritmički, melodijski i dinamički dekrešendo jasno se nagovještava kraj muzičkog toka. Ritmički tok kreće prije svega u četvrtinama, da bi se notne vrijednosti postepeno povećavale na polovine, a kompozicija završila cijelom notom. U melodijskom smislu prisutan je postepen silazni niz od *des2* (takt br. 28) do *a1* (takt br. 34). Oba tona su karakteristična za drugi *glas* (karakteristike *glasa* vidjeti na starni 37). Dinamički raspon se proteže od *f* (takt br. 27) do *pp* (takt br. 34).

Završni akordi daju nam jasnu i zaokruženu sliku ne samo posljednjeg odsjeka, nego čitave kompozicije. Nasuprot melodiji koja je kroz sve arhaične etape ovog stava bila *in F*, pratnja donosi kontrastirajući ton *fis*, udaljen za malu sekundu. Taj interval male sekunde u tonalnom odnosu (uslovno rečeno) simboliše „sudar svjetova“, arhaičnog i modernog. Bitnu ulogu u zvuku taj ton je dobio u središnjem dijelu kompozicije (od takta br. 15, vidjeti primjer br. 45), a vrhunac dostigao u završnom. Po uzoru na pedale u završnim odsjecima tradicionalne tonalne muzike, ton *fis* se markirajući ponavlja u četvrtinskom pulsus skoro do posljednjeg akorda.

Posljednji akord u višoj dionici generiše sve elemente ovog *glasa* osmoglasnika, kao i ostale karakteristične muzičke elemente koji su se javljali tokom stava. Osnova je durska (*f-a-c*) sa dodatim tonom *des*, koji je granica opsega melodije drugog *glasa*. Takođe, u akordu je postavljen u karakterističnom odnosu male sekste prema tonu *c*. U nižoj dionici dato je sazvučje oktave sa kvintom (*fis-cis-fis*). Kompozitorica i sama potvrđuje da rado koristi intervale kvinte i kvarte, kao i akorde čiji su oni gradivni elementi, jer kako kaže, u isto vrijeme zvuče i arhaično i moderno.

DRUGI STAV

U drugom stavu svite, pored sukcesivne pojave, biće uočljiva i integracija dva gradivna elementa, svojevrsna kombinacija *komentara* sa napjevom. Suština se ne mijenja u odnosu na prethodni stav.

Tabela br. 6: Šematski prikaz formalnog plana i tonskih centara

N	K	N1	K	N2	N3	K	N4	K	N5
t.1-4	t.4-6	t.7-8	t.9-12	t.13-21	t.21-25	t.26-32	t.33-37	t.38-41	t.42-45
F	F	F/D	F	C	F	G	F	G	F-As

Kao osnovu za drugi stav svite, kompozitorica je iskoristila napjev iz petog *glasa* Mokranjčevog *Osmoglasnika*. Prilikom oblikovanja melodijske linije ona se u najvećoj mjeri oslonila na napjev br. 27 (primjer br. 48).

На хвалѣтѣхъ стѣхѣры.

Лагано.

27. 

ВСА - КО - Е ДЫ - ХА - ШІ - Е ДА - ХВА - ЛИТЪ ГО - СПО - ДА СЪ НЕ - БЕСЪ

ХВА - ЛИ - ТЕ Ё - ГО - ВО - КЫШ - НИХЪ:

ТЕ - БѢ - ПО - ДО - ВА - ЕТЪ ПѢ - СНЬ БО - ГЪ.

Primjer br. 48

Način obrade materijala isti je kao i u prvom stavu: prepliću se elementi drugog i petog *glas*a, te intervali kvinte i kvarte (kao osnova sazvučja kojima su dodate određene disonance). Za razliku od prvog stava, melodija na početku drugog stava izložena je u nižoj dionici (primjer br. 49).

Primjer br. 49

Melodija počinje, karakteristično za peti *glas*, drugim stupnjem (*in F*) i razvija se u uskom ambitusu do IV stupnja, (*g-b*). Pratinja donosi elemente tonskog slikanja. U sazvučjima iznad melodije „ilustrovan“ je zvuk crkvenih zvana koja se javljaju u *mp* dinamici. U toku prva tri takta taj zvuk je samo daleki odjek zvonjave. Kako muzički tok odmiče zvuk zvana postaje sve prisutniji, da bi se u četvrtom taktu melodija napjeva u potpunosti izgubila, a zvuk zvana preuzeo kompletnu muzičku sliku. Sazvučje koje se formira *b-c-f-g*, može se izgraditi po kvintama *b-f-c-g*, što ponovo asocira na arhaične elemente folklor.

U nastavku drugog stava dominantni zvuk, uslovno rečeno, je molski. Peti *glas* se tretira kao molski jer u odnosu na tonski centar (*f*) ima malu tercu (*as*). Vrlo interesantan je i akord iz takta br. 6 (*h-d-e-g*, označen u primjeru ispod) koji povezuje uvodnih pet taktova sa nastavkom stava (primjer br. 50).

Primjer br. 50

Građen kao mali molski terckvartakord, po riječima kompozitorke, donosi kratki odmor, predah i malo drugačiju boju u odnosu na ono što je prethodilo. Takođe, može se posmatrati i kao produkt linearne osnove petog *glasa*, što se uočava u Mokranjčevom objašnjenju na strani br. 45.

U istom taktu, u pratnji se javlja razložen akord (*c-as-ges-des*, čitajući naniže), koji će se u toku stava pojaviti u više navrata, kako na istoj tonskoj visini, tako i transponovan (označen u primjeru br. 50). Ovaj akord moguće je tumačiti na više načina, u zavisnosti od toga koji interval posmatramo kao fundament, odnosno osnovni gradivni interval. Jedna od mogućih opcija je da ga posmatramo kako je i zapisan u notnom tekstu (*des-ges-as-c*). U tom slučaju odaje se utisak terčne građe akorda sa nerazriješenom kvartom (*ges*). Postoji mogućnost i da se akord posmatra kao kvartni (*as-des-ges*) sa dodatim tonom *c*, koji je u ovom slučaju terca u odnosu na osnovni ton akorda. Treća opcija je da se akord posmatra kao kvintni (*ges-des-as*) kojem je takođe dodat ton *c*. Isti raspored tonova može stvoriti utisak i terčne građe akorda, gdje je ton *ges* kvinta, *as* nona, a *c* undecima u odnosu na osnovni ton. Kvintni/kvartni sklop sazvučja se izdvaja kao zvučno najupečatljiviji, o čemu je sud dala i sama kompozitorka: „napev izlazi kao veza sa tradicijom a sazvučja kao kontrast iz nekog drugog podneblja i drugog sveta. Zbog toga su to kvartni i kvintni akordi sa dodatim disonancama koje su proizašle iz ovog vremena, čak iz prošlog veka, XX a ne XXI“.

U nastavku muzičkog toka (taktovi br. 7 i 8, primjer br. 50) u višoj dionici se ponovno javlja melodija iz *glasa* koja je prekinuta još u taktu br. 4 „ilustracijom“ zvona. Interesantan je bitonalni odnos među slojevima fature. U pratnji se nižu male terce (*in d*) koje su u ritmičkom odnosu prema melodiji (*in F*) 2:1 (takt br. 7) ili 4:1 (takt br. 8).

Naredni odsjek ne donosi značajnije harmonijske novine. U obje dionice na početku takta br. 9, pojavljuje se specifičan akord (već viđen u taktu br. 6), ovoga puta u simultanom zvučanju (označen u primjeru br. 51).

The image shows a musical score for piano accompaniment, labeled 'Primjer br. 51'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 9 and ends at measure 11. The second system starts at measure 12 and ends at measure 14. The score is written for piano with treble and bass clefs. A box labeled 'K' is in the top left. A dashed line labeled 'gva' is above the first system. Dynamics include 'sfz' and 'p (sub.)'. The time signature is 3/4.

Primjer br. 51

U nižoj dionici za njim slijede arpeđata akorda kojeg također možemo protumačiti na dva načina. Naime, akord *h-d-e-f* se može izgraditi po kvintama (*e-h-f*), kojem je dodata septima (*d*). Budući da imamo kompozitorkino mišljenje o akordskim strukturama, opredijelićemo se za ovo rješenje, iako isti akord možemo posmatrati i kao terčni (*h-d-f*), sa dodatom kvartom (*e*). Viša dionica donosi interval oktave sa kvartom.

Streto u kojem se ponavljaju tonovi glave melodije iz napjeva petog glasa (*f-as-b*) primjećujemo u taktovima br. 10–12 (označeno u primjeru br. 51). Sličan kontrapunktski postupak primijenjen je i u prvom stavu (primjer br. 52).

The image shows a musical score for Example 52. It consists of two staves. The upper staff has a boxed 'N2' above it. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The upper staff contains a melodic line with a slur over measures 10-12. The lower staff contains a supporting line, also with a slur over measures 10-12. A dynamic marking 'p (sub.)' is placed between the staves. There are also some handwritten annotations, including a '6' above the first measure of the upper staff and a '6' below the first measure of the lower staff.

Primjer br. 52

Naredni odsjek je povezan intonacionom vezom sa prethodnim odsjekom, tonom *f* u nižem glasu (takt br. 13, primjer br. 53).

The image shows a musical score for Example 53, consisting of three systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 12 and includes a boxed 'N2' above it. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The first system is marked 'f'. The second system starts at measure 15 and the third system starts at measure 18. The music features a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff, with various chordal textures and dynamics.

Primjer br. 53

Melodija, koja se nalazi u nižem glasu, izgrađena je od ljestvičnog niza mola gornje dominante, kako to naziva Mokranjac, to jest u dominantnom molu u odnosu na tonski centar, *f* (*c-d-es-f-g-as-b*). Mokranjac tu promjenu posmatra kao modulaciju, promjenu tonalnog centra. Čitav tonski niz *glasa* može da dobije razne tonske centre tokom kompozicije. Oni najčešće i jesu udaljeni za kvintu (ili kvartu), što je u duhu muzike slovenskih naroda, takozvani *peremenij lad* (rus. переменны лад, specifičan ruski termin koji bi se mogao prevesti kao promjenjiv tonski centar u okviru istog ljestvičnog niza). Melodija je upotpunjena kvintnim akordom sa dodatom septimom (*as-es-b-ges*). Kao i u prethodnim situacijama, ovaj akord se može posmatrati kao terčno građen, molski trozvuk sa dodatom kvartom (*es-ges-b-as*). Sa tim sazvučjem, na rastojanju tritonusa, smjenjuje se i ranije upotrebljavani mali molski terckvartakord.

Nastavak melodije (takt br. 16) praćen je akordom kojeg smo već sreli u taktovima br. 6 i 9 (*des-ges-as-c*). U iduća dva takta taj akord se transponuje dva puta za po pola tona naviše. Melodijska linija, koja je do ovog momenta konstruisana prema karakteristikama petog *glasa*, pretapa se u nizanje malih terci koje donose elemente umanjene ljestvice (označeno u primjeru br. 13, *h-c-d-es-f-fis* i *d-e-f-g-as*). Akordski sklop iznad melodije, počevši od takta br. 16, ostaje isti i nastavlja da se transponuje na druge tonske visine (*as* i *a*).

Naredna muzička cjelina donosi još jednu specifičnost petog *glasa*. Prilikom melodijskog kretanja nanžie od V do I stupnja, između IV i III stupnja se obrazuje interval prekomjerne sekunde, što melodiji daje karakterističan orijentalni prizvuk (takt br. 21, primjer br. 54).

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system begins at measure 21, marked with a boxed 'Ns' above the treble staff. It consists of two staves: a treble staff with a key signature of one flat and a common time signature, and a bass staff with a key signature of one sharp and a common time signature. The melody in the treble staff features a sequence of notes with a prominent interval of a major second between the fourth and fifth degrees. The second system begins at measure 24 and continues the accompaniment with similar rhythmic and harmonic patterns.

Primjer br. 54

U nižoj dionici nastavlja se nizanje terci, ali ovoga puta hromatski, naniže, što podsjeća na hromatsko spuštanje velikih durskih septakorda iz prvog stava (vidjeti primjer br. 43). Obje dionice, niz terci u nižoj i melodija u višoj, završavaju dvozvukom velike septime (*as-g*). To još jednom potcrtava važnost ovog disonantnog intervala i kao dodatog nekom sazvučju i kao, u ovom slučaju, samostalnog.

Tremolo koji slijedi u taktu br. 26 intonaciono je povezan sa prethodnim odsjekom, preko tona *g*, u obje dionice (primjer br. 55).

The image shows a musical score for piano, spanning measures 24 to 30. Measure 24 features a tremolo in the right hand. Measure 26 has a boxed 'K' above it. Dynamics include *p*, *mf*, and *mp*. A 6-measure rest is marked in the bass line of measure 28.

Primjer br. 55

Sazvučje koje nastaje objedinjavanjem tonova oba sloja (*e-g* i *des-as*) takođe možemo tumačiti na dva načina. Jedno rješenje je da ga posmatramo kao kvintni akord (*g-des-as*) sa dodatim tonom *e*. Drugo rješenje je da ga konstruišemo kao terčni akord (*des-e(fes)-as*) sa dodatom prekomjernom kvartom *g*. Nakon tremola slijede kratki pasaži koji su specifično građeni, *u ogledalu*²³, kao simetrični akordi.

²³ Vidi o tome: Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom...*, navedeno djelo, 344.

U narednim taktovima (t. 29–30, primjer br. 56) zapažamo jednoličan ritmički obrazac u vidu razloženih trozvuka, uz postepenu promjenu dinamike, od *p* ka *f* i nazad do *mp*. U višem glasu nalazi se trozvuk *ces-es-b*, a u nižem *g-es-b*. Intonaciona veza među glasovima je, jasno, ton *b*. Objedinjavanjem ovih tonova dobija se sazvučje tipično za prvi stav, tj. drugi *glas*. Durskoj osnovi (*es-g-b*) dodat je karakteristični interval male sekste (*ces*). U posljednjem taktu ovog primjera vidimo da kompozitorica zadržava i elemente karakteristične za ovaj stav. U nižem glasu se javljaju sazvučja terce (*e-g*) i septime (*fis-e*, prema basovom tonu).

Primjer br. 56

U nastavku muzičkog toka se po prvi put u drugom stavu primjećuju elementi cjelostenosti (takt br. 32, primjer br. 57). Niz tonova u nižoj dionici, na posljednjoj četvrtini prethodnog takta (*fis-gis-b-c*, označeno u primjeru br. 56) uvodi u vrlo interesantan hromatski protupomak glasova (primjer br. 57).

Primjer br. 57

U donjem glasu tonovi se nižu naniže od *fis* do *cis* (u ambitusu kvarte), dok gornji glas sadrži razložene prekomjerne trozvuke koji su produkt cjelostepene ljestvice. Akordi se takođe kreću u ambitusu kvarte, naviše.

Pred sam kraj II stava muzički tok sintetiše elemente koji zvuče arhaično, a u isto vrijeme i savremeno. Oporost intervala kvarte i kvinte uvijek neodoljivo asocira na folklorni zvuk. Sa druge strane, njihov tretman u vidu učestalih paralelizama i naslojavanja odaje savremeniji kompozicioni pristup. Odsjek počinje kvartnim akordom u višoj dionici i oktavom sa kvintom u nižoj. Melodija donosi niz sa početka napjeva petog *glasa* (*f-g-as-b*), koji zajedno sa tonovima iz niže dionice čini kvartna sazvučja.

(t. 33–37, označeno u primjeru br. 58).

Primjer br. 58

Ovaj obrazac se nastavlja i u naredna tri takta u postepenoj dinamičkoj degradaciji *ff* - *mp*. Niz se završava karakterističnim sazvučjima koja su se pojavila u taktovima br. 9 i 28 (vidjeti primjere br. 51 i 55).

Vrlo sličan odnos glasova evidentan je i u nastavku stava (t. 38–42, primjer br. 59). Pasaži građeni od tonova petog *glasa* (*in F*) ispresijecani su kvartnim/kvintnim akordima sa dodatim tnovima u nižoj dionici. Ton u melodiji, do kojeg pasaži vode, takođe je karakterističan za peti *glas* (inicijalis i finalis – *g*).

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 36-38) starts with a *poco rit.* marking and a dynamic of *mp*. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A handwritten box labeled 'K' is above measure 38. The second system (measures 39-40) includes a dynamic of *p* and a *mf* section. The third system (measures 41-42) is marked *poco rit.* and includes a handwritten box labeled 'N5'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Primjer br. 59

III STAV

Budući da je treći stav svite pisan u formi *pasakalje*²⁴, koju ovdje treba shvatiti uslovno, nastupi tema su označeni rimskim brojevima od I do VI. Teme su takođe izgrađene od elemenata napjeva, tako da rimski brojevi imaju isto značenje kao i oznaka „N“ iz prethodnih stavova. Komentari su zadržali simbol „K“.

Tabela br. 7: Šematski prikaz formalnog plana i tonskih centara

I	II	III	K	IV	V	K	VI	<i>Codetta</i>
t.1-27	t.28-45	t.46-63	t.64-69 (71)	t.71-85 (96)	t.97-110	t.111-113	t.114-123	t.124-129
F (D)	F (D)	F (D)	Fis/A (Fis/F)	F (D), (B)	B (G)	Fis/A	Es (C)	A

Pored Mokranjca, veliku ulogu u zapisivanju i očuvanju crkvenih napjeva imao je Kosta P. Manojlović. Prilikom vođenja svojih zabilješki on je pred očima uvijek imao Mokranjčev osnovni cilj – da se postigne jednoobraznost u crkvenom pjevanju. Prema njegovim utvrđenim melodijskim frazama pojedinih glasova, Kosta Manojlović je zapisivao one crkvene pjesme koje Mokranjac nije stigao za života da zabilježi. Izdao ih je u zbirci pod nazivom „Православно српско народно црквено појање“, u izdanju Svetog arhijerejskog sabora Srpske pravoslavne crkve, a štampana je u Državnoj štampariji Kraljevine Jugoslavije 1935. godine. Jedan od tih napjeva poslužio je Mirjani Živković kao osnova za treći stav ove svite (primjer br. 61).

²⁴ Vlastimir Peričić i Dušan Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1991, 163.

ЖКТЕНІА ПО ГЛАСЪ (ѣ*)

Молбено

9

Гó-спо-ди по-мí-лѣй. По-дѣй Гó-спо-ди.

По-дѣй Гó-спо-ди. По-дѣй

Гó-спо-ди. Те-бѣ́ Гó-спо-ди.

Primjer br. 61

Jektenija br. 9 ima sljedeće muzičke karakteristike:

1. tonski centar je *f*
2. inicijalis i finalis na tinu *a1*
3. ambitus *d1-d2*
4. dominantni ton *a1*

Tonski niz jektenije br. 9

Riječ je o jektenijama koje je redaktor složio po petom *glasu*.²⁵ Kao i većina napjeva koje je Mokranjac zabilježio, i ova jektenija ima tonski centar *F*. Melodija u trećem odgovoru, na tekst „*Подaj Госноду*“, spušta se do tona *d1*, te odaje utisak kratkotrajnog mijenjanja tonskog centra (*in d*, što potvrđuje i sama kompozitorica), ali u okviru istog tonskog niza (detaljnije objašnjeno na strani br. 50, *peremenij lad*). Po istom principu tonski centri u poslednja dva izlaganja teme, o čemu će naknadno biti više pisano, mogu se posmatrati *in B* ili *in g*, odnosno *in Es* ili *in c*. Suština se ne mijenja. Tonski nizovi su isti a tonski centri su u kvartnom/kvintnom odnosu (*D-G-C/C-G-D* odnosno *F-B-Es/Es-B-F*).

Ovaj stav je po trajanju najduži i donosi sintezu svih muzičkih elemenata korišćenih u prvom i drugom stavu svite. Faktura je homofona i povremeno javljanje jasno odvojena dva sloja ne mijenja njenu suštinu.

Već spomenuti uticaj Ljubice Marić možda i najviše dolazi do izražaja u ovom, posljednjem stavu svite. Treći stav pisan je u formi *pasakalje*, što je i istoimena kompozicija Ljubice Marić iz 1957. godine u kojoj je pokušala da na specifičan način osavremeni i oživi tu baroknu formu. U toku stava, tema se javlja šest puta. Svako novo izlaganje teme donosi manje ili veće ritmičko melodijske izmjene, te različite akordske sklopove u pratnji (kvartni, sekundni akordi itd.). Prvo izlaganje teme je od takta br. 1–28 (primjer br. 62, ostatak primjera vidjeti u prilogu br. 8).

²⁵ Стеван Ст Мокрањац, Коста П. Манојловић (уредник), *Православно српско народно црквено појање*, Београд, Државна штампариа Краљевине Југославије, 1935, предговор, 423.

I nastup teme (N)

III

Maestoso

First system of musical notation, measures 1-3. The piece is in 4/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with a slur over measures 1-3, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. Measure numbers 1 and 2 are indicated below the staff.

Second system of musical notation, measures 4-6. The right hand continues the melodic line with a slur. The left hand accompaniment includes a circled eighth-note figure in measure 6. Measure numbers 4, 5, and 6 are indicated below the staff.

Third system of musical notation, measures 7-11. The right hand continues the melodic line with a slur. The left hand accompaniment continues with eighth notes. Measure numbers 8, 9, 10, and 11 are indicated below the staff.

Fourth system of musical notation, measures 12-15. The right hand continues the melodic line with a slur. The left hand accompaniment continues with eighth notes. Measure numbers 12, 13, 14, and 15 are indicated below the staff.

Primjer br. 62

Pored teme vrlo interesantna je i „igra“ polustepenih i cjelostepenih odnosa tonova u okviru intervala male terce, koja se odvija u pratnji. Ostinato iz prva četiri takta prekida se pokretom malih sekundi naniže. Ovaj niz se zaustavlja onog momenta kada se utvrdi idući interval male terce u okviru kojeg se nastavlja smjena polustepenih i cjelostepenih odnosa tonova. Do višeg tona u intervalu male terce dolazi se polustepenim pokretom (*H-c*, takt br. 6–7, označeno u primjeru br. 62). Muzički tok nastavlja naniže intervalom velike sekunde (*c-B-A*). Takav pokret naniže jeste jedna od karakteristika petog *glasa*, kada se melodija kreće ispod prvog stupnja (pogledati objašnjenje na strani br. 45). Isti princip se nastavlja do kraja prvog, ali i u čitavom drugom (t. 28–46) i trećem (t. 46–62) izlaganju teme. U drugom nastupu teme melodija prelazi u niži, a pratnja u viši glas.

Treći nastup teme (t. 46–62) donosi novine koje se prvenstveno odnose na obogaćivanje melodijske linije dodatim tonovima, najprije kvartama i septimama. Već u prvom taktu trećeg nastupa teme primjećujemo elemente cjelostepenosti koji su bili prisutni i u prethodna dva stava. Melodija je obogaćena tako da sa dodatim tonovima gradi prekomjerne akorde (primjer br. 63).



Primjer br. 63

Nastavak teme donosi veliku raznovrsnost u tipovima akorada. Prisutni su i ternici (đurski, molški, prekomjerni i umanjeni), ali i kvartni i kvintni akoradi (primjer br. 64). Takođe, prisutna je, ali vješto skrivena hromatika u najnižoj liniji gornje dionice (t. 51–58). Takvi postupci nisu bili rijetkost ni u prethodnim stavovima svite.

47

48

49

50

Handwritten musical score system 1, measures 47-50. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features complex chordal textures in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Measure numbers 47, 48, 49, and 50 are indicated at the beginning of their respective measures.

51

52

53

54

Handwritten musical score system 2, measures 51-54. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music continues with complex chordal textures in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Measure numbers 51, 52, 53, and 54 are indicated at the beginning of their respective measures.

55

56

57

58

Handwritten musical score system 3, measures 55-58. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music continues with complex chordal textures in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Measure numbers 55, 56, 57, and 58 are indicated at the beginning of their respective measures.

59

60

61

62

Handwritten musical score system 4, measures 59-62. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music continues with complex chordal textures in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Measure numbers 59, 60, 61, and 62 are indicated at the beginning of their respective measures.

Primjer br. 64

Kao što smo već primijetili, kompozitorica nepogrešivo osjeti kada je vrijeme za „predah“. Nakon trećeg izlaganja teme donosi prepoznatljiv, i u prethodnim stavovima često korišćen *komentar*, u kojem pravi svojevrsni rezime svih muzičkih elemenata koji su se do tog momenta pojavili (primjer br. 65).

Primjer br. 65

Građen kao bikord, u kojem su akordi prvobitno razloženi (u *f* dinamici), *komentar* donosi kontrast mirnoj, melodičnoj i raspjevanoj temi. Niži akord u bikordu je kvartsekstakord h-mola (*fis-h-d*). Viši akord obrazuje, u opusu Mirjane Živković vrlo često primjenjivan, interval oktave sa kvartom. U ovom slučaju ta kvarta je prekomjerna (tritonus) i kompletno sazvučje je obogaćeno još jednim dodatim tonom, septimom (*g, a-es-g-a*). Zvučno, ovaj akord podsjeća na poluumanjeni septakord (sa izostavljenom tercom). Od treće četvrtine u taktu br. 65 akordi su u simultanom zvučanju, tako da sekundni odnos u bikordu dolazi do

izražaja (*h-a, d-es, fis-g*). U nastavku slijedi „igra“ muzičkih elemenata, ritmički krešendo uz dinamički dekresendo i tremolo bikorda koja se takođe postepeno pojačava i utišava.

Naredni odsjek donosi reminiscenciju na prvi stav svite, u dva navrata.

Prvi put to se dešava od takta br. 69–71 (primjer br. 66).

Primjer br. 66

Na ovom mjestu uočavamo smjenu elemenata dva cjelostepena niza (u septoli) udaljena za polustepen (*fis-gis-ais* i *f-g-a-h*). Ovaj postupak jasno aludira na dvojni polustepeni odnos izražen među slojevima fature, što je bio slučaj i u prvom stavu svite (uporediti sa primjerom br. 45).

Naredna asocijacija na prvi stav javlja se u toku četvrtog izlaganju teme, t. 74–79 (primjer br. 67).

The image displays a musical score for Example No. 67, consisting of three systems of music. Each system is written for piano and includes a treble and bass clef. The first system, starting at measure 74, shows a melody in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass clef part features a steady eighth-note accompaniment. The second system, starting at measure 76, includes a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and shows a continuation of the melody and accompaniment. The third system, starting at measure 79, concludes the excerpt with the same melodic and accompanimental lines.

Primjer br. 67

Jasno se ističu dva fakturna elementa čija je suština kontrast dijatoničke u melodiji i hromatičke u pratnji (uporediti sa primjerom br. 43, prvi stav). Akordski sklopovi u melodiji su identični onima iz trećeg izlaganja teme, sa neznatnim istupanjem na prvoj četvrtini u taktu br. 84 (vidjeti u prilogu br. 8 i uporediti sa taktom br. 58). Podlogu čine harmonski blokovi koji se u vidu velikih durskih septakorda hromatski spuštaju naniže. Ovaj put je u akordu izostavljena kvinta, za razliku od prvog stava gdje je izostavljena terca.

U proširenju četvrtog izlaganja teme (t. 89–96) prisutan je rad sa motivom. Najupečatljivija je glava teme predstavljena u diminuciji, u taktu br. 89 (primjer br. 68) i taktu br. 95 (primjer br. 69). Pratinja kroz čitav odsjek donosi karakteristično sazvučje, interval oktave sa kvartom, u ovom slučaju prekomjernom (tritonus, *b-es-b*).



Primjer br. 68



Primjer br. 69

Pred peti nastup teme (takt br. 96, primjer br. 70) pojavljuju se dva cjelostepena klastera.



Primjer br. 70

Naravno, i ranije je bilo riječi o elementima cjelostenosti, ali sada po prvi put dobijamo simultano zvučanje tri, odnosno četiri tona ljestvice. Viši glas donosi klaster od četiri tona (*f-g-a-h*) dok je u nižem glasu klaster od tri tona (*fis-gis-b(ais)*). Primjećujemo da su klasteri na već viđenom rastojanju male sekunde (*f-fis*).

Sve do ovog momenta tonska osnova teme nije mijenjana. Rukovođeni mišljenjem kompozitorke da originalni napjev možemo posmatrati i kroz tonski centar *d*, za peti nastup teme po istom principu možemo konstatovati da ima dva tonska centra u okviru istog niza, *B* i *g* (t. 97–110, primjer br. 71). Melodija je data u dvozvucima, paralelnim čistim kvartama.

The musical score consists of four systems of two staves each. The first system (measures 97-98) is in 4/4 time, starting with a *mf* dynamic. A boxed 'V' is above measure 97. The second system (measures 99-102) is in 3/8 time, with a *b* and *b* key signature. The third system (measures 103-106) is in 4/4 time. The fourth system (measures 107-110) is in 4/4 time, with a *b* and *b* key signature, and ends with a *sfz* dynamic. The score features complex chordal textures with clusters of notes.

Primjer br. 71

Ovakvo izlaganje teme nagovještava i kvartni sklop akorda u posljednjem, šestom nastupu teme. Pratinja je i dalje u vidu cjelostepenih klastera. Od takta br. 99–110 još jednom se pojavljuju dva fakturna elementa. Hromatsko spuštanja pratnje (u okviru svih 12 tonova hromatske ljestvice, od *fis* do *G*, obilježeno u prethodnom primjeru) i izrazito dijatonska melodija.

Pred posljednji nastup teme kompozitorka daje još jedan *komentar* (t. 111–113, primjer br. 72) u vidu pasaža u septolama, koji su razdvojeni u dva sloja.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is measure 111, marked with a 'K' in a box and 'mp'. It features a melody in the right hand with slurs and a bass line with septima chords. The lyrics 'p o c o a p o c o' are written below the right hand. The bottom staff is measure 112, marked 'crescendo'. It continues the melody and bass line with slurs and septima chords. The lyrics 'c r e s c e n d o' are written below the right hand.

Primjer br. 72

U njima se javljaju elementi dva tipa dijatonskih ljestvica. Viša dionica donosi molski tetrahord (*a-h-c-d*), dok su u nižoj elementi cjelostepene ljestvice (*fis-gis-ais*, *es-f-g*, *c-d-e-fis*, *h-cis-dis-f-g*, *a-cis-es-f-g*).

Posljednji, VI nastup teme (t. 114–123, primjer br. 73), *in Es* ili *in c* takođe obiluje savremenim kompozicionim elementima.

The image displays a musical score for Example No. 73, consisting of five systems of piano accompaniment. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The first system (measures 113-114) begins with a dynamic marking of *f* and includes a boxed Roman numeral 'VI' above the staff. The second system (measures 115-116) continues the piece. The third system (measures 117-118) features a *ritenuto* marking below the staff. The fourth system (measures 119-120) includes a triplet of eighth notes in the right hand and a *ritenuto* marking. The fifth system (measures 121-123) concludes the piece with dynamic markings of *mp* and *p*. The score is characterized by complex chordal textures, often with multiple notes per hand, and frequent use of the fifth finger (marked with a '5').

Primjer br. 73

Kvartni akordi u temi ispoljavaju specifično dejstvo takvog sklopa jer su postavljeni u tonskim odnosima osnovnog oblika, odnosno u postavci gdje se ističe upravo kvartni odnos među tonovima. Tema je takođe praćena kvartnim akordima. Oni se prepliću sa pasažima koji sadrže elemente cjelostenosti, po uzoru na prethodni *komentar*. Poslednji akordi, sa koronama, u melodiji *d-g-c* i pratnji *dis-gis-cis* sotje u odnosu male sekunde, što potvrđuje važnost tog intervala u ovom djelu i u opusu Mirjane Živković, uopšte.

Pred sam kraj svite, kompozitorka daje pasaž građen od elemenata cjelostepene ljestvice. Pasaž je sastavljen od više trihorda koji su na rastojanju male sekunde. Njihovi početni tonovi grade umanjeni akord (možemo povezati sa umanjenom ljestvicom), čime se ostvaruje kombinacija dvije specifične ljestvice za koje kompozitorka kaže da su u njenom radu vrlo aktuelne i dan danas (primjer br. 74).

Primjer br. 74

U posljednjih pet takotva uočljiv je diminuendo (primjer br. 75).

Primjer br. 75

Kvartni akordi praćeni su figuriranim pedalom koji se u posljednja tri takta prekida. Na samom kraju kompozicije dati su bikordi u kojima se rastojanje između gornjeg i donjeg akorda postepeno smanjuje. Prvobitno su na rastojanju velike terce (*h-e-a* i *dis-gis-cis*), zatim male sekunde (*b-es-as* i *a-d-g*) da bi posljednji akord odzvućao u unisu (*a-d-g*), u *p* dinamici.

Glasovi - rezime

Posebno se mora naglasiti pažnja i posvećenost sa kojom je kompozitorica pristupila odabiru napjeva. Svaki napjev sadrži gotovo sve karakteristike *glasa* po kojem je napisan. U ovom slučaju, to su dva *glasa* sa suštinski različitim karakteristikama: razlićit ambitus, finalis i inicijalis, dominantni ton, asocijacije na suprotan tonski rod itd.

„Iz prethodnog pregleda akordskih struktura može se potvrditi da vertikalna komponenta reprezentuje savremene tendencije, te da svojim izvorima i osloncem na folklorne elemente učestvuje u ispoljavanju i realizaciji odnosa arhaićno – savremeno“²⁶. Kompozitorica takođe često spominje i termin *boja*, što u ovom kontekstu nesumnjivo ima impresionistićki smisao. Napjev (koji predstavlja vezu sa tradicijom), tj. njegova *boja*, ista je u većem dijelu muzićkog toka. Zadržava se duži vremenski period u jednom tonskom centru (najćešće *in F*), i ne mijenja se često. Pratnja, kao faktorni element koji je zvućno kontrastan melodiji (po rijećima kompozitorke: „...proizašla iz nekog drugog podneblja i drugog sveta.“), donosi razne vidove „reharmonizaciiije“ melodije i na taj naćin je nadopunjuje. Takva „igra“ muzićkih elemenata odgovara formi minijatura i veoma je zastupljena u impresionizmu.

²⁶ Vidi o tome: Sanda Dodik Topić, navedeno djelo, 82.

BALADA ZA KLAVIR br.1

(posvećeno 5. oktobru 2000.)

(2001)

Balada u opusu Mirjane Živković nije rijedak oblik²⁷. Pored dvije *Balade* za klavir napisala je *Baladu o ruži* za marimbu, klavir i udaraljke (2010) i *Baladu o polju* za violinu i kamerni orkestar (2014/15). *Balada za klavir br.1*, kako iz same posvete možemo zaključiti, sadrži elemente programnosti (nastala je kao reakcija tj. kompozitorčin doživljaj Petooktobarske revolucije u tadašnjoj Saveznoj Republici Jugoslaviji), što će se u određenoj mjeri odraziti na izgradnju muzičkog toka. Ovu *Baladu* čini više kontrastnih cjelina različitih karaktera, tempa, atmosfera itd. Svaka cjelina nosi karakteristične kompozicione postupke, dok se u nekim odsjecima ti postupci kombinuju.

Intervali sekunde, kvinte i kvarte predstavljaju fundament ove kompozicije. Navedeni intervale ukazuju na tijesnu povezanost sa zvukom iz folkloru, što je karakteristika gotovo svih klavirskih kompozicija Mirjane Živković. U određenim dijelovima kompozicije postoji usmjerenost ka tonskim centrima. Njih nije moguće uvijek precizno definisati, što potvrđuje i sama kompozitorka riječima: „ne treba insistirati i po svaku cijenu tražiti tonska uporišta. Tek povremeno se mogu naslutiti određeni oslonci i veza sa tonalnošću. Ono što objedinjuje ovu kompoziciju i na šta treba skrenuti pažnju jesu intervale i akordski sklopovi (vertikala koja je dosta srodna, kvintni/kvartni akordi)“.

²⁷ O formi balade u stvaralaštvu Mirjane Živković pisala je i Anica Sabo (redovni profesor na FMU u Beogradu). Anica Sabo, *Ballad in the Oeuvre of Mirjana Živković – The Secret of a Musical Form*, u *Naučni skup, MUSIC THEORY AND ANALISIS, Temporality in Music (2015, Beograd)*: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, 2015, 21–22.

Tabela br. 8: Šematski prikaz formalnog plana i tonskih centara

Andante		Prelaz		Allegro assai			Adagio	Allegro stringendo
t. 1-25		t.26-31		t.32-65			t.66-67	t.68-75
in A (E)	in Fis	in Fis	in Cis	in Dis	in A	in g/c	-	
t.1-11(5)	t.12-25	-	t.36-42	t.43-51	t.52-65			
Andante						prelaz		
t.76-97						t.98-108		
in C	in Fis	in As	in A	in C	in Des	in e	in G	in Cis
t.76-78	t.79-80	t.81-82	t.83	t.84-86	t.87-90	t.91-97	t.98-102	t.103-108
Animato			Moderato			Andante		
t.109-137 (164)			t.138-147			t.165-172		
in Cis	in E		in A			in A		
t.109-124	t.125-137		-			-		

Na samom početku kompozicije (prvi takt prvog odsjeka, *Andante*) primjećujemo sekundno sazvučje (*d-e*), čime se nagovještava bitna uloga tog intervala u izgradnji ovog djela (primjer br. 76).

The image displays a piano score for the beginning of a piece. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics range from 'p' (piano) to 'mp' (mezzo-piano). The score is in A major/E minor, as indicated by the 'in A/E' marking. The first system shows the piano introduction with a secondary triad (d-e) highlighted. The second system continues the piano part with various dynamics and articulation marks.

Primjer br. 76

Posmatrajući prvi red (dominantni, melodijski i basov ton u sazvučju sa koronom) mogli bismo doći do zaključka da je tonski centar *E*. Ton *b* koji se pojavljuje u posljednja dva takta prvog reda, sa osnovnim tonom obrazuje interval umanjene kvinte. Tritonus uvijek provocira kompozitore u savremenoj muzici, a u uvodu je i rečeno da je interval kvinte/kvarte jedan od fundamenata ove kompozicije. Sazvučje u posljednjem taktu prvog reda može se posmatrati i kao kvintno (*a-e-b*) i kao kvartno građeno (*b-e-a*). U nastavku kompozicije akordi ovakve strukture će biti vrlo česti.

Naredna cjelina (t. 6–11) donosi muzički sadržaj na osnovu kojeg bi se moglo reći da je tonski centar *A*. Isto mišljenje dijeli i kompozitorica, te navodi da u tom slučaju funkciju, koja traje tokom čitavog prvog reda, možemo posmatrati kao vrlo uslovno shvaćenu dominantu koja se razriješila u toniku, takt br. 6, *E – A*. Ton *b* bi u tom slučaju prema osnovnom tonu *a* bio u odnosu male sekunde (frigijski element). U nastavku kompozicije će biti primjetan stalni sukob polustepenih odnosa između dva tona koji su najčešće u odnosu na neku zamišljenu toniku udaljeni za sekundu (malu ili veliku). Sukob tih intervala, po riječima kompozitorke, ima elemente programnosti i predstavlja sukob vlasti i građana koji su izašli na proteste.

Nastavak muzičkog toka donosi promjenu više muzičkih elemenata (t. 12–26, primjer br. 77).

The musical score is for piano and consists of three systems of music. The first system (measures 12-17) is marked 'poco più mosso' and 'mf'. The second system (measures 18-23) is marked 'quasi f'. The third system (measures 24-26) is marked 'p'. The score includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamics. The piece is in G major and 2/4 time.

Primjer br. 77

Uz promjenu tonskog centra koji je sada *in Fis*, mijenjaja se i dinamika: *p* – *mf*. Jedna vrsta promjene često uslovljava i drugu. Tonski centar *Fis*, kao terčno udaljen od *A*, može da predstavlja (uslovno shvaćeno) istu toniku. Sličan je i materijal koji u ovom slučaju govori o malo široj integraciji tonskih polja (*A* – *Fis*, jedna vrsta tonskog polja). Kao i u prethodnim taktovima uočava se „igra“ malih (*g*) i velikih (*gis*) sekundi u odnosu na tonski centar (*Fis*, označeno u primjeru br. 77).

Naredni dio muzičkog toka ima ulogu svojevrsnog prelaza (t. 26–31, primjer br. 78).

The musical score for Example 78 consists of four systems of piano music. The first system (measures 24-27) is marked *p* and includes a handwritten annotation "prelaz" above measure 26. The second system (measures 28-31) is marked *poco a poco accelerando* and *Allegro assai*. The third system (measures 32-34) is marked *f* and *p*. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Primjer br. 78

Građen je kao i prethodni odsjek, od intervala kvinte, kvarte i sekunde, s tim što se ovaj put u višoj dionici formira obrazac koji se ponavlja u vidu ostinata. Uz postepeno ubrzanje, na dinamičkom vrhuncu (takt br. 32, *f*) nastupa novi odsjek (ali ne i na tematskom i tonalnom/tonskom planu), odvojen duplom taktom crtom i promjenom oznake za tempo (*Allegro assai*). Međutim, muzički tok na, opet uslovno rečeno, tonalnom planu teži svojevrsnom razrješenju, koje bi u ovom slučaju bilo *in Cis*. Navedeni tonski centar se uspostavlja tek u petom taktu novog odsjeka (takt br. 36, ozbilježno u primjeru br. 78). Ukoliko bismo ovo mjesto posmatrali malo više tradicionalno orjentisani, promjena tonskog centra bi se mogla tumačiti kao modulacija u dominantni tonalitet (u odnosu na prethodni tonski centar, *Fis*). Takođe, u tradicionalnom (klasičarskom) poimanju tonalnog i formalnog plana, to bi impliciralo pojavu druge teme, što ovdje i jeste slučaj.

Početak novog odsjeka se slušno može identifikovati tek prilikom nastupa „druge teme“. Kompletan tematski materijal u obje dionice, baziran je na intervalima koji su navedeni kao osnova kompozicije. Uočava se cjelina od šest taktova (t. 36–42, primjer br. 79) koja se naknadno transponuje za sekundu naviše (t. 42–48, vidjeti u prilogu br. 9).

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system, measures 34-36, is in bass clef. Measure 34 starts with a circled note, and measure 36 has a circled note labeled 'in Cis'. The second system, measures 37-40, continues in bass clef. The third system, measures 40-42, is in grand staff (treble and bass clefs). Measure 40 has a circled note labeled 'in Dis'. Dynamic markings include *p*, *f*, and *mp*.

Primjer br. 79

Naredna dva takta donose hromatski niz u oba glasa, u intervalu oktave (t. 48–49, primjer br. 80).

The image displays a piano score for measures 46 through 61. The score is written in a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The music features a chromatic scale in both hands, with the right hand moving upwards and the left hand moving downwards. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Primjer br. 80

Na hromatske nizove se nadovezuju figure sa karakteristikama sličnim onima iz prethodnog prelaza (kvinte/kvarte na rastojanju male sekunde). Najviši melodijski tonovi iz više (*a*) i niže (*es*) dionice su na rastojanju tritonusa. Takođe je interesantno primijetiti da su melodijske linije dionica u simetričnim intervalskim odnosima. Osu simetrije nije moguće uvijek precizno definisati, ali su intervalski pokreti (uz manja odstupanja) analogni u višem i nižem glasu. Međutim, u taktovima br. 54–56, ton *a* se može posmatrati kao osa simetrije. Isti ton je bio istaknut u melodiji višeg glasa u prethodnim taktovima, te stoga možemo reći da se ton *a* izdvaja kao tonski centar u ovom dijelu muzičkog toka.

U nastavku ponovo dolazi do izražaja kompozitorkin nepogrešiv osjećaj za momenat u kojem pravi „predah“ od jedne zvučne slike. Kulminacija simetričnog, najčešće sekundnog, kretanja dolazi do vrhunca u taktovima br. 64–65, nakon čega slijedi kontrastna epizoda od dva takta (*Adagio*, t. 66–67, primjer br.81).



Primjer br. 81

U tim taktovima se nagovještava način obrade materijala koji će biti dominantan u narednom odsjeku. Potencira se interval kvinte/kvarte u basu, kao i sekundni pokret u melodiji više dionice.

Nakon kratkog predaha slijedi povratak u brzi i dinamični *Allegro stringendo* (t. 68–75). Melodijske linije obje dionice građene su prvenstveno sekundnim pokretom, sa tek ponekim skokom u intervalu kvarte ili kvinte. Intervalski odnosi tonova među dionicama su takođe simetrični, što će se zadržati sve do kraja odsjeka. Posljednje sazvučje (takt br. 75, vidjeti u primjer br. 82) dato je u intervalima prekomjerne sekste u nižem glasu (u obratju i enharmonski posmatrano velike sekunde, *as(gis)-fis*) i male septime (u obrtaju takođe velike sekunde, *b-as*).

Materijal u taktovima br. 76–79 (*Andante*, primjer br. 82) razrađuje se na način nagoviješten u prethodnom odsjeku (t. 66–68).

Musical score for measures 75–79. The piece is in *Andante* tempo. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score is written for piano. Measure 75 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. From measure 76 onwards, the dynamic is piano (*p*). The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature changes to C major for measures 76–77, then returns to B-flat major for measures 78–79. The tempo marking *Andante* is written above the staff.

Musical score for measures 79–83. The tempo is *poco più mosso*. The key signature changes to F# major (Fis) for measures 79–80, then to A minor (As) for measures 81–82, and finally to A major (A) for measure 83. The dynamics are mezzo-piano (*mp*) for measures 79–80 and piano (*p*) for measures 81–83. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Musical score for measures 84–88. The key signature changes to C major (C) for measures 84–85, then to D minor (Des) for measures 86–88. The dynamics are mezzo-forte (*mf*) for measures 84–85 and forte (*f*) for measures 86–88. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Musical score for measures 89–93. The tempo is *espressivo*. The key signature changes to E minor (e) for measures 89–90, then to E major (E) for measures 91–92, and finally to E minor (e) for measure 93. The dynamic is piano (*p*) throughout. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Primjer br. 82

U nižoj dionici (t. 76–78, označeno u primjeru br. 82) evidentni su pokreti basa, akordske strukture i sazvučja u intervalima kvinte/kvarte. Naredni taktovi istog odsjeka (od takta br. 87, obilježeno u istom primjeru) donose intervale septime/sekunde.

Način izgradnje melodijske linije u višoj dionici zasnovan je na specifičnom obrascu – stepen naviše – polustepen naniže (pogledati u prethodnom primjeru). Takođe, sa tonovima drugog glasa više dionice, melodija obrazuje sazvučja u intervalima kvinte/kvarte i septime. Kao što je u uvodu spomenuto, tonske centre nije moguće uvijek jasno definisati. Na pojedinim mjestima se možemo osloniti na basov ton i intervale koje sa njim obrazuju tonovi iz više dionice.

Kroz čitav odsjek muzički tok ima blagu tendenciju ubrzavanja. Već u taktu br. 81 primjećuje se oznaka *Poco piu mosso*. Nakon nje, uz oznaku *espressivo* (takt br. 91) skraćuju se trajanja notnih vrijednosti (sve učestaliji su osminski pokreti za razliku od prethodnih četvrtinskih i polovinskih) što se može okarakterisati kao ritmički krešendo. Melodijski i dinamički vrhunac, a ujedno i mjesto na kojem se dostiže posljednja „stepenica“ u gradaciji tempa (*piu mosso*) nalazi se u taktu br. 98 (primjer br. 83).

93

mp *poco a poco cresc.*

96

accel. *Più mosso* *Prez.*
f 3 3 3 3
in G

99

3 *m.g.* *m.d.* *mf*
Ped.

102

mp *p*
in Cis

105

mf *mp*

108

Ovaj dio muzičkog toka možemo okarakterisati i kao prelaz do narednog odsjeka (t. 98–108). Odvojen je duplom taktom crtom od prethodne cjeline. Promjenu tempa i karaktera koja je uslijedila na tom mjestu prati i ritmička promjena grupacije tonova. Karakteristike sazvučja u nižem glasu ostaju nepromijenjene, dok se melodija u višem glasu svodi na pokret male sekunde, nakon kojeg slijedi skok male terce. Važno je istaći niz kvarti naniže u melodijskim tonovima u taktovima br. 100–102 (*des-as-es-b*, zaokruženo u primjeru br. 83). Navedeni obrazac, sačinjen od male sekunde i male terce, dat je u trioli, dok su prethodni bili raspoređeni u četiri osmine. Naredna tri tona sa istim rasporedom intervala udaljena su od prethodnog takođe za malu sekundu. Posljednjih pet taktova prelaza (taktovi br. 103–108) donose isti tematski materijal kao u taktu br. 36 (uporediti sa primjerom br. 79).

Konstantno preplitanje sekundi u nižoj dionici narednog odsjeka (*Animato*, t. 109–137(164)) donosi disonantu zvučnu sliku, što stvara osjećaj napetosti. Sve je vrlo usko povezano sa programskim sadržajem, neizvjesnošću i tenzijom koja je vladala među narodom. Ostinatni pokret u basu prožima čitav odsjek (uz neznatna odstupanja u pretposljednja tri takta). „Gusta“ faktura, sekundni pokreti (mala sekunda naniže, a velika naviše) simbolizuju masu ljudi okupljenih tog dana ispred gradske Skupštine (primjer br. 84).

The image shows three systems of musical notation for piano, measures 108 through 115. The first system (measures 108-110) is marked 'Animato' and 'pp' (pianissimo). It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a dense, rhythmic accompaniment of sixteenth notes. A double bar line separates this from the second system (measures 111-113), which is marked 'p' (piano) and 'poco cresc.' (poco crescendo). The second system continues the complex texture. The third system (measures 114-115) is marked 'mp' (mezzo-piano) and shows a slight change in the bass line's rhythmic pattern. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Primjer br. 84

U osnovi melodije iz više dionice (nasuprot hromatizovanom ostinatu) nalaze se elementi cjelostepene ljestvice, *cis-dis-f-g-a* (t. 110–118, zaokruženo u primjeru br. 84). Nakon datog niza melodija se obogaćuje u vidu kratkih pasaža izgrađenih prvenstveno od intervala karakterističnih za ovu kompoziciju (kvinte/kvarte, sekunde i ponegdje terce). Sličan princip se ponavlja i od takta br. 124 do kraja odsjeka (takt br. 137). Ovoga puta cjelostepeni niz je transponovan na drugu tonsku visinu, *e-fis-gis-b-c*.

Odsjek koji slijedi (*Moderato*, t. 138–147) nosi umjereni igrački karakter (valcer) i simbolizuje pobjedu, ples i radovanje naroda koji je ispunio svoje ciljeve (primjer br. 85).

Primjer br. 85

Melodijska konstrukcija se suštinski ne razlikuje u odnosu na prethodne odsjeke. Preovlađuje sekundni pokret, sa tek ponekim većim intervalskim skokom. Međutim, taj ples ne traje dugo. Ubrzo za njim u muzičkom toku pojavljuju se karakteristike prethodnog odsjeka.

Uspostavlja se ostanatni sekundni pokret u obje dionice (t. 148–164), te ponovo donosi određen stepen napetosti, ukazujući na novu neizvjesnost vremena koje tek dolazi (primjer br. 86).

Primjer br. 86

Prema navedenom tematskom zaokruženju, oba prethodna odsjeka (*Animato* i *Moderato*) možemo posmatrati kao jedinstvenu cjelinu. *Moderato* (valcer) bi u tom slučaju predstavljao samo jednu vedriju epizodu u tmurnom i napetom okruženju.

Posljednjih osam taktova (*Andante*, t. 165–172, primjer br. 87) donosi reminiscenciju materijala sa početka kompozicije.

Primjer br. 87

Kao što smo do sada imali priliku da primijetimo, Mirjana Živković u svom klavirskom opusu teži tamatskom, a često i tonskom zaokruženju djela. To je slučaj i u ovoj kompoziciji. Posljednje sazvučje (akord kvintno/kvartne građe *a-e-b/b-e-a*) traje četiri takta, odzvuči u *p* dinamici i ostavlja kraj ove kompozicije „otvorenim“.

Balada za klavir br.1 – rezime

„Forma balade je uvek originalna i neponovljiva, vezuje se za određenu priču, događaj, doživljaj, emociju, sećanje i tome slično... *Balada br. 1 za klavir (posvećeno 5. oktobru 2000)* je, kao što se iz podnaslova vidi, insprisana burnim događajima koji su doveli do promene vlasti u Srbiji i, kako je u tom trenutku izgledalo, otvorili put demokratskim promenama. Prema rečima autorke inspiraciju je podstakla atmosfera koja se toga dana mogla doživeti ispred Skupštine, a kojoj je autorka prisustvovala. Masa ljudi koja je zajedno sa njom stajala na tom mestu, upaljene baklje, izuzetno snažne emocije koje su nagoveštavale borbu i promene, našle su svoje ishodište u ovoj kompoziciji“.²⁸

U određenim dijelovima muzičkog toka usmjerenost ka tonskim centrima je prisutna, ali se ne može uvijek precizno definisati. Ono što objedinjuje ovu kompoziciju jeste vertikalna (intervali i akordski sklopovi), u kojoj se ispoljava i veza sa folklorom. Sazvučja su u većini slučajeva građena od intervala kvinte/kvarte dok se interval sekunde ističe u izgradnji melodijskih linija. Interesantno je primijetiti da su, u određenim odsjecima, melodijske linije u simetričnim intervalskim odnosima. Od ljestvica specifične građe ističe se učestala upotreba cjelostepenog niza.

²⁸ Vidi o tome: Anica Sabo, navedeno djelo.

BALADA ZA KLAVIR br. 2

(Fragmenti sećanja)

(2009)

„Balada za klavir br. 2 – Fragmenti sećanja (2009), nastala je kao odraz sećanja na različite odlomke iz dela drugih autora.“²⁹ Prisutne su asocijacije na kompozicije Betovena, Šopena, Stravinskog, Vasilija Mokranjca kao i segment iz jedne stare gradske pjesme. Sjećanja presjecaju svojevrsni komentari³⁰, karakteristične muzičke cjeline koje odišu sredstvima savremenijeg tehničkog ruha. „Kroz prizmu lične stvaralačke poetike, Mirjana Živković je u ovoj baladi ostvarila sasvim osoben muzički iskaz i slušaocu pružila originalnu priču o delima koja su se urezala u njena sećanja“³¹.

Radi preglednosti i lakše organizacije tabele, fragmenti iz sjećanja će biti označeni slovima (od A do E), a komentari će biti prikazani (kao i u *Glasovima*) slovom K.

Tabela br. 9: Šematski prikaz formalnog plana i tonskih centara

A – Andante		K – Allegro		B – Meno mosso	K	A1	
t.1-16		t.17-34		t.35-46	t.46-49	t.50-53	
in g	in a (g)	in c	in Cis	A	in a	in d (e)	
t.1-8	t.9-16	t.17-25	t.25-34	-	-	-	
K – Allegro		C				K – Allegro	
t.54-56		t.67-81				t.81-91	
in e		t.67-71-Meno mosso	t.71-76-Allegro	t.77-81-Meno mosso	in B		
-		in A	in e	in a	-		
D – Piu mosso		A2 – Adagio		E – Adagio	K – Allegro		
t.92-101		t.102-112		t.113-117	t.118-135		
in Fis	in f (fis)	in Es	in B	in e	-	in H	
-	t.102-104	t.105-108	t.109-112	-	t.118-130	t.131-135	
B1 / K		K		C1 – Meno mosso	K		
t.136-143		t.139-143		t.144-149	t.150-152		
in a (h)		in d		in a	in c		
-		-		-	-		
E1		K		A3			
t.153-156		t.157-160		t.161-170			
in fis	-	-	-	in g	in fis	in G	
-	-	-	-	t.161-164	t.165-167	t.168-170	

²⁹ Vidi o tome: Anica Sabo, navedeno djelo.

³⁰ Slični dijelovi muzičkog toka bili su prisutni i u kompoziciji *Glasovi*. Detaljnije objašnjenje vidjeti na strani br. 34.

³¹ Vidjeti o tome: Anica Sabo, navedeno djelo.

Početna tema kompozicije je odlomak iz starogradske pjesme, ali se autorka ne može sa sigurnošću sjetiti o kojoj je pjesmi riječ. Ona to opisuje riječima: „moja baka je lepo pevala i ona je znala razne gradske pesme. Koju je to pesmu ona pevala da je meni ostala u podsvesti, ne znam, stvarno ne znam“, (t. 1–16, primjer br. 88).

The musical score is for a piano piece in 6/8 time, marked 'Andante'. It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef).
 - **System 1 (Measures 1-4):** Starts with a box 'A' and the tempo 'Andante'. The dynamic is *p*. The bass line has a handwritten 'in g' below it. The right hand has a four-measure phrase starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter rest, and another four-measure phrase starting with a quarter note D5, followed by eighth notes C5, B4, and A4.
 - **System 2 (Measures 5-8):** The right hand continues with a melodic line: quarter note A4, eighth notes G4-A4, quarter note B4, eighth notes A4-G4, quarter note F4, eighth notes E4-F4, quarter note D4. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.
 - **System 3 (Measures 9-12):** The dynamic changes to *mf*. The right hand has a four-measure phrase starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter rest, and another four-measure phrase starting with a quarter note D5, followed by eighth notes C5, B4, and A4. The dynamic changes to *mp* in the final measure. The bass line has a handwritten '(in g)' below it.
 - **System 4 (Measures 13-16):** The dynamic is *p*. The right hand has a four-measure phrase starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter rest, and another four-measure phrase starting with a quarter note D5, followed by eighth notes C5, B4, and A4. The tempo marking 'ritardando' is above the staff. The piece ends with a double bar line.

Primjer br. 88

Tema, građena prvenstveno postupnim, sekundnim pokretom u prvom odsjeku se izlaže dva puta. Prvi put (t. 3–8) tonski centar je *g*, a u melodiji se javljaju karakteristike dorskog modusa (mala terca *b* i velika seksta *e*, zaokruženo u prethodnom primjeru.). Drugi put (t. 9–10) tonski centar je *a*, takođe sa karakteristikama dorskog modusa. U posljednjih šest taktova ponavlja se samo dio teme koji se može posmatrati kroz tonske centre *a* ili *g*. Budući da kompozitorica napominje da prilikom komponovanja razmišlja izrazito linearno, prema dominantom melodijskom tonu bi se eventualno moglo govoriti o tonskom centru *a*. Međutim, ona navodi kako ton *a* u gornjem glasu čuje kao II stupanj tj. folklorni finalis, stoga se ovaj dio muzičkog toka može posmatrati i kroz tonski centar *g*.

Muzički tok se u nastavku uliva u jednu kontrastnu cjelinu koju smo ranije nazvali *komentarom* (t. 17–34, u primjeru br. 89 biće predstavljen samo dio *komentara*, t. 17–25. opširnije pogledati u prilogu br. 10).

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. The first system begins at measure 17, marked with a key signature of one sharp (F#) and the tempo 'Allegro'. The music is written in treble and bass clefs. The second system starts at measure 19 and includes the instruction 'sempre legato'. The third system begins at measure 21. The fourth system starts at measure 23. The fifth system begins at measure 25 and includes the instruction 'in C#s' at the bottom. The score features various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'f'.

Primjer br. 89

Komentari predstavljaju dijelove muzičkog toka koji su došli, kako kompozitorka navodi: „iz nekog drugog svijeta“. Tonovi u obje dionice obrazuju figuru građenu od intervala kvinte/kvarte i sekunde (često tritonusa, *c-fis*, označeno u nižoj dionici, takt br. 17, primjer br. 89). U određenom dijelu muzičkog toka figura u višoj dionici se transponuje dva puta za pola tona naviše (t. 20–21, vidjeti u prethodnom primjeru). Višezvuci, koji se pojavljuju na pojedinim mjestima, najčešće su kvintne/kvartne građe (t. 33, *h-e-fis* (*fis-h-e*), obilježeno u primjeru br. 90) ili su dati intervali na polustepenom rastojanju (t. 25, *cis(des)as – g-d*, vidjeti u primjeru iznad). Interesantno je primijetiti da se u posljednjim taktovima *komentara* javlja paralelno kretanje obje dionice u oktavama, dok u melodiji dolazi do izražaja pokret malih sekundi (t. 33–34). Isti postupci se uočavaju i u taktu br. 47, t. 63–66, t. 90–91, t. 139–143 (detaljnije pogledati u prilogu br. 10).

Primjer br. 90

Nastavak muzičkog toka donosi naredno *sjećanje*, fragment druge teme prvog stava *IX simfonije* L.V. Betovena (primjer br. 91).

Bethoven (L.V. Beethoven) – *IX simfonija*, II stav

Primjer br. 91

Tema u melodiji se prepoznaje najviše zahvaljujući karakterističnim ritmičkim figurama (osmina i dvije šesnaestine) i silaznom pokretu u melodiji (t. 35–43, primjer br. 92).

The image shows a musical score for piano, measures 35 to 44. The tempo is marked 'meno mosso'. The key signature is B major (two sharps). The time signature is 3/4. The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs). The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together, and a general downward motion. Dynamics include *mp* (measures 35-37), *mf* (measures 38-40), and *f* (measures 41-44). There are several markings below the staff: 'a: t' with a dashed line, 'Rea' (three times), 'D', 'D3', 'D5', and a box containing 'K'. A circular stamp is visible in the middle of the page.

Primjer br. 92

Tonalni centar je promijenjen. U odnosu na originalni B-dur, tema je u ovom odsjeku transponovana za polustepen naniže i u suprotnom je tonskom rodu, a-molu. Javlja se tri puta i budući da je prilično jasno tonalno određena, eventualno je moguće definisati pojedine funkcije (D-t). Važno je primijetiti da je početno sazvučje teme identično onom iz *komentara* (tritonus, *c-fis-c*, uporediti sa primjerom br. 89, takt br. 17).

Na figure u obje dionice nadovezuje se materijal sa početka kompozicije. Kao i prethodni *komentar*, tako i ovo sjećanje ne traje dugo. U naredna četiri takta uočavamo kratki osvrt na elemente stare gradske pjesme (t. 50–53, primjer br. 94).

Primjer br. 94

Idući *komentar* (t. 54–66) građen je gotovo identično kao prvi (t. 17–34, primjer br. 89). Iz tog razloga u nastavku neće biti naveden notni primjer. Isti se može vidjeti u prilogu br. 10.

Naredno *sjećanje* vezano je za Šopenovu *Baladu br. 2*, F-dur (primjeri br. 95 i 96).

Šopen (Frederic Chopin) – *Balada br. 2*, Op. 38

BALLADE II.

Primjer br. 95

Primjer br. 96

Da bi tema bila slušno prepoznatljivija, kompozitorka ovaj odsjek piše u mjeri 6/8, u kojoj je i Šopenova *Balada* (t. 67–70, primjer br. 97).

67 **meno mosso**
mf
 in A

70 *accel. δ^{va}*
Allegro
sub. f *ff* *f*
 in e

73 **Allegro**
f

76 *poco riten.*
meno mosso
mp *mf*
 in a

79 **Allegro**
mf
 in B

Primjer br. 97

Međutim, i ovoga puta tonski centar je promijenjen. U odnosu na originalni F-dur, ovaj odsjek je pisan *in A*. Naredni, kontrastni odsjek (**b**, *Allegro*, t. 72–76, primjer br. 97) donosi elemente *komentara* (figura građena od tritonusa, *e-b*, obilježeno u primjeru iznad), ali i pasaže sačinjene od razloženih akorda naniže, koji podsjećaju na one iz Šopenove *Balade*, takođe iz kontrastnog odsjeka (*Presto con fuoco*, vidjeti primjer br. 96). U narednih pet taktova (*Meno mosso*, t. 77–81, primjer br. 97) slijedi repriza (**a**).

Komentar koji slijedi (t. 81–91), takođe je vrlo slično građen kao i prethodna dva (t. 17–34, primjer br. 89 i t. 54–66), te iz tog razloga neće biti naveden notni primjer. Isti se može vidjeti u prilogu br. 10.

Nastavak muzičkog toka donosi kratki odlomak iz baleta *Petruška* (Stravinski). Početnu temu donose flaute potencirajući kvartni/kvintni odnos *a-d*, u karakterističnoj ritmizaciji obrnuto punktirane figure (primjer br. 98).

Stravinski (Igor Stravinsky) - *Petruška*

Vivace. M. M. ♩ = 138.

Primjer br. 98

Treći takt u *Petruški* donosi specifičan melodijski pokret u trioli (*d-e-g-a*, tonovi su u kvintnoj vezi, *g-d-a-e*, obilježeno u primjeru br. 98).

Na osnovu te ritmičke figure kompozitorka je izgradila kompletan odsjek (t. 92–101, primjer br. 99).

Primjer br. 99

Nakon prva tri takta (direktne asocijacije na balet) početni materijal se razvija do narednog *sjećanja*. Ono što je vrlo interesantno jeste da je početno sazvučije u melodiji više dionice i u ovom odjseku građeno od tritonusa (tona *c* u oktavama i tona *fis*, označeno u primjeru br. 59–99).

U nastavku slijedi odsjek koji je kompozitorka okarakterisala kao „deformaciju početnog motiva“ (*Adagio*, t. 102–112, starogradska pjesma, primjer br. 100).

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 101-104) begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with triplets and a bass line with sustained chords. The tempo is marked 'ritardando' and 'Adagio'. The dynamic is 'p. espressivo'. The system concludes with the instruction '(in fis)'. The second system (measures 105-108) continues the melodic and harmonic development, marked with a mezzo-piano ('mp') dynamic and a key signature change to two flats ('in Es'). The third system (measures 109-112) shows a slight increase in tempo ('poco più mosso') and a crescendo ('poco a poco crescendo'). The dynamic reaches mezzo-forte ('mf') and the key signature changes to one flat ('in B').

Primjer br. 100

Melodijski kostur je jedva prepoznatljiv i ta linija samo u obrisima podsjeća na odlomak gradske pjesme sa početka kompozicije. Karakteristično sekundno kretanje melodije može se povezati i sa materijalom iz *Balade br. 1* (uporediti sa primjerom br. 83). Pratinja u nižoj dionici građena je (uz neznatne izuzetke) u intervalima kvinte/kvarte i često septime.

Naredna cjelina građena je po *sjećanju* na kompoziciju Vasilija Mokranjca - *Odjeci* (primjer br. 101).

Vasilije Mokranjac - *Odjeci*

I. Lento, quasi improvvisato (♩ = 60)

Primjer br. 101

Fundament ove kompozicije Vasilija Mokranjca je interval kvinte, što je slučaj i u većini klavirskih dijela Mirjane Živković. To primjećujemo već u prva tri takta (data u prethodnom primjeru) na osnovu kojih je kompozitorica izgradila ostatak odsjeka (t. 113–117, primjer br. 102)

Primjer br. 102

Interesantno je istaći da se pojedini intervali kvinte podudaraju sa originalnim zapisom, kao što je početno sazvučje, *fis-cis*, zatim *d-gis* i *c-g* (označeno u primjerima br. 101 i 102).

Faktura u *komentar*u koji slijedi drugačija je u odnosu na prethodne *komentare*. Uočava se tokatni *Allegro* koji obiluje sekundnim pokretom glasova u dionicama. (t. 118–130, primjer br. 103).

Primjer br. 103

Važno je izdvojiti hromatski pokret u nižem glasu (obilježeno u t. 118–123, u prethodnom primjeru). Takav tretman basovske dionice bio je prisutan i u *Glasovima* (primjer br. 43, br. 54, br. 57, br. 64, br. 67, br. 71 itd.)

Nakon tokatnog dijela *komentara*, u obje dionice se uspostavlja ranije viđena figura, karakteristična za ovakve dijelove muzičkog toka (t. 131–135, vidjeti u prilogu br. 10).

Kako se kompozicija bliži kraju počinje da se primjećuje kombinacija materijala, što je i svojstveno za *code* i završne odsjeke. U narednim taktovima će se po drugi put javiti asocijacija na Betovenovu drugu temu iz prvog stava *IX simfonije* (t. 136–138, primjer br. 104).

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 135, shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chromatic line. A key signature change to B-flat major is indicated by a box labeled 'B_b/k' and the dynamic 'mf'. The second system, starting at measure 138, continues the melodic and chromatic lines. A key signature change to D major is indicated by a box labeled 'k' and the dynamic 'mp'. The bass line in the second system is labeled 'in d'.

Primjer br. 104

Tema se prepoznaje u melodijskoj liniji više dionice, dok nižu dionicu prožima figura iz prethodnog *komentara*. U nastavku se kombinuju različiti elementi iz iste muzičke cjeline, pokreti malih sekundi u višoj i karakteristična figura u nižoj dionici.

Smjenjivanje odsjeka i muzičkog sadržaja sve je učestalije, tako da se u narednih dvanaest taktova zapažaju četiri različite cjeline (t. 144–156, primjer br. 105).

The image displays a musical score for piano, divided into four systems. The first system, starting at measure 144, is marked 'meno mosso' and 'in a'. It features a treble clef with a key signature of one flat and a 12/8 time signature. Dynamics range from *f* to *p*. The second system, starting at measure 149, is marked 'Allegro' and 'in c'. It features a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It includes the instruction 'accelerando' and a dynamic of *f*. The third system, starting at measure 152, is marked 'in fis' and includes dynamics *fz*, *mf*, and *i*. The fourth system, starting at measure 156, is marked 'in c' and includes dynamics *f marcato* and *sub. pp*.

Primjer br. 105

Prva cjelina predstavlja drugu pojavu teme iz Šopenove *Balade* (*Meno mosso*, t. 144–149). Nakon nje slijedi kratki *komentar* (*Allegro*, t. 150–152) na koji se nadovezuje fragment iz Mokranjčevih *Odjeka* (t. 153–156). Posljednja cjelina je takođe *komentar*, ali u tzv. tokatnoj fakturi (t. 157–160 uporediti sa primjerom br. 103). Sve navedene cjeline su označene u prethodnom primjeru).

Kao što je u prethodnim kompozicijama napomenuto, zajednička karakteristika za gotovo sva klavirska djela Mirjane Živković jeste tematska, a vrlo često i tonska zaokruženost. Na takav način oblikovanja forme nailazimo i u ovoj kompoziciji. U posljednjem odsjeku se po treći put javlja asocijacija na odlomak iz gradske pjesme (t. 161–170, primjer br. 106).

160 A₃
p
8^{ub} in g
Led

163
poco riten.
sempre legato
(8^{ub}) Led simile

165
a tempo
(8^{ub}) in fis

167
ritardando
pp
(8^{ub}) in g

169
8^{ub}
Led

Primjer br. 106

Istim materijalom i u istom tonskom centru (*in g*) je i počela kompozicija, s tim da je ovoga puta tema dovedena gotovo do neprepoznatljivosti, što i sama kompozitorka potvrđuje riječima: „gradska pjesma... možda bi bilo bolje da je nisam toliko deformisala. Možda bi se lakše prepoznavala, ne samo analitički nego i slušno“. Tema se nazire u melodiji više dionice dok je pratnja građena kao figura koja se pojavljivala u *komentarima*. U ovom dosjeku važno je istaći još jedan čest kompozicioni postupak Mirjane Živković. Suprotavljanje hromatike u nižem i diatonike u višem glasu, viđen je i u kompoziciji *Glasovi* (uporediti sa primjerima br. 43, br. 67, br. 71).

Balada za klavir br. 2 (Fragmenti sećanja) – rezime

U jednom od razgovora vođenih sa kompozitorkom, ona napominje da ni za jednu od asocijacija na navedena djela drugih autora nije koristila note. Na osnovu ove činjenice može se konstatovati da naslov ima bukvalno značenje jer je riječ o fragmentima koji su doslovno zapisani po sjećanju.

Na planu organizovanja muzičke forme i sadržaja *Balade* pisane za klavir nose određene zajedničke karakteristike. Po mišljenju Anice Sabo „odlikuje ih nizanje segmenata muzičkog toka nejednake dužine koje najčešće prati promena tempa, promena klavirske fature, registra i izuzetno suptilno nijansiranje akustičke dinamike. Jedinstvo muzičkog toka očuvano je pre svega pažljivo i funkcionalno plasiranim vertikalnim sazvučjima“³². Ta sazvučja prvenstveno su građena od intervala kvinte/kvarte, što ukazuje na blisku povezanost sa zvukom iz folklor. Takav tip sazvučja dominantan je u *komentarima*, mada ih kompozitorka vrlo često koristi i u odsjecima zasnovanim na tematskom materijalu iz djela drugih autora. U tom kontekstu njihova uloga je prvenstveno koloristička, što je i bio kompozitorčin primarni cilj (neke od najpoznatijih tema iz različitih epoha klasične muzike, makar na momenat obaviti jednim novim ruhom).

³² Vidjeti o tome: Anica Sabo, navedeno djelo.

ZAKLJUČAK

Kroz svoje dugogodišnje stvaralaštvo Mirjana Živković je uvijek u osnovi orjentisana ka kompozicionim načelima koja uključuju sistematski organizovan muzički sadržaj usmjeren ka određenom gravitacionom centru. Stepenn tonske/tonalne određenosti je manje ili više izražen, tako da bi se u nekim kompozicijama potencijalno mogle uspostaviti funkcije široko shvaćenog tonaliteta. Na mjestima na kojima je određenost funkcija dovedena u pitanje, harmonski odnosi više asociraju na funkcije, nego što to one zapravo jesu. Često se u toku kompozicija uočava logika po kojoj je izgrađen tonski/tonalni plan i on je u većini slučajeva baziran na intervalima kvinte/kvarte i sekunde.

Sazvučja se prvenstveno zasnivaju na dodavanju tonova u već određene akordske strukture, još češće u pojedinačne intervale kvinte/kvarte, pojedinim disonancama ili osamostaljenim vanakordskim tonovima. Na osnovu navedenog uočava se da su disonance uveliko emancipovane u harmonskom jeziku Mirjane Živković. Iz pregleda akordskih struktura može se potvrditi da vertikalna komponenta reprezentuje savremene tendencije, a da svojim izvorima i osloncem na folklorne elemente slovenskih naroda ujedno učestvuje u ispoljavanju i realizaciji odnosa arhaično – savremeno. Pored intervala kvinte/kvarte, koji su u većini slučajeva gradivna osnova sazvučja, jer kako autorka kaže: „u isto vrijeme zvuče i arhaično i moderno“, ističe se i interval sekunde, prvenstveno u izgradnji melodijskih linija. Kompozitorica u više navrata napominje kako je melodija ono što je rukovodi dok piše, dok akordske strukture u pratnji imaju izrazito kolorističku ulogu. Kolorit ovdje ne treba shvatiti doslovno u impresionističkom smislu, kao smjenu boja, već vrlo često kao insistiranje na jednoj određenoj boji, tj. potenciranju boje jednog sazvučja koje je tonski osnovano, nije slučajno i uvijek ima određene zakonitosti. Kolorit se u ovom smislu odnosi na odabir sazvučja sa specifičnom bojom, njihovu progresiju, interesantan redosljed kao i sukob.

Jedan od karakterističnih postupaka pri oblikovanju vertikale predstavlja izvođenje sazvučja iz određene ljestvične osnove. Vertikala kao projekcija linearnog toka ne mora da bude doslovno izražena, ali određena povezanost u većini slučajeva postoji. Često su u pitanju ljestvice specifične građe, od kojih najfrekventnije koristi umanjenu, cjelostepenu, kao i određene napjeve iz *Osmoglasnika*.

Iako nije u fokusu ovog rada i nije detaljno analiziran, ne može a da se ne spomene činjenica da gotovo sve klavirske kompozicije odlikuje jasno uređen formalni plan. Uvijek je prisutan i reprizni element, koji se ogleda kroz tonsku/tonalnu i motivsku zaokruženost djela.

Na samom kraju, važno je napomenuti da ovaj master rad nema pretenziju da stvari u potpunosti determiniše i definiše, već da ih postavi kao analitičke izazove, kako za autora rada tako i za buduće studente i istraživače koji će, nadamo se, biti zainteresovani za ovu materiju.

L i t e r a t u r a

1. Babić, Konstantin, *Kritika povodom prvog izvođenja svite Glasovi, Вечерње новости*, Београд, 1989, 21.
2. Čičovački, Borislav, *Kamerna muzika Mirjane Živković – autorsko veče*, [programске књижнице], Београд, 2010.
3. Desip, Dejan, *Музички стилови*, Српско Сарајево, Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.
4. Despić, Dejan, *Хармонија са хармонском анализом*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2002.
5. Dodik Topić, Sanda, *Дијалог архаичног и савременог у циклусу „Музика октоиха“ Љубице Марић*, Бања Лука, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, 2016.
6. Manojlović, Kosta, *Православно српско народно црквено појање*, Београд, Државна штампарија Краљевине Југославије, 1935.
7. Mokranjac, Stevan St, *Српско народно црквено пјевање и осмогласник*, Београд, Издање Светог архијерејског синода Српске православне цркве, 1997.
8. Pavlović, Saša, *Мокрањчев осмогласник са становишта методике музичке писмености*, магистарски рад, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, 2005, рукопис код аутора.
9. Peričić, Vlastimir i Dušan Skovran, *Наука о музичким облицима*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1991.
10. Sabo, Anica, *Ballad in the Oeuvre of Mirjana Živković – The Secret of a Musical Form*, у *Naučni skup, MUSIC THEORY AND ANALYSIS, Temporality in Music (2015, Beograd)*: Univerzitet umetnosti u Beogradu , Fakultet muzičke umetnosti, 2015, 21–22.
11. Sabo, Anica, *Стваралачка поетика Мирјане Живковић*, у Валерија Каначки (уред.), *Женско писмо/Српска музика у европском контексту*, Међународни научни скуп Српски језик, књижевност, уметност, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2011, 15-21.
12. Vasiljević A. Miodrag, Zorislava M. Vasiljević (приред.), *Народне мелодије са Косова и Метохије*, Београд, Београдска књига, 2003.

Prilozi

Prilog br. 1

Biografija autora

Mladen (Miodrag) Janković, kompozitor, pijanista i muzički pedagog, rođen je 07.05.1991. godine u Doboju. Osnovno muzičko obrazovanje stiče u Muzičkoj školi „Markos Portugal“ u Doboju, završivši Odsjeke za klavir i gitaru, a srednje obrazovanje u SMS „Vlado Milošević“ u Banjoj Luci, na Odsjecima muzički saradnik i muzički izvođač – klavir (klasa prof. Branke Kuzmanović). Tokom školovanja učestvuje na brojnim republičkim, međunarodnim i internacionalnim takmičenjima, gdje ostvaruje zapažene rezultate iz svih muzičkih disciplina. Godine 2014., diplomirao je na Kompoziciji, u klasi prof. Tatjane Milošević Mijanović (Akademija umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci) kao student generacije, sa prosječnom ocjenom 9,83.

Učesnik je seminara iz oblasti muzičke teorije, pedagogije i kompozicije, a njegove autorske kompozicije izvođene su na brojnim manifestacijama u BiH. Bavi se i primjenjenom muzikom, komponujući muziku za pozorišne predstave. Pored kompozitorskog rada, bavi se izradom aranžmana za horove, tamburaške i gudačke orkestre, etno grupe itd. Kao pijanista, u ulozi korepetitora, ostvaruje uspješnu saradnju sa Ženskim kamernim horom „Banjalučanke“, Srpskim pjevačkim društvom „Jedinstvo“ i etno grupom „Trag“. Član je Muzikološkog društva Republike Srpske i udruženja umjetnika „Art plus“.

Pedagoško iskustvo stiče kao demonstrator na Akademiji umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci (akademske 2014/2015. godine), na Studijskom programu muzičke umjetnosti, Katedra za muzičku teoriju i pedagogiju. Od 22.04. do 12.06.2015. godine radio je kao profesor Harmonije i Muzičkih oblika u SMS „Vlado Milošević“ u Banjoj Luci. Oktobra 2015. godine izabran je u zvanje asistenta na Katedri za muzičku teoriju i pedagogiju Akademije umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci.



Булевар војводе Петра Бојовића 1а, 78000 Бања Лука; тел/факс: +387 51 348 800; +387 51 348 805
www.au.unibl.org; e-mail: info@au.unibl.org; Рачун: 551-001-00009070-76, UniCredit Bank A.D. Banja Luka

УНИВЕРЗИТЕТУ У БАЊОЈ ЛУЦИ ПОДАЦИ О АУТОРУ ОДБРАЊЕНОГ МАСТЕР/МАГИСТАРСКОГ
РАДА

Име и презиме аутора мастер/магистарског рада

Младен Јанковић

Датум, мјесто и држава рођења аутора

07.05.1991. Добоју, БиХ/РС

Назив завршеног факултета/Академије аутора и година дипломирања

Датум одбранезавршног/дипломског рада аутора Наслов завршног/дипломског рада аутора

Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, 15.07.2014. године, „Spiral“ за парни симфонијски оркестар

Академско звање коју је аутор стекао одбраном завршног/дипломског рада Академско звање које је аутор стекао одбраном мастер/магистарског рада

Дипломирани композитор ☑ 240 ECTS, Мастер музичке теорије ☑ 300 ECTS

Назив факултета/Академије на коме је мастер/магистарски рад одбрањен

Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци

Наслов мастер/магистарског рада и датум одбране

Акордске и линеарне структуре сагледане кроз однос архаичног и савременог у клавирском опусу Мирјане Живковић, датум одбране 23.02.2018.

Научна област мастер/магистарског рада према CERIF шифрарнику

Хуманистичке науке

Имена ментора и чланова комисије за одбрану мастер/магистарског рада

- 1. др Санда Додик, ванредни професор, Академије умјетности Универзитета у Бањој Луци ☑предсједник комисије,**
- 2. мр Зоран Николић, ванредни професор Академије умјетности Универзитета у Бањој Луци ☑ ментор,**
- 3. мр Ванеса Кременовић, ванредни професор Академије умјетности Универзитета у Бањој Луци ☑ члан комисије.**

У Бањој Луци, дана 23.02.2018.

Декан

Проф. др Санда Додик

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је
мастер/магистарски рад

Наслов рада Акордске и линеарне структуре сагледане кроз однос архаичног и савременог у клавијирском опусу Мирјане Живковић

Наслов рада на енглеском језику Chordal and linear structures perceived through the archaic and contemporary in piano opus of Mirjana Živković

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да мастер/магистарски рад, у цјелини или у дијеловима, није био предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Бањој Луци 29. 12. 2017.

Потпис кандидата

Janaković

Изјава којом се овлашћује АУ УНЦБЛ факултет/ Академија умјетности
Универзитета у Бањој Луци да мастер/магистарски рад учини јавно доступним

Овлашћујем АУ УНЦБЛ факултет/ Академију умјетности Универзитета у Бањој
Луци да мој мастер/магистарски рад, под насловом

АКСЕРДСКЕ И ЛИКЕАРНЕ СТРУКТУРЕ САГЛЕДАНЕ КРОЗ ОДНОС АРХАИЧНОГ И САВРЕМЕНОГ
У КЛАВИРСКОМ ОПУСУ Мирјане Живковић

који је моје ауторско дјело, учини јавно доступним.

Мастер/магистарски рад са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату,
погодном за трајно архивирање.


Мој мастер/магистарски рад, похрањен у д и г и т а л н и р е п о з и т о р и ј у м Универзитета
у Бањој Луци, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце
Креативне заједнице (*Creative Commons*), за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство - некомерцијално - без прераде
4. Ауторство - некомерцијално - дијелити под истим условима
5. Ауторство - без прераде
6. Ауторство - дијелити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је
на полеђини листа).

У Бањој Луци 29.12.2017.

Потпис кандидата



Изјава о идентичности штампане и електронске верзије
мастер/магистарског рада

Име и презиме аутора Младен Јанковић

Наслов рада АКОРСКЕ И ЛИТЕРАРНЕ СТРУКТУРЕ САПРЕДАНЕ КРОЗ ОДНОС АРХАИЧНОГ И САВРЕМЕНОГ У
КЛАВИРСКОМ ЗОПЧУ МИРАНЕ ЖИВКОВИЋ

Ментор МР Зоран Никодић

Изјављујем да је штампана верзија мог мастер/магистарског рада идентична електронској верзији коју сам предао/ла за дигитални репозиторијум Универзитета у Бањој Луци.

У Бањој Луци 29.12.2017.

Потпис кандидата

Јанковић

DVA IMPRESIONISTIČKA KOMADA

1. Magla

Mirjana Živković

1 Allegretto UVOD a

Piano *mp*

Ped.
in a/e

5

p *p*

Ped. simile
in c

9

poco a poco crescendo

12

PRELAZ

mf

Ped.
in a

14 *f*

16 *poco a poco diminuendo*

18 *p* *al* *in gis/cis*

21 *mf* *in b* *in es*

25 *poco f* *f* *in f*

PRELAZ

29

mf

in a

31

in Des

mp

in D

33

12 (Coda)

p

in a

35

poco ritenuto

pp

in a

DVA IMPRESIONISTIČKA KOMADA

2. Predveče

Mirjana Živković

a Moderato

38 *p* *mp*

h: t6 f6

42 *mf* *mp* poco ritenuto

D+6 Vll6(d+6) cis: V6/5 p7

46 *p* Allegro h-mol harmonski H-dur Fis: D

49 *mf* *h-mel melodijski*

51 *mf* *D t*

52 *H-dur* *poco meno mosso*

54 *poco ritenuto* *mf* *T D (t)*

55 *Fig: T D*

55 *a tempo* *p*

57 *(s)* *(Ds)*

III(2) VI

58 *mf*

60 *t* *T t*

61 *poco ritenuto*

64 *a tempo* *p*

67 *mf* *f*

70 *poco meno mosso* *poco ritenuto* *mf*

73 *a tempo*
p

76 *mf*

79 *poco ritenuito*

83 *Moderato*
p *mp*

87 *mf*

90 *p* *pp* *Adagio*

93 *mp* *p* *pp* *ritenuto* *ppp*

Mirjana Živković

Bagatela

Allegro a

Piano

mf

8^{va}

4

7

f

10

sf

mf

13

13 *f* *sfz*

16

16 *sf* *mf*

19

22

22 *p*

25

25 *mf* S1 D6 t6 I VII°

in As: +D₄⁶

Lea

t⁶

VII°

28

in Es: S₄
Ped.
8va
f
S₄⁶ 3
VII⁶ 3
S₄⁶ 3
VII⁶ 3

31

ff
f
mp
a1

36

mf

39

f
ff
Ped.
8va
(T D T)

ROMANTIČNI PRELUDIJUM

Mirjana Živković

a Allegro agitato

Piano

mf

poco f

mf

c: t^6 D^6 II^6_5 t^6 $-DD^6$ D^6

$D:$ T^6 $(g:)D^6$ S T I^6_3 b^6_4 d^6_4 DD^6_4 $3^{(1b)}_3$ D $c:$ VII^6_6 VII^7

t^6 DD^6 II^6_5 t^6 $-DD^6$ D^6

8

poco f *f*

Handwritten notes: $G: D^6$, t , DD , $D^{\frac{12}{5}}$, $t^{\frac{6}{5}}$, DD

Measures 8 and 9 of a piano piece. Measure 8 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand plays a bass line with triplets and slurs. Dynamic markings are *poco f* and *f*. Handwritten notes below the staff include $G: D^6$, t , DD , $D^{\frac{12}{5}}$, $t^{\frac{6}{5}}$, and DD .

10

p

Handwritten notes: D^7 , $Des: \boxed{VII}$, D^7 , T^6 , $b:D^{\frac{7}{5}}$, t^6 , D , 7

Measures 10, 11, and 12. Measure 10 has a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 11 has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). Measure 12 has a treble clef and a key signature of one flat. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand has a bass line with triplets and slurs. Dynamic marking is *p*. Handwritten notes include D^7 , $Des: \boxed{VII}$, D^7 , T^6 , $b:D^{\frac{7}{5}}$, t^6 , D , and 7 .

13

f

Handwritten notes: $G: T$, 7 , (VII) , D^6 , $(D^{\frac{5}{2}})$, S^6 , VI^2 , $\frac{4}{5}$

Measures 13 and 14. Measure 13 has a treble clef and a key signature of one flat. Measure 14 has a treble clef and a key signature of one flat. The right hand has a melodic line with triplets and slurs. The left hand has a bass line with triplets and slurs. Dynamic marking is *f*. Handwritten notes include $G: T$, 7 , (VII) , D^6 , $(D^{\frac{5}{2}})$, S^6 , VI^2 , and $\frac{4}{5}$.

15

mf

Handwritten notes: $D: T^6$, $C: T^6$, $H: T^6$, $C: II^{\frac{9}{5}}$

Measures 15, 16, 17, and 18. Measure 15 has a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 16 has a treble clef and a key signature of one flat. Measure 17 has a treble clef and a key signature of one flat. Measure 18 has a treble clef and a key signature of one flat. The right hand has a melodic line with triplets and slurs. The left hand has a bass line with triplets and slurs. Dynamic marking is *mf*. Handwritten notes include $D: T^6$, $C: T^6$, $H: T^6$, and $C: II^{\frac{9}{5}}$.

18 *p* *sub. mf* *a1*

F D¹³ t⁶ DD⁹ -DD t⁶ -DD⁹ D⁴

21 *poco f*

g: D⁶ d: t II³ k⁴ d⁵ DD⁴ (13) 3 D VII⁶ VII⁷

24 *mf*

t⁶ DD⁹ II⁴ t⁶ (t)

26 *f* *poco ritenuto* *ff*

D⁶ VII⁶ VI⁶ (14) V⁶ (14) A⁶ +6 8vb t

Mirjana Živković

GLASOVI

svita za čembalo ili klavir

N

Andante poco rubato

First system of musical notation, measures 1-2. Treble clef, 9/4 time signature. Bass clef, 4/4 time signature. Dynamics: *p*. Includes a first ending bracket and a fermata.

Second system of musical notation, measures 3-5. Treble clef, 4/4, 3/4, and 5/4 time signatures. Bass clef, 4/4 time signature. Dynamics: *cresc.*, *mp*.

Third system of musical notation, measures 6-7. Treble clef, 6/4 and 6/4 time signatures. Bass clef, 6/4 and 4b/4 time signatures. Dynamics: *mf*.

Fourth system of musical notation, measures 8-10. Treble clef, 4/4, 5/4, and 3/4 time signatures. Bass clef, 4/4, 5/4, and 3/4 time signatures. Dynamics: *f*. Includes a fifth ending bracket.



K

N₂

Musical score for measures 21-23. The piece is in 4/4 time. Measure 21 starts with a *mf* dynamic. The right hand features a melodic line with sixteenth-note patterns, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measures 22 and 23 show a dynamic shift to *p (sub.)*. A handwritten *Ped* is present below the first two measures. A box labeled 'K' is above measure 21, and a box labeled 'N₂' is above measure 23. Sixteenth-note groupings are marked with '6' above the notes.

K

Musical score for measures 24-25. The piece is in 4/4 time. Measure 24 begins with a *mf* dynamic. The right hand has a melodic line with a dotted quarter note, followed by eighth notes. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Measure 25 continues the pattern. A handwritten *Ped* is written below measure 24. A box labeled 'K' is above measure 24. Sixteenth-note groupings are marked with '6' above the notes.

Musical score for measures 26-27. The piece is in 4/4 time. Measure 26 starts with a *f* dynamic. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand plays eighth-note accompaniment. Measure 27 continues with a *mf* dynamic. A box labeled 'N₃' is above measure 26. Sixteenth-note groupings are marked with '6' above the notes.

N₃

Musical score for measures 27-30. The piece is in 4/4 time. Measure 27 starts with a *f* dynamic. The right hand has a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand plays eighth-note accompaniment. Measure 28 continues with a *mf* dynamic. Measures 29 and 30 continue the melodic and accompaniment patterns. A box labeled 'N₃' is above measure 27. Sixteenth-note groupings are marked with '6' above the notes.

30

mp

32

ritenuto

p *pp*

N

Animato

||

mp

K

8va

N1

Musical score for measures 6-8. The piece is in 3/4 time. Measure 6 starts with a fortissimo (*f*) dynamic and a *gva-* marking. The melody in the right hand features a series of eighth notes with a descending contour, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. Handwritten circles highlight the initial chords in both hands.

K

Musical score for measures 9-11. Measure 9 begins with a *sfz* dynamic and a *gva-* marking. The right hand has a complex chordal texture, while the left hand continues with eighth notes. Measure 10 shows a change to a piano (*p*) dynamic with the marking *(sub.)*. Measure 11 features a melodic line in the right hand. Handwritten circles highlight the initial chords in both hands.

N2

Musical score for measures 12-14. Measure 12 starts with a fortissimo (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with some chromaticism, and the left hand has a bass line with eighth notes. Measure 13 shows a change to 3/4 time. Measure 14 continues in 3/4 time. Handwritten circles highlight the initial chords in both hands.

Musical score for measures 15-17. Measure 15 starts with a fortissimo (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with some chromaticism, and the left hand has a bass line with eighth notes. Measure 16 shows a change to 3/4 time. Measure 17 continues in 3/4 time. Handwritten circles highlight the initial chords in both hands.

18

Musical score for measures 18-20. Treble clef, key signature of two flats. Measure 18 has a wavy line above it. Measures 19-20 have long horizontal lines above them, indicating sustained notes or chords.

N₃

21

Musical score for measures 21-23. Treble clef, key signature of two flats. Measure 21 has a wavy line above it. Measure 23 has a wavy line above it and a > accent below it.

K

24

Musical score for measures 24-26. Treble clef, key signature of two flats. Measure 24 has a wavy line above it. Measure 25 has a *p* dynamic marking. Measure 26 has a 6/4 time signature change.

27

Musical score for measures 27-30. Treble clef, key signature of two flats. Measure 27 has a *mf* dynamic marking. Measure 28 has a *p* dynamic marking. Measure 29 has a *mf* dynamic marking and a 6 above it. Measure 30 has a 3/4 time signature change, a *gra-* marking, and an *mp* dynamic marking.

29 *p*

30 *f* *mp*

32 *ff*

N₄

34 *f* *mf*

I nastup teme (N)

III

Maestoso

First system of musical notation, measures 1-3. The piece is in 4/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with a slur over measures 1-3, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation, measures 4-6. Measure 4 is marked with a '4.' and a 3/4 time signature. The right hand has a slur over measures 4-6. The left hand continues with eighth notes, with a circled group of notes in measure 6.

Third system of musical notation, measures 7-11. The right hand has a slur over measures 7-11. The left hand continues with eighth notes, with a slur under measures 7-11.

Fourth system of musical notation, measures 12-15. The right hand has a slur over measures 12-15. The left hand continues with eighth notes, with a slur under measures 12-15.

16

Musical notation for measures 16-19. Treble clef has a long slur over four measures. Bass clef has a long slur over four measures. Key signature has one flat. Measure 19 ends with a double bar line.

20

Musical notation for measures 20-23. Treble clef has a long slur over four measures. Bass clef has a long slur over four measures. Measure 23 has a 2/4 time signature change. Measure 23 ends with a double bar line.

24

Musical notation for measures 24-27. Treble clef has a long slur over four measures. Bass clef has a long slur over four measures. Measure 27 ends with a double bar line.

28

mp

Musical notation for measures 28-31. Treble clef has a long slur over four measures. Bass clef has a long slur over four measures. Key signature has one flat. Measure 31 ends with a double bar line.



31

Musical notation for measures 31-34. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Measure 31 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 32 has a 3/4 time signature and a key signature of one sharp. Measure 33 has a key signature of one flat. Measure 34 has a key signature of one sharp.

35

Musical notation for measures 35-38. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Measure 35 starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 36 has a key signature of one flat. Measure 37 has a key signature of one flat. Measure 38 has a key signature of one flat.

39

Musical notation for measures 39-42. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Measure 39 starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 40 has a key signature of one flat. Measure 41 has a key signature of one flat. Measure 42 has a 3/4 time signature and a key signature of one flat.

43

Musical notation for measures 43-46. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Measure 43 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 44 has a key signature of one sharp. Measure 45 has a key signature of one sharp. Measure 46 has a key signature of one sharp. A dynamic marking of *mf* is present in measure 45. A Roman numeral III is written above the staff in measure 45.

47

Musical score for measures 47-50. The piece is in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The right hand features a series of chords and dyads, with a melodic line in the upper register. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 50 contains a 3/4 time signature change.

51

Musical score for measures 51-54. The piece is in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The right hand continues with chords and dyads. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure 54 contains a 3/4 time signature change.

55

Musical score for measures 55-58. The piece is in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The right hand continues with chords and dyads. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

59

Musical score for measures 59-62. The piece is in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The right hand continues with chords and dyads. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure 62 contains a 2/4 time signature change.

K

63

8vb

f

Musical score for measures 63-64. The piece is in 4/4 time. Measure 63 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 64 continues the bass line with a dynamic marking of *f* and an octave sign *8vb*. A handwritten box with the letter 'K' is located above the first measure.

65

Musical score for measures 65-66. Measure 65 shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 66 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The music is characterized by flowing lines and dynamic markings.

67

Musical score for measures 67-68. Measure 67 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 68 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The music is characterized by flowing lines and dynamic markings.

69

p

Musical score for measures 69-70. Measure 69 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 70 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The music is characterized by flowing lines and dynamic markings. A dynamic marking of *p* is present in the first measure.

IV

70

Musical score for measures 70-71. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with six groups of eighth notes, each marked with a '7' and a slur. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with six groups of eighth notes, also marked with a '7' and a slur. A dynamic marking of *f* is present in the upper staff. A fermata is placed over the final notes of both staves.

72

Musical score for measures 72-73. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords, with a dynamic marking of *p* starting in measure 73. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords. A fermata is placed over the final notes of both staves.

74

Musical score for measures 74-75. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords. A fermata is placed over the final notes of both staves.

76

Musical score for measures 76-78. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords. A dynamic marking of *mp* is present in the lower staff. A fermata is placed over the final notes of both staves.

79

mf

This system contains measures 79, 80, and 81. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. Measure 79 features a treble clef with a series of chords and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 80 has a dynamic marking of *mf*. Measure 81 continues the accompaniment with some chordal changes.

82

This system contains measures 82, 83, and 84. The key signature changes to one flat (Bb) at the start of measure 82. The music continues with a mix of chords and melodic lines in both staves.

85

f

This system contains measures 85, 86, and 87. Measure 85 has a dynamic marking of *f*. The treble clef staff shows more active melodic movement, including some sixteenth-note passages, while the bass clef provides harmonic support.

88

mf 5 5

This system contains measures 88, 89, and 90. Measure 88 has a dynamic marking of *mf*. The treble clef staff features a melodic line with slurs and accents, while the bass clef has a rhythmic accompaniment with some chordal textures.

91

Measures 91-93: Bass clef, two staves. Measure 91: Bass line with notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Treble line with notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Measure 92: Bass line with notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Treble line with notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Measure 93: Bass line with notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Treble line with notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

94

poco ritenuto ----- *a tempo*

Measures 94-96: Bass clef, two staves. Measure 94: Bass line with notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Treble line with notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Measure 95: Bass line with notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Treble line with notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Measure 96: Bass line with notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Treble line with notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

97

mf *sf*

Measures 97-98: Treble clef, two staves. Measure 97: Bass line with notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Treble line with notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Measure 98: Bass line with notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Treble line with notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

99

Measures 99-101: Treble clef, two staves. Measure 99: Bass line with notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Treble line with notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Measure 100: Bass line with notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Treble line with notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Measure 101: Bass line with notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Treble line with notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

103

Musical score for measures 103-106. The right hand has a melodic line with a slur over measures 103-106. The left hand has a complex accompaniment with many beamed notes and slurs.

107

Musical score for measures 107-110. The right hand has a melodic line with a slur over measures 107-110. The left hand has a complex accompaniment with many beamed notes and slurs. A dynamic marking *sfz* is present at the end of measure 110.

111

mp

poco a poco

Musical score for measures 111-114. The right hand has a melodic line with a slur over measures 111-114. The left hand has a complex accompaniment with many beamed notes and slurs. A dynamic marking *mp* is present at the beginning of measure 111, and *poco a poco* is written across measures 112-114.

112

crescendo

Musical score for measures 112-115. The right hand has a melodic line with a slur over measures 112-115. The left hand has a complex accompaniment with many beamed notes and slurs. A dynamic marking *crescendo* is written across measures 112-115.

VI

113

Musical score for measures 113-114. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a few notes with a dynamic marking of *f*. The lower staff is in bass clef and contains a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. A large slur covers the first two measures. A circled '9' is written below the first measure of the lower staff. A circled '5' is written below the final measure of the lower staff.

115

Musical score for measures 115-116. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains block chords. The lower staff is in bass clef and contains a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. A large slur covers the first two measures. A circled '5' is written below the first measure of the lower staff. Another circled '5' is written below the second measure of the lower staff. A third circled '5' is written below the final measure of the lower staff.

117

Musical score for measures 117-118. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains block chords. The lower staff is in bass clef and contains a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. A large slur covers the first two measures. A circled '5' is written below the first measure of the lower staff. Another circled '5' is written below the second measure of the lower staff. A third circled '5' is written below the third measure of the lower staff. A fourth circled '5' is written below the final measure of the lower staff.

119

Musical score for measures 119-120. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains block chords, with a circled '3' above the second measure. The lower staff is in bass clef and contains a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. A large slur covers the first two measures. A circled '5' is written below the first measure of the lower staff. Another circled '5' is written below the second measure of the lower staff. A third circled '5' is written below the final measure of the lower staff.

ritenuto - - - - -

121

mp *p*

CODETA

a tempo

124

mp *p*

125

f *mf*

127

mp *p*

(197)

Mirjana Živković

Balada broj 1

(2001)

Andante

Piano

p

in A/E

6

mp

p

(8^{va})

poco più mosso

12

mf

quasi f

in F#

18

24 *p* *prelazio* $\frac{1}{2}$

28 *poco a poco accelerando*

31 *Allegro assai* $\frac{1}{2}$ *f*

34 *p* *in Cis*

37

Musical score for measures 37-39. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a dynamic accent (>) at the beginning and a fermata over the final measure. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

40

Musical score for measures 40-42. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). It features a melodic line with a dynamic accent (>) and dynamic markings of *f* and *mp*. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The text "in Dis" is written below the lower staff.

43

Musical score for measures 43-45. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). It features a melodic line with a dynamic accent (>) and a fermata. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

46

Musical score for measures 46-49. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). It features a melodic line with a dynamic accent (>) and dynamic markings of *ff* and *mf*. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

50

f

in A1

Detailed description: This system contains measures 50 through 53. The music is written for piano in a key with one flat (B-flat major or D minor). It features a melody in the right hand with slurs and accents, and a bass line in the left hand with slurs. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The text "in A1" is written below the bass line.

54

mf

Detailed description: This system contains measures 54 through 56. The music continues with similar melodic and bass line patterns. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present. Handwritten annotations above the notes include "UM 6", "M2", "UM 5", and "A12" in the right hand, and "UM 5", "M2", "PR 4", and "M2" in the left hand.

57

mf

Detailed description: This system contains measures 57 through 60. The music continues with similar melodic and bass line patterns. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present.

61

f *ff*

Detailed description: This system contains measures 61 through 64. The music continues with similar melodic and bass line patterns. Dynamic markings of *f* (forte) and *ff* (fortissimo) are present. The system concludes with a double bar line and a common time signature (C). Handwritten annotations include "8va" above the right hand and "8vb" below the left hand.

65 *(8^{va})* **Adagio** **Allegro stringendo**
p *mp*
(8^{va})
in G/C

69 *f*

71

73

75 *ff* *Andante* $\frac{1}{2}$ *p*

in C 4

79 *mp* *poco più mosso* *p*

in Fis in As in A

84 *mf* *f*

in C in Des

89 *espressivo* *p*

in e

93

mp *poco a poco cresc.*

96

accel. *Più mosso* *Prelaz*
f 3 3 3 3
in G

99

3 m.g. m.d. *mf* 3 3
Ped.

102

mp *p*
in C#

105

mf *mp*

108 , Animato

pp

in Cis.

111

p *poco cresc.*

115

p *mp*

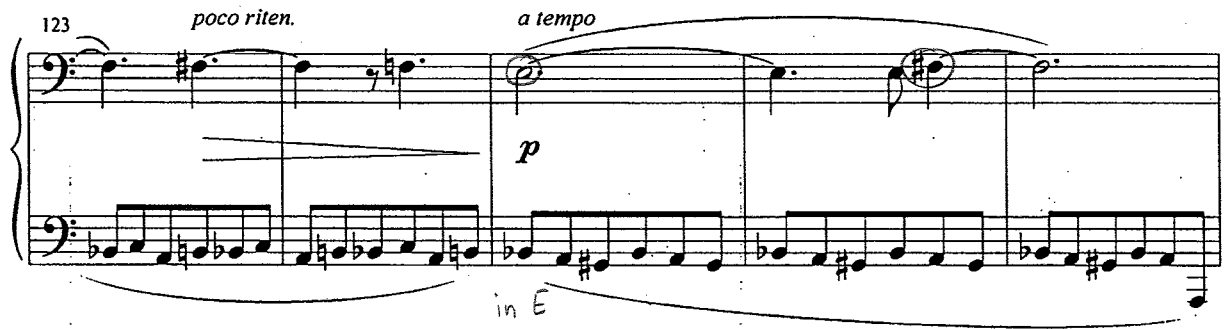
119



mf 6

123

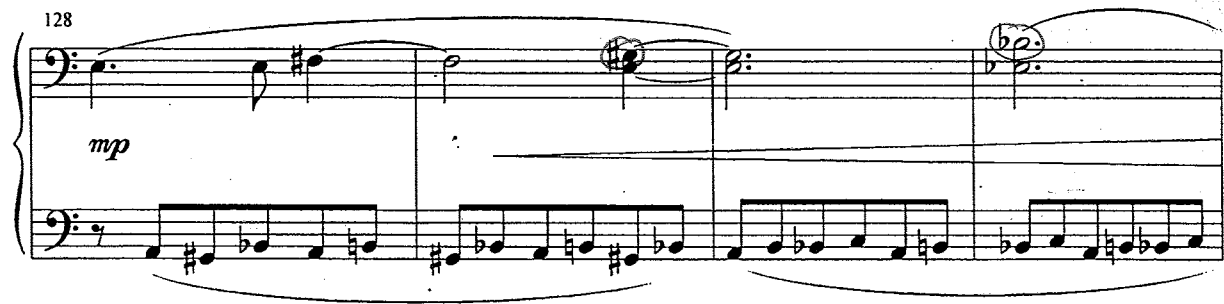
poco riten. *a tempo*



p

in E

128



mp

b2

132



f 6

135 *poco riten.*

138 *Moderato*

mp *poco cresc.* *mf*

in A

143

mp

148

mf *f*

ped. *ped.*

152

Musical score for measures 152-155. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and chords.

156

p *poco cresc.*

Musical score for measures 156-160. The right hand has a simple melodic line with a crescendo hairpin. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

161

mf *mp* *riten.* *Andante*

Ped.

Musical score for measures 161-166. The right hand has a complex melodic line with a ritardando hairpin leading to an Andante tempo. The left hand has a steady accompaniment. Pedal markings are present.

167

p

Ped.

Musical score for measures 167-171. The right hand has a complex melodic line with a piano hairpin. The left hand has a steady accompaniment. Pedal markings are present.

Mirjana Živković

Balada broj 2

(fragmenti sećanja)

(2009)

A Andante

p

mf

mp

p

ritardando

in g

in a



K Allegro

Musical notation for measures 17 and 18. The piece is in C major, 2/4 time, and marked *f* (forte). The right hand features a melodic line with a long slur over measures 17 and 18. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A handwritten note "in C" with a circled "2/4" is present below the bass staff.

Musical notation for measures 19 and 20. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. The instruction *sempre legato* is written below the right hand staff.

Musical notation for measures 21 and 22. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 23 and 24. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 25 and 26. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand continues the eighth-note accompaniment. The instruction *in C#* is written below the bass staff.

27

29

31

33

B meno mosso

35

Red. a: t ----- Red. ----- Red. 6

38

mf

leg. simile

D $D\frac{3}{2}$

This system contains measures 38, 39, and 40. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present. Handwritten notes include 'D' and 'D 3/2' with arrows pointing to specific notes.

41

leg. simile

$D\frac{3}{2}$

This system contains measures 41, 42, and 43. The melodic line continues with slurs and ties. The left hand accompaniment is consistent. A dynamic marking of *mf* is present. A handwritten note ' $D\frac{3}{2}$ ' is written below the first measure.

44

f

in a

pp

pp

This system contains measures 44, 45, and 46. The dynamic marking changes to *f*. The right hand has a box labeled 'K' above it. The left hand has a box labeled 'pp' above it. A handwritten note '*in a*' is written below the first measure.

47

mf

4M4

M2

This system contains measures 47, 48, and 49. The dynamic marking is *mf*. The right hand has handwritten notes '*4M4*' and '*M2*' above it.

49

mp

in d

A1

This system contains measures 49, 50, and 51. The dynamic marking is *mp*. The right hand has a box labeled 'A1' above it. A handwritten note '*in d*' is written below the first measure.

52 *ritardando* **Allegro**

p *f*

in e

55 *sempre legato*

57

59

61

63

Musical score for measures 63-64. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. There are dynamic markings such as *mf* and *ff* throughout the passage.

65

Musical score for measures 65-66. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The music continues with complex rhythmic patterns. A *ritardando* marking is present above the upper staff in the second measure of this system.

67

meno mosso

Musical score for measures 67-69. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The tempo is marked **meno mosso**. The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the bass and chords in the treble. A *mf* dynamic marking is present in the first measure. The text "in A" is written below the first measure.

70

*accel. -
sva*

Allegro

Musical score for measures 70-72. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The tempo is marked **Allegro**. The music features a more active and rhythmic texture. Dynamic markings include *sub. f*, *ff*, and *f*. The text "in e" is written below the first measure.

73

Musical score for measures 73-74. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs.

76 *poco riten.* *meno mosso*

mp *mf*

in a

79 **Allegro**

in B

82

f

85

ff

88

f *p*

90

f

D Più mosso

92

p

in Fis

95

p

98

mp

101

ritardando

A₂ Adagio

p espressivo

in f

(in fis)

105

mp

in E_♯

109

poco più mosso

poco a poco crescendo

mf

in B

113

Adagio

p *f* *p*

in e *ped.* *ped. simile*

117

Allegro

mf *p* *pp* *p*

ped. *ped.* *ped. simile*

121

mp

125

Musical score for measures 125-128. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several accidentals, including sharps and flats, throughout the passage.

129

Musical score for measures 129-131. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a similar rhythmic complexity. A dynamic marking of *mf* is present in the upper staff. A handwritten note "in H" is written below the lower staff.

132

Musical score for measures 132-134. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a more melodic line in the upper staff with a dynamic marking of *p*. The instruction "sempre legato" is written across the system.

135

Musical score for measures 135-137. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. A handwritten box containing "B₁/k" is written above the upper staff. A dynamic marking of *mf* is present. A handwritten note "(in h)" is written below the lower staff.

138

Musical score for measures 138-140. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. A dynamic marking of *mp* is present. A handwritten box containing "k" is written above the upper staff. A handwritten note "in d" is written below the lower staff.

141 *gza* *f* *mp*

C 144 *meno mosso* *f* *mf* *p*
in a

149 **K** *Allegro* *accelerando* *f*
in c

152 *gza* **E** *fz* *mf*
in A

156 **K** *f marcato* *sub. pp*

160

A₃

p

Sub
in
Led.

Led.

163

-2

2

poco riten.

2

sempre legato

(8^{va})
Led. simile

165

a tempo

(8^{va})
in fis

167

ritardando

pp

(8^{va})

169

Led.

Prilog br. 11

Mirjana Živković: **PODACI O KOMPOZICIJAMA ZA KLAVIR**

- **DVA IMPRESIONISTIČKA KOMADA** za klavir (*Magla, Predveče*)
Trajanje cca 4'
Godina nastanka: 1958.
1958, izvođenje učenika muzičkih škola, Beograd
11 kompozicija za klavir, 1979, Nota, Knjaževac
Partitura se nalazi kod autora.
- **MALA SVITA** za klavir (*Tokatina, Intermeco, Arabeska, Pisma, Igra*)
Trajanje cca 9'
Godina nastanka: 1959.
Premijerno izvođenje - 1960, Lidija Matić, Beograd
Partitura se nalazi kod autora.
- **MINIJATURE** za klavir (*Menuet, Setni vals, Za Frederika, Tužni vals, Romantični preludjum, Pisma bez reči, Točak, Zimska slika, Bagatela, Magla, Predveče*)
Godina nastanka: 1959-1960.
1960, izvođenja učenika i studenata, Beograd
11 kompozicija za klavir, 1979, Nota, Knjaževac
Bagatela i Romantični preludijum štampani u zbirci prof. Milanke Mišević, *100 godina muzike za klavir*, Udruženje kompozitora Srbije, Beograd
Partitura se nalazi u UKS i kod autora.
Naknadno pronađena minijatura *Crne i bele dirke*, verovatno oko 1980.
- **DVA PRELIDA** za klavir
Trajanje cca 4'
Godina nastanka: 1967.
Premijerno izvođenje - 07.11.1970, Žika Jovanović, Opatija., 1971, Žika Jovanović, Beograd
Partitura se nalazi kod autora.
Napisi o delu:
Branko Dragutinović, *Politika*, 20.02.1971.
Milena Pešić, *Večernje novosti*, 03.11.1975.
- **GLASOVI** - svita za čembalo ili klavir (*Andante poco rubato, Animato, Maestoso*),
motivi iz zapisa Stevana Mokranjca
Godina nastanka: 1979.
Premijerno izvođenje - 1980. i 1989, Olivera Đurđević (čembalo), Beograd, 2005,
Dejan Subotić (čembalo), Beograd., 1981, Tatjana Čabrić, Opatija, 1987, Igor Laszko,
Beograd, 1988, Lili Vučić, Beograd
Udruženje kompozitora Srbije, 1985, *Virtuozne kompozicije za klavir od starih majstora do danas*, UKS, 1985, Beograd
Partitura se nalazi kod autora i u UKS.
Napisi o delu:
Hristina Medić, *Politika*, 22.01.1980.
Konstantin Babić, *Politika*, 02.10.1989.

- **MALO ŠALJIVE VARIJACIJE**, za klavir
Trajanje cca 3'
Godina nastanka: 1982.
Premijerno izvođenje - 1983, Ivan Meleš (Seminar muzičkih pedagoga Jugoslavije), Šibenik, 10.12.2006, Kristina Stepanović (koncert, *Radionice za klavirsku muziku* prof. Milanke Mišević), Beograd
Partitura se nalazi kod autora.
Nagrada SOKOJ-a
- **IZ RAZNIH KRAJEVA (ZA NAŠU DECU)** i druge minijature na bazi narodnih melodija
Godina nastanka: 1978, 1986.
Manji broj štampan u zbkama *Klavirska čitanka* Jele Kršić, 1995, Nota, Knjaževac i *Školica za klavir* Miroslave-Lili Petrović, Nota, Knjaževac
Partitura se nalazi kod autora.
- **BALADA broj 1**, (posvećena 5. oktobru 2000.) za klavir
Trajanje cca 5'
Godina nastanka: 2001.
Prvo izvođenje - 23.12.2001, Ivana Janković Medić (koncert, radionice prof. Milanke Mišević, KNU), Beograd, 18.05.2010, Natalia Mladenović, Skupština grada, Beograd
Partitura se nalazi kod autora.
- **NOVOGODIŠNJA LUTKA**, za klavir
Trajanje cca 2'30"
Godina nastanka: 2001.
Prvo izvođenje - 09.11.2003, Ivana Stamatović (koncert, radionice prof. Milanke Mišević), Beograd, 2010, Jasnima Janković, Beograd
Štampano na disku *Ženske priče*, UKS; Snimljeno za Radio Beograd, 2010.
Partitura se nalazi kod autora.
- **BALADA broj 2**, (*fragmenti sećanja*), za klavir
Trajanje cca 7'
Godina nastanka: 2009.
Prvo izvođenje - 2009. i 18.05.2010, Natalija Mladenović (Međunarodna tribina kompozitora), Beograd, 2014, Ivana Medić, SKC, Beograd
Partitura se nalazi kod autora.
- **MALI MOTOR**, za klavir
Godina nastanka: 2014.
Partitura se nalazi kod autora.