

Српска академија наука и уметности

Музиколошки институт САНУ

Простори
модернизма:

опус Љубице Марић
у контексту музике
њеног времена

Spaces of Modernism:
Ljubica Marić in Context



ПРОСТОРИ МОДЕРНИЗМА:
ОПУС ЉУБИЦЕ МАРИЋ
У КОНТЕКСТУ МУЗИКЕ ЊЕНОГ ВРЕМЕНА

SPACES OF MODERNISM:
LJUBICA MARIĆ IN CONTEXT

SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

ACADEMIC CONFERENCES

Volume CXXX

DEPARTMENT OF FINE ARTS AND MUSIC

Book 7

SPACES OF MODERNISM:
LJUBICA MARIĆ IN CONTEXT

PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE HELD
FROM NOVEMBER 5 TO 7, 2009

Accepted at the II meeting of the Department of Fine Arts and Music
of April 16, 2010, on the basis of the reviews presented by Academicians
Dejan Despić and Dimitrije Stefanović

E d i t o r s

Academician DEJAN DESPIĆ

Dr. MELITA MILIN

BELGRADE 2010

INSTITUTE OF MUSICOLOGY OF SASA

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

НАУЧНИ СКУПОВИ

Књига СХХХ

ОДЕЉЕЊЕ ЛИКОВНЕ И МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Књига 7

ПРОСТОРИ МОДЕРНИЗМА:
ОПУС ЉУБИЦЕ МАРИЋ У КОНТЕКСТУ
МУЗИКЕ ЊЕНОГ ВРЕМЕНА

ЗБОРНИК РАДОВА СА НАУЧНОГ СКУПА ОДРЖАНОГ
ОД 4. ДО 7. НОВЕМБРА 2009.

Примљено на II скупу Одељења ликовне и музичке уметности
од 16. априла 2010, на основу реферата академикâ
Дејана Дестића и Димитрија Стефановића

У р е д н и ц и
Академик ДЕЈАН ДЕСПИЋ
др МЕЛИТА МИЛИН

БЕОГРАД 2010

МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ САНУ

Издају
Српска академија наука и уметности
и
Музиколошки институт САНУ

Published by
Serbian Academy of Sciences and Arts
and
Institute of Musicology of SASA

Лектор
Дина Томић

Reader of texts in Serbian
Dina Tomić

Преводиоци и лектори
за енглески језик
Charles Robertson
и *Иван Јанковић*

Translators
into English
Charles Robertson
Ivan Janković

Технички уредник
Горан Јањић

Prepared for print by
Goran Janjić

Дизајн корица
Милан Јанић

Cover design
Milan Janić

Тираж
400

Number of copies
400

Штампа
Excelsior, Београд

Printed by
Excelsior, Belgrade

© Српска академија наука и уметности
Музиколошки институт САНУ, 2010

*Објављивање овог зборника финансијски су помогли UNESCO и
Министарство за науку и технолошки развој Србије*

Садржај / Contents

Предговор.....	9
<i>Foreword</i>	12
Академик Димитрије Стефановић, <i>Поздравни говор</i>	17
Academician Dimitrije Stefanović, <i>Welcome Address</i>	19
Др Даница Петровић, <i>Поздравни говор</i>	21
Dr. Danica Petrović, <i>Welcome Address</i>	22

I • ИНДИВИДУАЛНИ ГЛАС У МУЗИЦИ МОДЕРНИЗМА

An Individual Voice in the Music of Modernism

Jim Samson, <i>Back to the Future with Ljubica Marić</i>	25
Џим Семсон, <i>Повратак у будућност са Љубицом Марић</i>	
Катарина Томашевић, <i>Лавиринти постојања: по-етика Љубице Марић између филозофије, поезије и музике</i>	35
Katarina Tomašević, <i>Labyrinths of Existence: Ljubica Marić's 'Po-Etics' Between Philosophy, Poetry and Music</i>	
Max Paddison, <i>Time, Tradition and Modernity in the Music of Ljubica Marić: A Bergsonian Interpretation</i>	51
Макс Падисон, <i>Време, традиција и модерност у музици Љубице Марић: бергсоновско тумачење</i>	
Елена Гордина, „Реч“ у стваралаштву Љубице Марић.....	65
Elena Gordina, <i>The 'Word' in the Works of Ljubica Marić</i>	
Ivan Moody, <i>Aspects of Spirituality and Modernism in the Music of Ljubica Marić</i>	75
Иван Муди, <i>Аспекти духовности и модернизма у музици Љубице Марић</i>	
Мелита Милин, <i>Ритуални аспекти дела Љубице Марић</i>	83
Melita Milin, <i>Ritual Aspects of Ljubica Marić's Works</i>	

II • ГОДИНЕ УЧЕЊА, ПУТОВАЊА, ПРИЈАТЕЉИ

Years of Learning, Travelling, Friendship

Литка Бајгарова и Јозеф Шебеста, <i>Српски студенти на прашком Конзерваторијуму у периоду од 1918. до 1938. године</i>	97
Jitka Vajgarová – Josef Šebesta, <i>Serbian Students at the Prague Conservatory 1918-1938</i>	

Lubomír Spurný, <i>Hába School – Reality or Myth?</i>	135
Лубомир Спурни, <i>Хабина школа: стварност или мит?</i>	
Helmut Loos, <i>Ljubica Marić in Berlin 1932/33</i>	143
Хелмут Лос, <i>Љубица Марић у Берлину 1932/33</i>	
Helen Metzelaar, <i>A Woman’s Avant-garde Sound in 1933: Ljubica Marić in Amsterdam</i>	153
Хелен Мецелар, <i>Женски авангардни звук 1933. године: Љубица Марић у Амстердаму</i>	
Jernej Weiss, <i>The Correspondence between Ljubica Marić and Slavko Osterc</i>	169
Јернеј Вајс, <i>Писма Славка Остерца Љубици Марић</i>	
Ivana Stefanović, <i>Ljubica Marić and Pavle Stefanović</i>	179
Ивана Стефановић, <i>Љубица Марић и Павле Стефановић</i>	
Katy Romanou, <i>The Pendulum Case. Musicians’ Dilemmas in ‘Marginal’ Societies</i>	189
Кети Роману, <i>Случај клатна. Дилеме музичара у „маргиналним“ друштвима</i>	
Anastasia Siopsi, <i>On the Various Roles of Tradition in 20th-century Greek Art Music (the Case Study of Music Written for Ancient Dramas)</i>	197
Анастасија Сиопси, <i>О различитим улогама традиције у грчкој музици XX века (студија случаја музике писане за античке драме)</i>	

III • ДЕЛА: „ДАХ / ДЕЈСТВО / ДУХ“

Works: ‘Breath / Influence / Spirit’

Ana Stefanović, <i>The Baroque Spirit in the Work of Ljubica Marić</i>	217
Ана Стефановић, <i>Барокни дух у делу Љубице Марић</i>	
Marija Masnikosa, <i>Организација музичког простора дела – један од кључних елемената (музичког) модернизма Љубице Марић</i>	241
Marija Masnikosa, <i>Specific Organization of Musical Space in the works of Ljubica Marić as one of the Key-Concepts of the Composer’s Musical Modernism</i>	
Anica Sabo, <i>Пасакаља Љубице Марић – поступци у процесу реализације јединства музичког тока</i>	261
Аница Сабо, <i>Љубица Марић – Passacaglia. Procedures in the Process of Realizing the Unity of the Music Flow</i>	

Светлана Максимовић, Октоиха 1 – препознатљиво у одјеку <i>Стравинског, „модерно“ у одјецима непознатог материјала</i>	273
Svetlana Maksimović, Octoicha 1 – ‘The Familiar’ in Echoing <i>Stravinsky and ‘the Modern’ in an Unfamiliar Material</i>	
Мирјана Живковић, Музика из Слова светлости – заборављени хорови Љубице Марић (аналитичка размишљања једне редакторке)	287
Mirjana Živković, <i>Music from the Word of Light – the Forgotten Choirs of Ljubica Marić (Analytical Observations of an Editor)</i>	
Мирјана Веселиновић-Хофман, Асимптота: асимптота <i>тишине – тишина асимптоте</i>	301
Mirjana Veselinović-Hofman, <i>Asymptote: Asymptote of Silence – Silence of the Asymptote</i>	
Бранка Радовић, Литерарност и антилитерарност музике <i>Љубице Марић</i>	315
Branka Radović, <i>Literary and Anti-Literary Aspects of Ljubica Marić’s Music</i>	
Зорица Макевић, Клавира и харфа у музици Љубице Марић – боје временских дубина	325
Zorica Makević, <i>The Piano and the Harp in Ljubica Marić’s Poetics – Colours of the Depths of Time</i>	
Ивана Перковић, Шта је то у српском црквеном појању инспирисало Љубицу Марић?	331
Ivana Perković, <i>Ljubica Marić: Drawing Inspiration from Serbian Chant</i>	
Снежана Николајевић, Хомологи елементи и метафорички скупови у визуелној презентацији дела Љубице Марић	345
Snežana Nikolajević, <i>Homologue Elements and Metaphoric Sets in the Visual Presentation of Ljubica Marić’s Works</i>	
Борислав Чичовачки, Музички опус Љубице Марић – проблематика номенклатуре и хронологије композиција	353
Borislav Čičovački, <i>The Opus of Ljubica Marić – Problems of Nomenclature and Chronology of Compositions</i>	
Аутори/Contributors	379
Индекс	391
Index	395

ПРЕДГОВОР

Поводом стогодишњице рођења композиторке Љубице Марић (1909–2003), а шест година после њене смрти, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ организовали су међународни научни скуп као свој прилог прослави јубилеја. Изабран је најсвеобухватнији могући назив скупа: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, не би ли се подстакло учешће и оних цењених музиколога који се раније нису посебно бавили делима ове ауторке. У томе се успело, тако да су се у САНУ од 5. до 7. новембра 2009. године могла чути врло разноврсна излагања, од оних која су донела нове податке засноване на архивским истраживањима, преко детаљних анализа композиционих поступака, до широке контекстуализације стваралаштва Љубице Марић. До размене знања о животу и музици ове изузетне уметнице долазило је и у дискусијама после презентације радова, али и неформално, ван радног дела скупа. На тај начин су они учесници из иностранства који су се тек недавно, по добијању позива на скуп, упознали са њеним стваралаштвом за које су одмах показали живо интересовање, добили прилику да чују и део „усмене историје“ о Љубици Марић, драгоцене за осветљавање појединих аспеката њеног дела и деловања. Заједно са рефератима који се објављују у овој публикацији, ти разговори ће подстаћи, верујемо, нова истраживања њеног опуса која ће допринети његовој међународној афирмацији. Јер, тога смо сасвим свесни, њено дело још није заузело оно место које му припада на сцени европског музичког модернизма. Прецизнијем дефинисању те позиције свакако ће допринети радови објављени у овом зборнику, јер доносе тумачења њеног опуса како из домаћих, тако и из иностраних визура.

Опус Љубице Марић без сумње заузима једно од кључних места у историји српске музике XX века, јер не само што је у уметничком погледу изузетно вредан, већ је и инспиративно деловао на стваралаштво низа млађих композитора. Снажно доживљавајући поетику прошлости нашег тла, Љубица Марић је у српском народном и црквеном наслеђу открила неисцрпан извор надахнућа. Њена музика је истовремено окренута архаичној прошлости, и носи недвосмислено модеран печат. Није је привлачила прошлост као таква, већ она чија је дејствена моћ још жива, која успоставља духовни дијалог са садашњом епохом.

Уочивши даровитост Љубице Марић, своје ученице у Музичкој школи у Београду (данас школа „Мокрањац“), Јосип Славенски јој је саветовао да после дипломирања настави студије на Државном конзерваторијуму у Прагу. Учила је композицију у класи Јозефа Сука на Мајсторској школи Конзерваторијума (1929–32), упоредо похађајући и наставу на одсеку за дириговање код Метода Долежила и виолину код Јана Маржака. Прашке студије је окончала студирајући четвртстепену музику у класи Алојза Хабе (1936–37). По повратку у Београд, неколико година је предавала теоретске предмете у Средњој музичкој школи „Станковић“ (1938–45), пре него што је постала професор на Музичкој академији (предавала до 1967. године). За дописног члана САНУ изабрана је 1963, а за редовног 1981. године.

До свог специфичног, јасно препознатљивог стила, дошла је у зрелим стваралачким годинама, али и њене ране композиције убедљиво сведоче о несвакидашњој даровитости. Приликом извођења на фестивалима савремене музике у Амстердаму и Стразбуру (1933) њена дела из прашког периода изазивала су углавном врло позитивне, па и одушевљене реакције стручне критике и публике.

Из поља модернистичке изражајности, Љубица Марић се полако окретала преиспитивању традиције, испољавајући посебан афинитет према музици барока. Првих година после Другог светског рата препознала је у себи и изразиту наклоност према српској народној песми, касније и српском црквеном појању, дивећи се њиховој архаичној лепоти и изражајности.

Компонујући кантату *Песме простора* (1956), започела је најплоднију фазу свог стваралаштва. Објашњавајући наслов и идеју дела, записала је: „Простор у исти мах значи и простор, и време, и постојање. Смрт је изван простора, ванвремена – ништа. Али, у доживљају, она се противставља животу, стога је увек животолика, ма и као најапстрактнији негатив постојања.“ Ово јединствено дело, засновано на текстовима епитафа уклесаних на средњовековним богумилским надгробним споменицима – стећцима, на узбудљив, а сублимисан начин изражава човеков однос према тајни смрти.

И црквени напеви из српског осмогласника, недокучиво давног порекла, представљају за Љубицу Марић снажан извор надахнућа. Године 1959. настала је прва композиција замишљеног циклуса *Музика октоиха*: *Октоиха I*, по I гласу осмогласника, а потом су следили: *Византијски концерт* (1959), по II, III и IV гласу, *Праг сна* на стихове Марка Ристића (1961) и *Ostinato super thema octoicha* (1963), по V гласу, док је финална композиција, *Симфонија октоиха*, остала недовршена.

Композиције Љубице Марић из последњих деценија XX века припадају камерној сфери, сведене су на битно, прочишћеног су израза. Надахнута лепотом и мисаоном садржајношћу поетских записа средњовековних монаха на маргинама књига које су преписивали, Марићева је у можда најуспелијем делу из ових година, речитативној кантати *Из тмине појање* (1984), остварила драматуршки убедљиву целину, са музиком оштрих и реских хармонија која сугестивно евоцира звукове и боје времена страдања народа под отоманском влашћу.

Целокупно дело Љубице Марић, од младалачке *Сонате фантазије* за виолину (1929) до последње композиције – *Торза* за клавирски трио (1996), сведочи да је у њему садржан истинит и личан прилог нашем времену, и да ће му самосвојност доживљаја света који је у њега уткан обезбедити трајност и неизбрисиво деловање и у будућности.

Свет уметности Љубице Марић обухвата и просторе литерарног и визуелног изражавања. Нарочито место у њима заузимају *таблице*, сажети и фино избрушени песнички искази чија је визуелна компонента често од суштинског значаја за разумевање њиховог смисла.

* * *

Потребно је скренути пажњу на компакт диск који прати овај зборник, јер се на њему налазе преводи на енглески језик радова који су у књизи објављени на српском. Читалац ће вероватно приметити да је у зборнику један рад дат само у верзији на енглеском, а један други само на српском језику, што је била жеља самих аутора.

У вези са научним скупом о чијем ће раду остати траг у овом зборнику, треба навести да је на његовом отварању Стана Крстајић премијерно извела новопронађену минијатуру за флауту Љубице Марић. Дан раније је била отворена изложба која је такође била део прославе овог јубилеја (Галерија САНУ, 4. новембар–15. децембар 2009). Изложбу насловљену *Љубица Марић, 100 година од рођења – Тајна / Тишина / Творење* организовала је Српска академија наука и уметности, њен аутор је била Мелита Милин, а аутори поставке Милан Јанић и Ненад Марковић. Током трајања изложбе и скупа учесници и посетиоци су могли да се упознају са нотним издањима дела Љубице Марић која су била изложена на штанду њене издавачке куће *Фуроре* из Касела.

Ово је и прилика да се организатори скупа о делу Љубице Марић још једанпут захвале Министарству за науку и технологију Србије и организацији УНЕСКО на финансијској помоћи у реализацији овог дела прославе јубилеја композиторке која је својим стварањем дала вредан и самосвојан допринос европском музичком модернизму.

Мелита Милин

FOREWORD

On the occasion of the 100th anniversary of the birth of Ljubica Marić (1909–2003), and six years after her death, the Institute of Musicology and the Department of Fine Arts of the SASA organized an international musicological conference as their contribution to the celebration of the jubilee. In order to attract the participation of a number of renowned Serbian and foreign scholars, among them some who had not previously researched her oeuvre, a most general title for the conference was chosen: *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*. The response to this call for papers was excellent indeed, and from 5th to 7th November 2009 in the halls of the SASA, fourteen Serbian and twelve musicologists from eight other countries presented their papers with topics ranging from analysis of archival research and compositional procedures, to wide contextualization of Ljubica Marić's works. Discussions after the presentation of the papers and in the breaks of the conference were opportunities for further exchange of knowledge about this outstanding composer, including the transmission of fragments from the 'oral history' of Ljubica Marić, important for fully understanding her creative universe. The organizers of the conference believe that both the papers and those discussions will yield ideas for further research and contribute to the international dissemination of her music. They are indeed aware of the fact that her oeuvre has not yet achieved the position it deserves on the map of European musical modernism.

The opus of Ljubica Marić holds a key position in the history of Serbian music, not only because it is highly remarkable and distinctive in artistic terms, but also because of its influence on many younger composers. In her mature period she discovered an inexhaustible source of inspiration in the Serbian folk and church music heritage. She was also a gifted poet and artist.

The main features of her work include: a marked inclination for archaic atmosphere, suggested by imaginative blending of ancient musical material (melodies permeated with elements of church or folk singing) and modernist means; the monistic principle of building a whole work from a basic motif; mostly linear development; a form which is usually free, originating in the composer's inclination towards athematicism in her youthful period; harmonic language with modal features deriving from church chant, but often sharply dissonant which results either from heterophonic motion in the parts or the need to heighten dramatic accents

and achieve robust sound; a metrical-rhythmic dimension with two main aspects: either an even flow (although built of metrically changeable units), ostinato-like, sometimes *quasi metronomo*, (suggesting a feeling of timelessness), or free-improvisational and fluid development, with 'leveled' metrical accents, associated with singing (rubato character); instrumentation with exposed sounds of piano and brass instruments, especially the trumpet, and with imaginative evocation of the ringing of bells, creating a solemn atmosphere.

Ljubica Marić acquired her individual, clearly recognizable style in her mature creative years, although her early compositions, too, are highly indicative of extraordinary talent. When her works from her years of study in Josef Suk's and Alois Hába's classes at Prague Conservatory (1929–32) were performed at the ISCM festival in Amsterdam (June 1933) and then during Hermann Scherchen's course in Strasbourg (July–August 1933), they met a very positive, sometimes even enthusiastic reception. The *Wind Quintet* (1931), a work of expressionistically unrestrained development and daring atonal harmony, was particularly well received. Her athematic and atonal *Music for Orchestra* (1932–33) was characterized as a 'work of dazzling talent', whose author is an 'ingeniously talented woman'.

Ljubica Marić gradually moved from her modernist, anti-Romantic expression, towards exploring musical traditions in the post-1945 period, showing special affinity with the music of the Baroque period, as well as for the creations of some modernist composers, such as Stravinsky and Bartók. Her most fruitful phase began with the cantata *Songs of Space* (1956). Explaining the title and the concept of the work, she said: 'Space means space, time, and existence, all in one. Death is beyond space, beyond time, it is nothingness. However, in one's experience, it acts as a counter balance to life, so that it is always lifelike, even if it is only the most abstract negative image of life.' This unique work, based on the epitaphs written on the medieval Christian tombstones in Hercegovina and surrounding areas, expresses man's attitude towards the mystery of death in an exciting and at the same time sublimated way. The powerful impression made by this cantata is best illustrated by Dmitry Shostakovich's words: 'Ljubica Marić [...] has used the whole stock of modern musical means towards achieving a grand goal. She speaks from the depth of her soul in a clear and convincing language.'

The plainsong melodies from the Serbian *Osmoglasnik* (Octoechos), of ancient Byzantine origins, were a powerful source of inspiration for Ljubica Marić. On hearing these melodies that are still sung in the church, she felt the urge to incorporate them in her own works. Hence the emergence in 1958 of the first composition in the planned cycle of

works *Musica Octoicha : Octoicha I* (1959) for orchestra, based on the first tone (echos) or mode. Then followed the *Byzantine Concerto* for piano and orchestra (1959), whose three movements were based on the second, third and fourth tone; the chamber cantata *Threshold of Dreams* (1961) and *Ostinato Super Thema Octoicha* (1963) for chamber ensemble were both based on the fifth tone. The cycle has however been left unfinished, as the composer never finished the last piece on the three tones that were left.

Ljubica Marić's works from the 1980s and 1990s belong to chamber music, and are fresh and imaginative short pieces, always bearing discreet reflections of the Octoechos chant. Especially worth mentioning is the moving 'recitative cantata' *From the Darkness Chanting* (1984), based on a number of poetic notes written by medieval monks in the margins of the books they were copying.

There is no doubt that Ljubica Marić succeeded in achieving her main aim: to produce an individual and artistically convincing expression of her presence in her time. Her attitude towards modernity underwent some changes in the course of her life, until she found a way of her own to communicate her spiritual experiences. She was aware that the works of her mature period do not participate in the avant-garde movements, but she was right when, referring to the *Byzantine Concerto*, she expressed her faith that her works were not 'outside of Time – the unique and undivided Time, in which every moment in some far away or very close spot, the Past and the Future meet, creating at the same time that most real and most deceptive part of Time which we call the Present.'

* * *

Concerning these conference proceedings, it is necessary to tender an explanation of the accompanying CD. Readers will find in it the translations into English of the papers published in Serbian in the book. They will also notice that one paper in the proceedings is published only in Serbian and another only in English; this was done at the request of the authors.

The editors of this book have done their best to unify the translations of the titles of Ljubica Marić's works into English, but occasional slight differences were unavoidable and they should not present an obstacle to understanding. Examples of the problems translators encounter can be illustrated with the titles of the cycle *Muzika oktoiha* and of the work for cello *Monodija oktoiha* which are most often translated as *Musica octoicha* and *Monodia octoicha* – 'octoicha' being understood as an adjective, although it is possible to interpret it as the second case of the noun 'octoich' (octoechos) and so translate those titles as *Music of the Octoechos* and *Monody of the Octoechos*. We have opted for the first solution.

It should be mentioned here that a newly discovered miniature for flute was played by Stana Krstajić at the opening of the conference whose proceedings are presented in this volume. The day before an exhibition was opened that was also a part of the jubilee festivities (*Ljubica Marić, 100th anniversary of the birth: 'Mystery / Silence / Creation'*, Gallery of the SASA, 4 November–15 December 2009). The author of this exhibition organized by the Serbian Academy of Sciences and Arts was Melita Milin and it was designed by Milan Janić and Nenad Marković. During the conference and the exhibition the participants and visitors could get plenty of information about the published scores of Ljubica Marić, since the exclusive publisher of her works, *Furore* from Kassel, provided all the scores and displayed them in the foyer of the SASA.

This is also an opportunity for the organizers of this conference and the editors of the present volume to express their gratitude to the Serbian Ministry of Science and Technology and UNESCO for their financial contribution to this effort to make Ljubica Marić's legacy more visible as a valuable and living part of 20th century music in Europe.

Melita Milin

ПОЗДРАВНА РЕЧ АКАДЕМИКА ДИМИТРИЈА СТЕФАНОВИЋА, ГЕНЕРАЛНОГ СЕКРЕТАРА САНУ И ПРЕДСЕДНИКА ОРГАНИЗАЦИОНОГ ОДБОРА СКУПА

У име Извршног одбора Српске академије наука и уметности поздрављам учеснике научног скупа посвећеног првој жени композитору у Академији наука.

После научних скупова о Корнелију Станковићу, Стевану Христићу, Петру Коњовићу, Михаилу Вукдраговићу, Марку Тајчевићу, Музиколошки институт, уз подршку Академијиног Одељења ликовне и музичке уметности, са поштовањем и захвалношћу достојно обележава 100 година од рођења Љубице Марић, на правом месту и у право време. Синоћна успела изложба има поднаслов *Тајна, тишина, творење* - узете су речи из једне таблице Љубице Марић. Међународни научни скуп под насловом *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена* – управо почиње са радом.

Од бројних дародаваца, поред наша два ресорна министарства и града Београда, треба истаћи и улогу УНЕСКО-а, под чијим се покровитељством скуп и изложба одржавају. УНЕСКО је такође био покровитељ недавне изложбе и скупа о академику Милутину Миланковићу.

Љубица Марић, редовни члан САНУ, својим делима обогатила је српску музичку историју и скренула пажњу европској музичкој јавности да на брдовитом Балкану постоји скромна али значајна ризница недовољно познате древне, али и савремене уметничке музике.

Читајући њену приступну беседу објављену у Академијиној *Споменици* под насловом *Монотематичност и монолитност облика фуге*, често сам се задржавао на неким мислима да бих боље разумео високо интонирани филозофски текст. Прочитаћу цитат који можда нису довољно запазили истраживачи, а наводим га јер допуњује наше представе о односу Љубице Марић према литургијској музици.

„Као култна уметност, у првome реду, и обрнуто, као једна од првих уметности култа, музика је, као што је познато, од самих почетака хришћанства била најтешње везана за реч. Р е ч је објављивала идеју коју је музика п е в а л а. Извор читавог једног правца најмоћнијег тока музичког развоја било је л и т у р г и ј с к о п е в а њ е. Из прозних литургијских текстова, старозаветних псалама и химни, изливале су се оне једноставне, у основи асиметричне, целовите ли-

није коралних мелодија, које ће касније, у виду канонски регулисаног грегоријанског корала, задуго представљати темеље свих видова духовне, а делом и светске вишегласне музике.“ Нису ли ове мисли биле подлога која је била у основи *Музике октоихе*?

Шеснаест наших и дванаест иностраних музиколога разматраће њен опус и изложиће резултате својих истраживања. Очекујемо нова сазнања, можда и различите прилазе не само у откривању већ и у обликовању стваралачког лика Љубице Марић.

Била је својеврсна и остаће непоновљива.

Хвала Љубици Марић што нас је сакупила у храму наука и уметности!

ADDRESS OF ACADEMICIAN DIMITRIJE STEFANOVIĆ, SECRETARY GENERAL OF THE SASA AND PRESIDENT OF THE PROGRAMME COMMITTEE

On behalf of the Executive Committee of the Serbian Academy of Sciences and Arts, I welcome the participants of this conference dedicated to the first woman composer who was a member of the Serbian Academy of Sciences and Arts.

After the conferences on Kornelije Stanković, Stevan Hristić, Petar Konjović, Mihailo Vukdragović and Marko Tajčević, the Institute of Musicology, supported by the Academy's Department of Fine Arts and Music, has organized this conference on the occasion of the 100th anniversary of the birth of Ljubica Marić. This has been done with respect and gratitude, and is held in the right place and in the right time. The successful exhibition that was opened yesterday in this same building has the subtitle *Mystery, silence, creation* – words from a poem by the composer herself. The exhibition served as an introduction to this conference.

Both events have been made possible not only thanks to the financial support of the Serbian ministries of culture and science and the city of Belgrade's department of culture, but also by generous support from UNESCO and several other benefactors. UNESCO was also the patron of the recent exhibition and conference dedicated to the work of the great academician Milutin Milanković.

Ljubica Marić, who was a member of SASA, made a considerable contribution to the Serbian musical history and alerted the European musical community to the fact that in our small rugged Balkan country there exists a valuable treasury of modern music inspired by our rich folk and church traditions.

When reading Ljubica Marić's speech on the occasion of her election to the Academy, entitled *Monothematism and monolithism of the form of fugue*, I often had cause to ponder her elevated philosophical discourse. Here is a quotation from it that may not have been appreciated enough by researchers. I mention it because it could help us to understand her attitude towards liturgical music.

‘As a cult art, in the first place, and conversely, as one of the main artistic embodiments of cult, music has been, as is well known, from the very beginnings of Christianity, most closely tied to words. Words expressed ideas that were sung in music. Liturgical chant was

the starting point for a whole line of musical development. Prose liturgical texts, Old Testament psalms and hymns, were the source of the simple, basically asymmetrical, rounded contours of chant, that would later, in canonically regulated Gregorian chant, form the long-lasting basis for all the varieties of the religious, and to some extent secular polyphonic music.' These thoughts of Ljubica Marić certainly guided her during her work on *Musica octoicha*.

Sixteen Serbian and twelve foreign musicologists will discuss Ljubica Marić's musical oeuvre and present the results of their research. We look forward to new ideas and lines of thought which will reveal her creative personality more fully.

She was an original composer and will remain unique.

We are grateful to Ljubica Marić for gathering us in this temple of sciences and arts.

**ПОЗДРАВНИ ГОВОР ДР ДАНИЦЕ ПЕТРОВИЋ,
ДИРЕКТОРА МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ
И ЧЛАНА ОРГАНИЗАЦИОНОГ ОДБОРА СКУПА**

*„Има негде један златан дворац
и у њему прекрасна и мудра Истина,
са очима тамним и сјајним у исти мах.“
Љ. Марић: ИСТИНА (бајка)*

Поздрављам Вас и захваљујем Вам што сте одвојили део свог времена, интересовања и духовног ангажовања да упознате личност и дело Љубице Марић – композиторке која је на сасвим особен начин обогатила корпус музичког стваралаштва у Србији и на Балкану у другој половини 20. века.

Четири деценије била је редовни члан ове куће – Српске академије наука и уметности – у чијим је службама, институтима, салама, сретала многе људе различитих струка, разговарала са њима о најразноврснијим темама, каткада дискретно и повучено, каткада жустро и одлучно, бранећи своје уметничке, друштвене и хумане ставове без компромиса. Није увек била лак саговорник, али је зато увек била свежа, динамична и слободна у исказивању личног става према животу, уметности, окружењу.

Колико је тешко и самотно до тога досезала можда најречитије саопштава у својој бајци *Истина*, коју је као поруку поклањала нашој деци, а коју смо ми са узбуђењем читали, откривајући њену, а и сопствену муку одрастања и уласка у реални живот.

Бринула је о својим делима, као што се о деци брине, али је понекад у разговору признавала да и делима, као и деци, треба оставити слободу да самостално наставе. Мислим да то за живота није могла да учини.

Зато нове интерпретације њених најзначајнијих дела – *Византијског концерта* и *Песама простора* – у уметничком тумачењу млађих уметника, Лидије Бизјак и Премила Петровића на овогодишњем БЕМУС-у, указују на нову изражајност у тумачењу поетике Љубице Марић. Прилог том „новом животу“ њеног стваралаштва биће верујем и овај скуп на којем ћемо о делима, појави и порукама Љубице Марић, чути тумачења са различитих географских, естетских и емотивних простора.

**ADDRESS OF DR. DANICA PETROVIĆ, DIRECTOR OF
THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY OF THE SASA
AND MEMBER OF THE PROGRAMME COMMITTEE**

Ladies and Gentlemen,

I wish to greet you this afternoon and to thank you for setting aside some of your time, energy and intellectual curiosity to get to know the life and work of Ljubica Marić – a composer who, in an entirely unique way, enriched the corpus of music written in Serbia and in the Balkans in the second half of the twentieth century.

In her youth, during her studies in Pargue and Strasbourg, Ljubica Marić accepted with great enthusiasm the challenges of the avant-garde. After the Second World War, when the new state imposed the stereotypes of socialist realism, she turned to exploring the traditional spiritual values. She built her life philosophy independently, in internal isolation. In her quest for the universal truth she did not tolerate any type of branding. She found backing/reinforcement in the music tradition of her own people – from the melodies from the Morava region, to the church melodies from the Octoechos. She searched through and listed to the music tradition, adopted it and made it a part of her own music, almost like a gift handed down by the ancestors.

Intellectually always curious and ready for new, though rigorously selected, artistic experiences, she built her artistic path slowly, methodically and out of the deeply thought over considerations. On this path her most precious support were those who performed and those who came to listen to her music. We just need to remember the extraordinary reviews her works received in Prague or Amsterdam, or the comments of the world famous Dimitri Shostakovich on the occasion of the performance of her *Songs of Space*. Although she formally never had students her disciples can be found among many generations of the composers.

The fact that Ljubica Marić was born in a small nation and in the society that did not care about the artists who thought and worked independently, meant that on the European and world scenes her work never achieved prominence. Today, new interpretations of her most important works – *Byzantine Concerto* and *Songs of Space* are revealing new ways in understanding the poetic language of Ljubica Marić. I believe that this conference, as well as the concerts of chamber music that follow, will be another of the contributions to the ‘new life’ of her music.

I

ИНДИВИДУАЛНИ ГЛАС У МУЗИЦИ МОДЕРНИЗМА

An Individual Voice in the Music of Modernism

BACK TO THE FUTURE WITH LJUBICA MARIĆ

Jim Samson

THE PROBLEM is that I lack local knowledge. The possible advantage—and I say this in all modesty—may be that I look beyond local knowledge. There is frankly no easy way to identify helpful patterns in cultural history without doing some injustice to detail. And in taking the broad view appropriate to an opening presentation, I deliberately offer a highly reductive interpretation. I do this precisely so that it might be examined critically and adjusted accordingly.

I will begin a long way from Ljubica Marić. My starting point will be traditional music, about which the whole of this region seems to have been greatly exercised, if not indeed obsessed, for quite some time. It is usual these days to speak of unmodernised traditional musics in terms of indigeneity. But the very use of that word already takes us into the political sphere, as Michelle Bigenho points out in her book ‘Sounding Indigenous’.¹ Traditional cultures tend not to know they are indigenous. They come to our attention when they are observed, and are thus appropriated right from the start. Appropriation is my central theme today.

Now one category of appropriation familiar in the Communist world but by no means confined to it is what is sometimes called ‘folk music’, where indigenous musics acquire obvious political values. I want to suggest that this might be theorised by way of Jean Baudrillard’s second order of simulacra, though without his historical mapping.² Thus, the Soviet-style folk orchestras that were found all over this region in the post-war years might be understood as a kind of displacement of meaning. Recognisable symbols ‘stood for’, but at the same time served to occlude, original meanings. The reality represented by a particular system of signs was displaced in effect by an image based on the same system, on what Baudrillard called a ‘principle of equivalence’. It was not a new reality, but an image standing for the old reality. It was recognisable as ‘artificial’, but we were asked to believe nonetheless that the artificial image bore some relation to the reality it represented. This was not just

¹ Michelle Bigenho, *Sounding Indigenous: Authenticity in Bolivian Music Performance* (New York: Palgrave Macmillan, 2002).

² Jean Baudrillard, ‘Simulacrum and Simulations’, in *Selected Writings* (Cambridge: Polity, 1988), 166-84.

true of the Communist Balkans. You can track the representation and staging of indigenous musics back to the 19th C: the Paris Exposition, to give an obvious example.

A further appropriation involves the category usually known as 'popular music': in former Yugoslavia this gets us to neo-folk and its offspring turbo-folk. Neo-folk is perhaps more easily equated to Baudrillard's third order of simulacra. It is radically dislocated from any originary reality and instead merely 'plays at being an appearance'. The traditional elements are here reified and take on an autonomous quality, their symbolic value now hugely complicated by loss of memory, spurious nostalgia (i.e. for a world that was unknown), and the interpolation of either an alienated urban experience or an experience of exile. In Baudrillard's terms they become a kind of façade. There are two points that might be made about this. One is that this third order of simulacra is especially susceptible to political appropriation, precisely because any reality lying behind the simulacra has all but evaporated; there is no being behind the appearance. To borrow Baudrillard's language, we might say that the systems of signs now 'lend themselves to all systems of equivalence'. And the other point is that in this third order the simulacra have a capacity to replace reality, to become a new reality, effectively negating the sign. 'The territory no longer precedes the map', says Baudrillard with reference to his now-classic appropriation of the Márquez story.

This is perhaps especially relevant to the representations of a musical east that became part and parcel of neo-folk music. Since the genre markers here are syncretic, a kind of symbolic conflation or juxtaposition of folk music, oriental music, and even on occasion liturgical music, they function on a purely operational level: as signifiers without a single signified. More crucially, the collective identity that might register such symbols as the inscription of a shared history is replaced by a much simpler act of substitution, for which other oriental markers might serve just as well. More often than not such markers are actually products of a Western cultural production, rather than reinscriptions of an Ottoman legacy; in other words, they are the outcome of those globalising tendencies that we associate today with 'world music'. And it is because both 'east'—Ottoman and global, we might say—are present simultaneously that conventional signification breaks down. In this particular imaginary, this myth of the east, only the simulacra are left.

Why am I talking about these things in a conference about Ljubica Marić? Well, mainly because I want to suggest that there are certain operational patterns at work here that cross conventional repertorial boundaries. As you know, the category 'traditional music' has also been important to art music in this region. And although in the case of art mu-

sic appropriations can involve such radical transformations that it is often more helpful to refer to symbols than simulacra, there can be a shading of functionality between the two. The same goes for appropriations of elements of Ottoman legacy and elements of post-Byzantine liturgical music. In practice, what often happened is that a handful of idiomatic gestures served as all-purpose symbols whose precise referents could be determined later—and at will. The most common signifieds were of course nations (and the same symbols could serve several nations). But there was often a considerable space separating rhetoric and reality here. To be a national composer was often more about club membership than about compositional procedures. You signed up for something and then you did what you liked. Of course members of the club could be utterly ruthless to anyone who did not sign up. My main point here is that none of these appropriated repertoires is a stable category exactly, either in itself or in its relation to other categories. Meanings, for want of a better word, are negotiable, dependent on particular receptional communities.

One could give any number of examples. Oriental music was a pedigreed device for depicting an Ottoman other in Yugoslavia, whereas in Greece it could stake a cultural claim to Asia Minor. Likewise with liturgical music. I will stay with Greek chant here. For Bourgault-Ducoudray, Greek chant was divorced from demotic music and allied to oriental music (and of course there is plenty to say, in both historical and theoretical terms, about a makam-echos culture).³ For Constantinos Psakchos, on the other hand, the same chant was divorced from oriental music and allied to demotic music (and again the stylistic case is easily made). An enormous amount can hang on these migrations across category, these reallocations of label. Labels are not trivial. Actually, a whole educational system can hang on them (consider the role of Simon Karas).⁴

What I have been trying to do here is to problematise categories that are often essentialised, especially when appropriated by art music in this region. I have already referred to three appropriated repertoires whose function can slide between simulacrum and sign: traditional music, oriental music, and church music. I might mention here a fourth, an avant-garde. It may sound odd—it is certainly paradoxical—to describe avant-

³ Panos Vlagopoulos has discussed this at length in an as yet unpublished paper, 'Days in the Life of "M. Aramis" and Louis-Albert Bourgault-Ducoudray: A Micro-history of Late Nineteenth-Century Uses of Greek Folksong'. I am grateful to him for sharing this paper with me.

⁴ See the discussion in Eleni Kallimopoulou, *Music, Meaning and Identity in a Contemporary Greek Urban Movement: The 'Paradhosiaka' Phenomenon* (Aldershot: Ashgate, 2009).

garde music as an appropriated repertory, but it often was just that in South East Europe; it referred, by and large, to an oxymoronic ‘known new’ associated with the charismatic cultural capitals of Western Europe. Now prior to World War II various configurations—various alliances—were possible between these four appropriated repertories; there was considerable room for nuance. However, the polarised politics of the late 1930s drew sharper ideological lines between them, and especially between two of the principal signifieds, at least in those parts of south east Europe where right-wing and eventually puppet governments were in place: I’m referring here to the nation and the new. It was actually at this point—the late 1930s—that the code-switching associated with Cold War politics really began. The Cold War era, when the stakes were raised considerably in terms of appropriations, intensified this, and that is what I will be concerned with for the remainder of this paper.

During the Cold War the codes were explicit: folk-based repertories on one side, an avant-garde on the other. Of course there is a debate to be had about so-called monolithism: about just how far the blocs really did function as monoliths. It is a topic addressed at length by Marc J. Selverstone.⁵ But it is at least clear that ‘monolithism’ was an indispensable propaganda weapon for US administrations in the 1950s, and that the cultural world was harnessed to the cause. Until recently there has been something of an asymmetry in musical scholarship dealing with the Cold War. Ideology and propaganda were the province of the Eastern bloc. The western avant-garde was somehow apolitical. All that has changed, and there is now an extensive literature dealing with the CIA and modernism in Western Europe.⁶ There is no doubt that in occupied West Germany in particular the avant-garde served in part as an insignia of the Free World: anti-Communist as well as anti-Fascist. It should not be over-stated, but what I think one might say realistically is that the Congress of Cultural Freedom, the radio stations of the occupied zones, and other CIA-sponsored activities made room—created space—for an

⁵ Marc J. Selverstone, *Constructing the Monolith: The United States, Great Britain and international Communism, 1945-50* (Harvard: Harvard University Press, 2009).

⁶ Francis Stonor Saunders, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War* (London: Granta Books, 1999); Amy Beal, *New Music, New Allies - American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Re-unification* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2006); Toby Thacker, *Music after Hitler 1945-1955* (Aldershot: Ashgate, 2007); David Monod, *Settling Scores: German Music, Denazification and the Americans, 1945-53* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2005).

avant-garde to develop (that is almost a definition of Isaiah Berlin's so-called 'negative freedom' in his famous 'two concepts' essay).⁷ Propaganda was only one part of the story, of course. Local agendas quickly surfaced, and there are convincing alternative narratives for the ideology of a post-war avant-garde.

Within south east Europe, the Cold War played out through the anomalous position of Greece: located in the east but aligned to the west. Indeed Greece's dependence on the US during the later stages of the Civil War, closely tied to Cold War imperatives, ensured that it became hardly less of a 'client state' than its Slavonic neighbours. The strategic importance of Greece raised the propaganda stakes, in effect, and this had repercussions on musical life, notably following the elections of 1952. Thus, even as the Soviet Union was shaping cultural policy in the Communist Balkans, initially Great Britain and then America were intervening culturally in Greece. We have the USIS (United States Information Service)-funded 'American' concerts of contemporary music from 1952; we have the Goethe Institute Workshops for Contemporary Music. And above all we have the so-called Hellenic Weeks of Contemporary Music inaugurated in 1965, and running through with several breaks until 1976. This was the point at which modernism was finally acclimatised in Greece; it became, if you like, an official art. The pattern of sponsorship for the Hellenic weeks was explicit: first the Goethe Institute, then the cultural office of the US Embassy, and then for the period of the US-supported Junta, the Ford Foundation, one of the CIA's so-called 'quiet channels'. For the last of the weeks (1976), now post-Junta, all external funding was withdrawn, and it is obvious that there had been great difficulty in securing local funding. I imagine that is why the series came to an end.

I have been dwelling on Greece in order to correct that asymmetry I mentioned earlier. Everyone knows about the political appropriation of traditional music in Communist South East Europe; not everyone is aware of the political appropriation of an avant-garde in Greece. In reality Greek modernism had its moment in the sun mainly due to a context of insistent anti-Communist propaganda from the so-called free world. Of course that does not mean that Greek composers subscribed to the politics, any more than composers in the Communist bloc were all fully signed up to socialist realism. One US national Security directive of July 1950 stated that in the most effective propaganda 'the subject moves in the direction you desire for reasons which he believes to be his own',

⁷ Isaiah Berlin, 'Two Concepts of Liberty', in *Four Essays on Liberty* (Oxford: Oxford University Press, 1969), 1-32.

and there is an element of that in the story of Greek modernism.⁸ Actually, I am not sure it is quite that simple. I am not sure motives can be so easily explained away. There is real ambivalence in this area, especially when we move outside music to intellectual history more generally: I am thinking here of the role of leftist intellectuals in CIA-funded journals such as *Preuves*, *Der Monat* and *Encounter*. Isaiah Berlin, a key player in all this, claimed innocence after the revelations of 1967. ‘What I and others like me minded very much was that a periodical [*Encounter*] which claimed to be independent, over and over again, turned out to be in the pay of the American secret intelligence’.⁹

I do not really want to go there. The point I want to come to is that despite these appropriations the cultural world had some capacity to ‘talk back’ to the political world, and on both sides of the divide. In other words, while political appropriations of art music pulled Greece and its Communist neighbours apart, the ‘talking back’ drew them together.¹⁰ This was possible not least because as third-order simulacra or simply as signs, appropriated repertoires had transposable meanings, allowing for commonalities in compositional praxes whatever the ideological agenda. The concerns of composers at a deeper level, I am suggesting, were not so very different in the Communist Balkans and in Greece.

We might, I think, characterise those concerns by identifying two contrasted narratives that eventually became one. There is a narrative of emancipation, an aspiration towards what I earlier called an oxymoronic ‘known new’. Either side of the border this stemmed from a sense of cultural disadvantage, but it was exacerbated in the Communist world no doubt by a view of the western avant-garde as a kind of forbidden fruit, an object of fascination and desire (actually there is a big issue in that more generally; an issue about new music and what is known these days as ‘critical cosmopolitanism’). In any event this narrative of emancipation reached a determinate stage in the early 1960s. It was formalised by the Zagreb biennale, at which point many composers from this region seemed to merge seamlessly and easily into the mainstreams of European modernism, perhaps especially in Croatia.¹¹ There was a kind of

⁸ Saunders, *Who Paid the Piper?*, 6.

⁹ Michael Ignatieff, *Isaiah Berlin: A Life* (London: Chatto & Windus, 1998), 199-200.

¹⁰ See the documentation of shared enterprises in Katy Romanou’s chapter in the present book.

¹¹ Milko Kelemen’s account of manipulating the vested interests of the Soviet Union and the United States in his planning of the Zagreb Biennale is found in *Der Komponist und die Zagreber Musikbiennale* (Graz, 1971).

‘national bypass’ operating here. Milko Kelemen was a key figure in Croatia; Lazar Nikolov in Bulgaria. And in Greece we might cite Yannis Papaioannou, a style-conscious modernist, an ‘emancipator’.

Running contrary to that narrative, however, was a second narrative, a narrative of home-coming, about Balkan identities, about the quest for roots, and in due course this not only won out over the first narrative but actually subsumed it. Here we might take Serbia as our starting point. What it amounted to, as I see it, was the attempt to translate into a new kind of musical practice an agenda that had already been very much alive in the musical discourse of the inter-war years. That discourse emphasised the need to dig deep into traditional materials to find primordial layers of culture (there were pragmatic reasons for that in the context of a political federation; i.e. a need to identify a common traditional music). However in the late 1950s there was a major shift in the musical means by which this might be achieved, a shift from the folkloric to the sacred, from deconstructive to monumentalising and ‘alienating’ techniques, in a word, from Bartók to Stravinsky.

Now for me the key figure here was Ljubica Marić. In her music of the late 1950s and early 1960s, Marić avoided the false consciousness of both the past and the folk that we associate with music policy in state socialism. But she equally avoided the officially sponsored historical denials and elitism of the new music. Rather she found a voice somewhere ‘in-between’, catching the resonance of imagined collective voices from the distant past, but sifting and straining them into an active present. The tempting and obvious link to her teacher Josip Slavenski is of course pertinent here, but it existed more on the level of rhetoric than of compositional practice. Perhaps I can oversimplify just to make the point. Slavenski, whatever he may have said about primordialism, worked within a Bartókian orbit, at least where treatments of traditional music are concerned (I do not speak about a whole other dimension of his thought, though even here there is a sense in which the ever-widening symbolic geography of his music, extending to the cosmos, kept ‘returning’—full circle, as it were—to Međimurje).

The Marić of *Songs of Space* (*Pesme Prostora*), on the other hand, leant on Stravinsky rather than Bartók, and the resulting sound world proved to be a new beginning, and not just for her. It is important to emphasise that archaisms here operated largely on a symbolic level. In other words, less crucial than the precise provenance of musical materials was their capacity to signify (certain instrumental spacings [the very opening chords], certain kinds of choral chanting [the second epitaph], evocations of *ison* [the third epitaph] and so on, could now become all-purpose symbols in just the way that certain kinds of modes, bourdons

and ornamentations had done in the inter-war period). Soon this second narrative demonstrated its persuasive power. Marić, it seems, caught the moment early. In Bulgaria one would cite Konstantin Iliev and Ivan Spassov; in Romania Ștefan Niculescu and Tiberiu Olah. And it crossed political divides. This is the appropriate context for a figure such as Dimitris Dragatakis in Greece, for example, a seeker after archetypes and roots if ever there was one. For all these composers, the marriage of a poeticised archaism and modernism offered an identity that was not just a narrowly national one.

A yet wider context for this narrative was the highly marketable ‘spiritual renaissance’ associated with a good deal of late twentieth-century music. And here too, it seems to me, Marić formed a unique bridge, linking the spirituality of early modernism, Stravinsky in particular, with the spirituality of so-called postmodernism.¹² Again *Songs of Space*, significantly a kind of cantata (i.e. a politically approved genre), was the seminal work here. It was transparently a part of the Stravinsky legacy. But its archaisms offered a pathway to the future (you can even hear this encoded stylistically in the last two epitaphs: explicit echoes of Stravinsky, premonitions of Polish expressionism). For Marić it was a pathway that allowed very particular spiritual identities to be affirmed through evocations of a medieval Serbian world.

That pathway led of course to the works based on the Serbian *Octoechos*. Of course, politics explained the absence or occulting of the chant in the art music of Communist South East Europe up to this point (I know there are exceptions, and there are moving stories about that). But the chant continued to function as a sacred trope in the secular music of the Greek national school (Evangelatos, Petridis or Poniridis, as well as Kalomiris). The functionality here was not uniform, but there are some parallels, especially in symphonic repertory, with the apotheotic role of chorales within Austro-German traditions. Marić was not totally removed from this; witness the last movement of the *Byzantine Concerto*; but it was not her main concern. For her, the *Octoechos* signalled the quest for archetypes, the re-activation of deep communal structures; something new, we might say, from the recovery of something old. Stravinsky remained a catalyst for this, but in the *Octoicha* works his voice has become much fainter. You can hear him in the improvisation of *Octoicha 1*, but the tension-building devices of the *ricercar*, the heterophonic layering on different temporal planes here and in much of the *Byzantine Concerto*, indeed the whole teleology of this music: all that is far removed from Stravinsky.

¹² It is precisely this bridge that Katerina Levidou is just now beginning to explore in a research project on music and spirituality at Oxford.

If we return, by way of conclusion, to my two narratives, we might say that the *Octoicha* works represented a significant stage in the journey of Serbian and Yugoslav music from political confinement and imposed insularity towards freedom of expression and integration within European music more generally. They were a gateway to a brave new world—my first narrative. Yet at the same time—and this is my second narrative—they are privileged precisely because they fought shy of a ‘progressive’ Western avant-garde, bearing in mind that, as we have seen, this was hardly less ideological, and hardly less subject to political manipulation, than a ‘regressive’ socialist realism. These works signalled the return of a complexity of signification in this region, where fluid and multiple meanings could once more attach themselves to our appropriated categories following the simplification and polarisation that had accompanied post-war politics. Marić was important, in short, in the way that Enescu had been important in the inter-war period. If she did indeed find a voice somewhere ‘in between’, it chimed with the voices of others in south-east Europe at just this particular moment. To use Bigenho’s language, it exhibited two kinds of authenticity: a unique authenticity and a cultural-historical authenticity. It was a voice of its time, and of its place.¹³

Дим Семсон

ПОВРАТАК У БУДУЋНОСТ СА ЉУБИЦОМ МАРИЋ

Резиме

Категорија „традиционалне музике“ може се најбоље разумети кад се посматра из аспекта разумевања места и изворности. Схватању трансформације ове категорије у послератној Европи може се прићи помоћу првог реда симулакра који је идентификовао Жан Бодријар, док њено присвајање од стране категорија које се обично описују као „популарна музика“ и „уметничка музика“ призива Бодријаров други ред.

Заснивајући се на наведеним прилазима „традиционалној музици“, овај рад лоцира три различита стадијума која су укључена у њено *преговарање* са „уметничком музиком“: идентификацију с нацијом и класом, модернистичко сврставање уз прогрес и трагање за локалним (балканским) идентитетима. У артикулисању та три стадијума, он затим лоцира два велика наратива која управљају уметничком музиком на Балкану – могли бисмо их описати као наративе еманципације и повратка кући – и на тај начин покушава да поправи асиметрију у третирању музике и политике у годинама Хладног рата.

¹³ Bigenho, *Sounding Indigenous*, 16-23.

У раду се тврди да Љубица Марић има специјално значење унутар ових прича. Пут којим је омогућила синтезу два наведена наратива, или, прецизније – подвођење другог под први, био је пионирски. Поглед из птичје перспективе на музику послератне југоисточне Европе сугерише да је овај пут на крају превазишао политичке поделе и тако понудио уписивање идентитета који нису били само уско национални.

ЛАВИРИНТИ ПОСТОЈАЊА: ПО-ЕТИКА ЉУБИЦЕ МАРИЋ ИЗМЕЂУ ФИЛОЗОФИЈЕ, ПОЕЗИЈЕ И МУЗИКЕ*

Катарина Томашевић

„...никад се ништа не понавља у историји људских бића,
...сваки човек је звезда за себе,
све се догађа увек и никад,
све се понавља бескрајно и непоновљиво.“

Данило Киш, *Енциклопедија мртвих* (1983)

ПОСЛЕДЊИХ недеља, док су се ужурбано одвијале припреме за отварање изложбе и научног скупа посвећеног Љубици Марић (1909–2003), многобројни разговори са колегама, али и са пријатељима и познаницима, од којих многи нису из музичког света, потврдили су предосећај који ме је све време пратио и усмеравао током припреме овог реферата; сасвим изузетна и за наше прилике неуобичајена но дубоко оправдана иницијатива да се само шест година пошто је Љубица Марић напустила овоземаљски план одржи низ манифестација које ће велику уметницу поново довести у сам фокус пажње културне, уметничке и научне јавности, представља, могуће је, тек прву фазу у потпуном реконструисању многоликих аспеката „времена“ и „простора“, поетичких, естетских и естетичких, као и филозофских димензија њеног постојања.

Нема сумње да су надахнути циклуси концерата, изванредна ауторска изложба др Мелите Милин, као и садржајни реферати претходних учесника за много корака унапред померили хоризонте, као и продубили увид у наша досадашња, немала сазнања о креативним донетима Љубице Марић. Споменућу ипак један „случајан“ сусрет који је, барем у мом личном искуству, одјекнуо као продоран сигнал о још увек неиспитаним и незнаним „територијама“ присутности Љубице Марић у њеном сопственом времену, као и о скривеним траговима који су после ње остали, запретени тек у сећањима

* Студија је рађена у оквиру пројекта „Музика на раскршћу – српски, балкански, европски оквири“ (бр. 147033) који подржава Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

многобројних, нама још увек незнатих успутних познатика: „Како да не, упознала сам Љубицу Марић, додуше, само једанпут, док сам јој помагала у поставци њених цртежа у Галерији Ликовне академије“, рече ми недавно Дарија Качић, цењени визуелни уметник и професор сликарства на истој Академији.¹ „Каква суптилна природа! И даровита, невероватно даровита особа брижљиво исклесаног ликовног сензибилитета. Још имам пред очима слику тих цртежа; били су изврсни, као да се целог живота ничим другим није ни бавила. И још нешто: иако смо само пар сати биле заједно, обема нам се чинило као да се одувек познајемо.“²

Овај сићушни, до овог часа већини вас, верујем, непознати фрагмент сећања на Љубицу Марић, само се улио у један од многобројних рукаваца који су се преда мном отварали у развијању полазних методолошких премиса овог рада. Оне су, опет, биле утемељене на пресеку кључних концепата Умберта Ека (Umberto Eco, 1932), и Данила Киша (1935–1989), двојице значајних писаца и књижевних умова XX века. Извесни преломни тренуци у њиховим стваралачким биографијама хронолошки су се чак директно укрстили са симптомима промене стилске парадигме у последњој стваралачкој фази Љубице Марић.³ Реч је, свакако, о почетку осамдесетих година прошлог века, када се ауторка, после дуготрајне истраживачке епизоде са *Музиком звука*, поново враћа компоновању у класичном смислу речи. Тих година Умберто Еко објављује роман *Име руже* (1980), да би коју годину касније, у поговору другог издања истог романа – у знаменитим *Постилама* (1984)⁴ и посебно у књизи *Семи-*

¹ О „озбиљности, темељности приступа, дорађености сваког решења, као и о [својеврсној] префињености“ ликовног исказа Дарије Качић видети нпр. Ješa Denegri, *Osamdesete. Teme srpske umetnosti (1980–1990)*, Svetovi, Novi Sad 1997, 140–143. Упор. на истом месту Денегријево опсервације о Качићкиним „поигравањима својствима (...) специфичне историјске меморије, артикулисане у прожимању архаичног, барокног и савременог кода, (...) медитативно продуженог времена рафиноване и продуховљене свакодневне егзистенције.“ (Исто, 142–143).

² Наведен је фрагмент разговора са Даријом Качић, Београд, 17. октобар 2009.

³ Ана Стефановић, „Архаично, модерно и постмодерно. О најновијој стваралачкој фази у опусу Љубице Марић“, *Музички талас*, Београд 1997, бр. 1–2, 10–21.

⁴ Видети Umberto Eco, *Postille al nome della rosa* [додатак италијанском цепном издању], 1984. Прво издање романа *Име ружа* на српском језику [превод Милане Пилетић] објављено је, заједно са Поговором [*Postille*] у издању Paideia-e, Београд 2000. Прво југословенско издање [у хрватском преводу Моране Чале-Кнежевић], објавио је Графички завод Хрватске, Загреб 1984.

отика и филозофија језика (1984), уверљиво документовао тезу по којој је универзум људске културе структуриран као комплексан лавиринт, заправо као бесконачна мрежа у којој свака тачка може бити повезана са било којом другом.⁵ Модел једног таквог лавиринта, близак колико ризомском филозофском концепту Делеза (Gilles Deleuze, 1925–1995) и Гатарија (Pierre-Félix Guattari, 1930–1992)⁶, толико и метафори *вртлога*, *вира* у гледиштима Едгара Морена (Edgar Morin, 1925)⁷, иманентан је, како то истиче Еко, библиотекама и енциклопедијама као мегаскладиштима укупног људског знања. Аплициран на проучавање индивидуалних биографија и стваралачких опуса, модел лавиринта, пак, симболички означава *хронотоп* – *просторно-временску матрицу*⁸ свеукупних *архи-*, *интер-* и *метатекстуалних веза* чији *кодови*, подједнако испреплетени у дијахронији и у синхронији, творе бесконачну мрежу ауторовог уметничког и људског постојања.

Екрана отвореног да препозна и упије плодне идеје и концепте свог сопственог, историјског и књижевног доба, знао је то добро и Данило Киш, поготово онда, када је 1983. године написао приповетку *Енциклопедија мртвих*.⁹ Велики ерудита, поштовалац Борхеса (Jorge Luis Borges, 1899–1986) и Артура Кестлера (Arthur Koestler, 1905–1983), Киш је временску структуру *Енциклопедије* описао следећим речима: „Све су то посебни параграфи, свако је раздобље дато у некој врсти песничке квинтесенције и метафоре, не увек хронолошки, него у некој чудној симбиози временâ, прошлог, садашњег и будућег (...) Из големе реке биографија (...) одвајају се рукавци (...) а дани теку као река времена, ка ушћу, ка смрти.“¹⁰ Формални модел

⁵ Видети Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Indiana U.P., Bloomington 1984, 80–86. [прво издање књиге на италијанском језику: *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984].

⁶ Видети нпр. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie*, 1. *L'Anti Œdipe*, Minuit, Paris 1972; [Guattary] *Rhizome: introduction*, Minuit, Paris 1973; Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie*, 2. *Mille Plateaux*, Minuit, Paris 1980.

⁷ Видети Edgar Morin, *Penser l'Europe*, Gallimard, Paris 1987.

⁸ Видети нпр. Mikhail Bakhtin, „Forms of Time and of the Chronotope in the Novel“ [y:] *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Ed. Michael Holquist, UTP, Austin 1981, 84–258. Видети и у издању на српском језику: Mihail Mihailovič Bahtin, *O romanu*, preveo s ruskog Aleksandar Bodnjarević, Nolit, Beograd 1989.

⁹ За споменуто дело Киш је 1984. године одликован Андрићевом наградом.

¹⁰ Наведено према: Danilo Kiš, *Enciklopedija mrtvih*, Djela Danila Kiša, [knj. 10], Globus (biblioteka „Svijetski pisci“) – Prosveta, Zagreb – Beograd 1983, 54, 66.

расправе о „лабиринтима постојања“ Љубице Марић који заступам има, дакле, свој непосредни *узор* у концепцији *времена* описаном у горњем фрагменту.

Није ми, за сада, познато у којој је мери и да ли је уопште Љубица Марић пратила књижевно дело и жустре полемичке активности Данила Киша. Зачудило би ме уколико бих открила да није.¹¹ Но, за даљи ток овог излагања, та чињеница и није од пресудног значаја. Далеко су важнија она чворишта у којима се сусрећу и укрштају, а каткад и размимоилазе поетичке, етичке и естетичке константе њиховог стварања. Пре но што се упутим ка следећој инстанци ове расправе, у чијој ће се жижи наћи питање *интермедијалности* опуса Љубице Марић, дужна сам да укажем, поготово колегама из иностранства, на порекло несвакидашње графици речи *поетика* у самом наслову мог рада. Термин *по-етика*, у смислу „онога што долази после етике“ представља окосницу Кишове дискурзивне праксе.¹² Истичући да уметност почива на „дрхтавој равнотежи“ *етике* и *естетике*, Киш позицију уметника сагледава у непрекидном процесу осциловања између *homo politicus*-а и *homo poeticus*-а. Доминантни тон језичке или музичке партитуре, одређен је, према Кишу, „тренутним стањем света“.¹³ Испитивање модалитета коегзистенције *поетичких* и *по-етичких* слојева у стварању Љубице Марић, један је од циљева наших предстојећих корака.

* * *

Пред уласком у лабиринт, па макар он био и „ековски“, питање избора прве стазе можда није пресудно, али је ипак одлучујуће за даљи ток и трајање пута. Због ограниченог простора којим располажем, определила сам се да овде, уствари, тек скицирам мапу једног могућег пута кроз уметничку биографију Љубице Марић.

Поћи ћу најпре од тачака пресека привидно засебних, одвојених медија ауторкиног стваралачког говора. Сноп *интермедијалних* веза

¹¹ Да је Љубица Марић пратила и добро познавала дело и мисао Данила Киша, потврдила ми је накнадно професор др Мирјана Миочиновић, дугогодишња животна сапутница великог писца, приређивач његових *Сабраних дела* и, такође, пријатељица Љубице Марић. За сусрет и садржајне разговоре које сам о Данилу Кишу и Љубици Марић након скупа водила са Мирјаном Миочиновић, захвална сам професорки Мирјани Живковић.

¹² Видети нпр. *Homo poeticus*, *Sabrana dela Danila Kiša* [knjiga deveta, u redakciji Mirjane Miočinović], Prosveta, Beograd 2006.

¹³ Наведено и парафразирано према: Mihajlo Pantić, „Decenija bez Danila Kiša. Amalgam taloga iskustva“, *Vreme*, Beograd, oktobar 1999, br. 458.

између њене музике, поетских и ликовних остварења, неоспорно указује на ауторкину трајну и универзалну заокупљеност формом, временском и просторном организацијом дела, унутрашњим ритмом, као и тежњом ка својеврсној синестезијској хармонији елементарна експресије. „Зар не прелази све једно у друго?“, запитала се Љубица Марић једном приликом. „Зар не мирише колор, зар не звучи слика, зар кипови не тутње ритмовима, зар речи не нарастају у простор, а простор поново у звук?“¹⁴ „Све произилази из *исто* и односи се на *исто* [ист. К. Т.]“, закључила је на другом месту.¹⁵ На које је то *исто*, међутим, Љубица Марић мислила? Остављамо за сада ово питање отвореним, уз констатацију да су њени аутопоетички искази увек били врло компримовани, чак лапидарни. Врхунац редукционизма и аскезе остварила је у *Таблицама* које стоје на самој размеђи филозофске, истовремено и музичке поезије и цртежа као визуелног медија. Свака *Таблица* за себе изграђена је на посебном коду појмовних, визуелних и латентних звучних, то јест музичких знакова. Као и у *Песмама простора* и у другим вокално-инструменталним опусима, однос вокала и сугласника представља њихов засебан семантички слој. Издвајајући *Таблице* као само језгро филозофских рефлексија Љубице Марић, вратићу се на њих нешто касније, са намером да испитам корелације ауторкиног доживљаја света са филозофским концептима далеког Истока, а посебно са учењем Лаоцеа и таоистичким парадигмама.

Пут ка откривању виђења ИСТИНЕ и ЛЕПОТЕ у поетици и уметничкој филозофији Љубице Марић, започећу фрагментом личног сећања на један давнашњи сусрет са ауторком у Музиколошком институту САНУ. Пажња уметнице, до тад усмерена на разговор о једном од предстојећих извођења *Дувачког квинтета*, наједном је одлутала ка декоративној лименој кутији од бомбона која се налазила на столу. Узела ју је у руке, пажљиво посматрала са свих страна, потом ју је и отворила: кутија је била празна. Насупрот очекивању, та *празнина* као да ју је развеселила. „Амбалажа!“, рече, „Да, то је XX век – доба амбалаже.“ Ауторкин непрекинути унутарњи и стваралачки дијалог са тенденцијама развоја уметности у XX веку, као и њено истрајно трагање за *испуњеношћу* како људског, тако и умет-

¹⁴ Pavle Stefanović, „Između zvuka i logosa (anketa)“, *Delo*, Beograd, mart 1957, god. III, br. 3 [Pitanja Pavla Stefanovića: 509–516; odgovori Ljubice Marić: 517].

¹⁵ Miloš Jevtić, „Ljubica Marić: kroz zvuk prisustvo onih čudesnih svetova i emocije“ u: *Muzika između nas. Odgovori 2*, Nota Knjaževac – RTB Beograd, Knjaževac – Beograd 1979, 104.

ничког постојања, навели су је једном приликом да се отворено декларише као противник „разарајућих сила такозване *антиуметности*.“¹⁶ Под *новим* подразумевајући нове облике *стварања*, истицала је такође да је „сваки стваралац (...) дужан да – носећи заједнички звук свог времена у свом духовном слуху – са своје стране да **истинити** [ист. К. Т.] и лични прилог свом времену.“¹⁷ Недавно је у рукописним *Записима* откривена и следећа ауторкина мисао: „Само у храбрости за *истинитост* видим могућност за дубоки мир и издржљивост“.¹⁸

Несумњиво, питање ИСТИНЕ било је трајна етичка и филозофска преокупација Љубице Марић. Истоимена бајка – ауторкин прилог жанру књижевне фантастике – објављена је 1978. године,¹⁹ истовремено кад и *Таблице*.²⁰ Према једном могућем тумачењу бајке, пут ка спознаји ЛЕПОТЕ Истине, пут је најтежих искушења. ЛЕПОТА Истине, пак, само је сан, пројекција, утопија, а у овоземаљском свету избор *лажи* преостаје као последње уточиште од њене *ружноће*. Према истом извору, сама бит Истине – *тамне* и *истовремено сјајне*, достижна је тек као *последње сазнање*, које као да понире до самог дна времена и простора, имплицитно бесконачно.²¹ Његова је природа, међутим, *дуалистичка* – реч је о истовременом потпуном одсуству (тама) и потпуном присуству светлости (сјај):

„Нестрпљиво је погледао према балкону дворца, а ускоро виде заиста како се врата на балкону мало отшкринуше, а онда лагано отворише. Али још не дође тренутак Њу да угледа, јер се појавила дружбеница њена, или служавка, девојка увела лика и у скромном руху, те јој он довикну да зове Господарицу Дворца. Но ова није разумевала, или је била нема, или глува, те он сада повика јаче: „Зови Господарицу. Зови лепу Истину“. А девојка је и даље стајала, у недоумици некој, па онда славим покретом руке, и више као да пита, показа према себи. Дечак изгуби стрпљење и хтеде да викне на малоумницу кад му се наједном поглед заустави на њеном. Гледале су га две звезде, **тамне и сјајне** [ист. К.Т.] у исти мах. Он као да у тренутку нешто схвати, а онда га снага нагло напусти. Паде ницице и зајца као дете, и плакао је

¹⁶ Miloš Jevtić, *Нав. дело*, 102.

¹⁷ *Исто*, 104.

¹⁸ Наведено према: *Политика. Културни додатак*, 14. март 2009.

¹⁹ ЉКМ, *Истина* (бајка), Еони, 1956–1976.

²⁰ И бајка и *Таблице* настајале су, како је наведено у издањима, чак током две деценије (од 1956. до 1976).

²¹ Поглед Истине „долазио [је] из неке велике и непомичне даљине, и казивао нешто недокучиво, а ипак блиско, давно одувек знано“. *Истина* (бајка), 13.

дуго и безнадежно. А када се најзад мало примирио и подигао главу према балкону, Истина је још стајала тамо и гледала га.

Сада је видео само њене очи. А поглед њихов као да је долазио из неке велике и непомичне даљине, и казивао нешто недокучиво, а ипак блиско, давно однекуд знано. Дечак је примао овај загонетни поглед као да у њему наслућује **последње сазнање** [ист. К.Т.].

Онда се Истина, онако исто као што се била појавила, лагано и тихо повукла у одају Дворца. Када је разабрао да је остао сам дечак се осети као напуштен, и у беспућу, па сада скоро завапи према Дворцу: „Истино. Истино, шта да чиним сада. И како да кажем љубима...?“ Али врата на балкону Дворца беху већ затворена.

„Слажи, слажи“, зашумело је лишће узнемирено поветарцем који је прохујао шумом“.

•

Дечак се пренуо.

Мајка га је пажљиво будила.

Он угледа над собом њене очи – тамне и сјајне у исти мах.“

Истина (бајка), 12–14.

Онтолошки дуализам у оквиру базично монистичког доживљаја света – о чему уверљиво говоре и записи у *Таблицама* – представља једну од кључних естетичких и поетичких константи укупног стварања Љубице Марић. Једна посебна студија, ако не и монографија, могла би се написати само на основу детаљне компаративне анализе текстова *Таблица* и Лаоцевих записа обухваћених *Књигом Тао Те*. „Парадоксална логика“ (термин Ериха Фрома/Erich Fromm, 1900–1980), супротна принципима аристотеловске филозофије на којој почива западни свет, заједничка је колико „видима“ Љубице Марић (нпр. „крећући се стоји, стојећи креће се“), толико и далекоисточном кинеском, такође и индијском начину мишљења, а могла би се довести у везу и са Хераклитовом филозофијом.²² С обзиром на то да питања сусрета, судара и прожимања концепата Истока и Запада већ дуго закупљају моју пажњу, те сам и у домену музиколошког рада учинила један обимнији покушај у том правцу,²³ једно питање – а реч је управо о „утицају“ таоизма на погледе Љубице

²² Светозар Бркић, „Лаоце и његово дело Тао Те“, предговор за: Лаоце–Чуангце–Конфуције, *Изабрани списи*. Избор, превод, предговор и белешке Светозар Бркић. Просвета (Библиотека „Светски класици“, коло III, књ. 17), Београд 1964, 21.

²³ В. Катарина Томашевић, *На раскршћу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Музиколошки институт САНУ – Матица српска, Београд – Нови Сад, 2009.

Марић – остајало је донедавно сасвим отворено. Такође, није ми познато да је ово питање до сада уопште било озбиљније покренуто у музиколошкој литератури. Захваљујући Мелити Милин, дошла сам до фотокопије првог, за сада и јединог чланка у коме су недвосмислено истакнуте паралеле између Лаоцеових и рефлексива Марићеве.²⁴ Аутор овог надахутог списка, Светозар Бркић – есејиста, песник и преводилац²⁵ – остаће запамћен у српској културној историји као селектор, преводилац, аутор предговора и бележака за једно од првих обимних, критички приређених издања *Избраних списа Лаоцеа, Чуангцеа и Конфуција*. Ова капитална књига објављена је 1964. године.²⁶ Даљим истраживањима, но, пре свега захваљујући љубавности Бркићеве кћери – др Ласте Ђаповић, научног сарадника Етнографског института САНУ – установила сам, такође, да лични контакти и пријатељство Марићеве и Бркића датирају још од педесетих година. Спајало их је такође заједничко пријатељство са композитором Јосипом Калчићем, а чињеница да је Бркић, и сам песник, био велики поштовалац песништва Момчила Настасијевића који му је, уз све то, био и професор у гимназији, даје овој нашој расправи непосредан подстрек да испитамо још један рукавац уметничке биографије Љубице Марић. Игла компаса је и даље, за сада, окренута ка Истоку, али се казальке часовника убрзано окрећу уназад, све до „младих дана“ Љубице Марић.

²⁴ Светозар Бркић, „Љубице Марић – ‘Таблице’“, [у ауторовој књизи:] *Осветљени спрудови. Есеји*, Матица српска, Нови Сад 1994, 188–192. [претходно објављено у часопису *Delo*, 4–5 (април–мај), 1991, 303–307].

²⁵ Рођен 1916. г. у Обровцу (Хрватска), Светозар Бркић дипломирао је англистику на Филозофском факултету у Београду 1939. г. Усавршавао се у Бристолу, Британија (1938–39). Током II светског рата рата прикључио се НОП-у (од 1942) и НОБ-у (од 1943). После рата, деловао је као универзитетски наставник у Новом Саду, Београду и Скопљу. Био је уредник часописа *Наша реч* (1950), уредник издавачког предузећа „Знање“ (1954–56), члан уредништва Летописа Матице српске (1961–1965). Умро је 1993. Према: [В. Novaković], Brkić, Svetozar. *Jugoslovenski književni leksikon*, друго, допуњено издање, ur. Živan Milisavac, Matica srpska, Novi Sad 1984. На овим подацима, као и на укупној, несребичној помоћи у реконструкцији прецизних библиографских података за овај рад, топло се захваљујем колеги, мр Александру Васићу.

²⁶ Лаоце–Чуангце–Конфуције, *Избрани списи*. Избор, превод, предговор и белешке Светозар Бркић. Просвета (Библиотека „Светски класици“, коло III, књ. 17), Београд 1964. Поново исти издавач: 1983. (Biblioteka „Prosveta“, latinicom); 2006. (Библиотека „Светски класици“, ћирилицом; Лаоце: 15–122. + белешке, 331–350).

Када се у Београду 1923. године појавила *Антологија кинеске лирике* у избору Милоша Црњанског,²⁷ где су по први пут на српском језику објављени фрагменти *Књиге о Смислу и Врлини* Лаоцеа, Љубице Марић било је тек четрнаест година. Сама појава *Антологије*, оцењена је, међутим, као књижевни догађај од прворазредне важности. Како је познато, отварање према Истоку, како совјетском, тако и оријенталном и Далеком, обележило је међуратне акције младе београдске књижевне авангарде, посебно на њеном левом крилу. Надреалисти, дадаисти, хипнисти, зенитисти – сви они заједно отворили су нову фазу спора са Европом и на Истоку трагали за уточинством од тзв. „беспућа“ Запада.²⁸

Такоређи истовремено, на паралелним стазама југословенске музике, одвијало се и стварање Јосипа Славенског, првог и збиља значајног професора Љубице Марић. Биле су то само три године заједничког рада (1926–1929), али три прекретничке године, како за ученицу, тако и за професора: Славенски у то време, на пример, довршава *Балканофонију* и већ интензивно ради на концепту и првим скицама *Религиофоније*, тј. *Симфоније Оријента*. Од најраније младости у сталној потрази за фолклорним напевима „оних народа које цивилизација није искварила“,²⁹ страшно заокупљен феноменом аликвотног низа, идејама о „музици у природном тонском систему“, такође заронен у бесконачне прорачуне на основу којих ће засновати „астроакустичку теорију“, Славенски је, не сумњамо, део свог ватреног ентузијазма за „откривање нових територија звука“, као и за освајање „космичких предела музике“ морао пренети и на своју даровиту ученицу.³⁰

²⁷ *Антологија кинеске лирике*. Одабрао Милош Црњански, Издавачка књижарница Напредак, Београд 1923. [Поново фототипски објављено: Милош Црњански, *Антологија кинеске лирике и песме старог Јапана*. Приредио и поговор написао Александар Петров, Народна библиотека Србије – Дечје новине, Београд – Горњи Милановац 1990].

²⁸ Видети Томашевић, *Нав. дело*, 167–170.

²⁹ Нав. према Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Prosveta, Beograd, s.a. [1969], 487.

³⁰ Видети: Vlastimir Peričić, „Josip Slavenski i njegova ‘astroakustika’“, *Medi-turje*, Šakovec 1985, br. 7, 117–127 [На немачком језику објављено у: *Musiktheorie*, 3, Jg. 1988, Heft I, 55–70]; Мирјана Живковић, „Југословенство Јосипа Славенског“, [у:] *Јосип Славенски и његово доба*, Зборник радова са научног скупа поводом 50 година од композиторове смрти (Београд, 8–11. новембар 2005. г.), ур. Мирјана Живковић. СОКОЈ / МИЦ – Музиколошки институт САНУ – Факултет музичке уметности, Београд 2006, 13–26, посебно 17–20; видети и рад Весне Микић, у истом зборнику.

Није стога било необично да је Марићева током прашких студија (најпре у класи Јозефа Сука/Josef Suk) релативно брзо и снажно била захваћена зрачењем нових концепата микротоналне музике, чији је носилац био Алојз Хаба (Alois Hába).³¹ Уважавајући поједине принципе Хабиног концепта, али имајући у виду и достигнућа Нове бечке школе, Љубица Марић ће у свом антологијском *Дувачком квинтету* из 1931. године наћи трећи, сопствени пут, чији је квалитет убрзо био потврђен и селекцијом за Фестивал *Међународног друштва за савремену музику* у Амстердаму (1933).

Са овим делом, Марићева се укључила у широку матицу западноевропске авангарде тих година. Њено потоње дубље интересовање за микротоналну музику, као и поједини аутопоетички искази из година пуне стваралачке зрелости, указују, међутим, да су корени њене фасцинације проблемима *времена* и *простора* били усађени још у младалачком периоду. Не само да се Љубица Марић, посредовањем Јосипа Славенског, већ тада била заинтересовала за „хармонију сфера“, не само ни то да је, као и Славенски, до позних година истрајно веровала у *један једини, но бескрајни тон као праизвор свега*,³² већ се време почетка њених интересовања за димензије простора и времена подударило и са снажним потресима које су у области како науке, тако и уметности, наступили након објаве револуционарних открића геометрије, математике, теорије релативности, космологије и квантне физике током првих деценија ХХ века. И док су истовремено „дух модернистичке епохе“ обележавале и појаве „неопитагорејства“ и „неоплатонизма“, Љубица Марић се никада није отворено декларисала као симпатизер или припадник било којег одређеног поретка. Тако је, уосталом, било и у случају њених професионалних опредељења.

³¹ Како је познато, један од импулса за заснивање новог система Хаба је добио и приликом проучавања система арапских макама. У српској музичкој периодици објављени су преводи два Хабина чланка: „Deset godina razvoja četvrtstepenske i šestinastepenske muzike u Čehoslovačkoj“ (sa češkog preveo Predrag Milošević), *Muzika*, Beograd, juli 1928, god. I, sv. 7, 212–214. (broj posvećen „Čehoslovačkoj muzičkoj kulturi naših dana“); „Mladi jugoslovenski kompozitori i četvrttonska muzika“. *Zvuk*, Beograd, januar 1933, br. 3, 81–85. У првом чланку (стр. 212), стоји и ово: „Пишем ли чланак (...) не морам да се позивам на Арапе, нити [стр. 213] на Грке и њихове музичке теорије и праксе“. У чланку објављеном у *Звуку* Хаба помиње искуство које је стекао на конгресу арапске музике у Каиру, 1932. године.

³² „...У дну свега (...) почива као какав живи заметак онај ј е д а н – један бескрајан тон...“. Зорица Макевић, *Време које нас носи даље. Разговор са Љубицом Марић*, Нови Звук 1, Београд 1993, 9–10.

Ауторкина фасцинација *бројем*,³³ довешће је, међутим, у касним педесетим и током шездесетих година XX века у везу са, „једним никад прокламованим ‘братством’ стваралаца“,³⁴ снажних и изузетних уметничких фигура, попут сликара и теоретичара Леонида Шејке, вајарке Олге Јеврић, песника Васка Попе, архитекте Богдана Богдановића. Сви они су у броју видели „не само (...) ознаку квантитета (...), већ (...) и елемент симболичког квалитета који је основни принцип исходишта и хармоније свемира.“³⁵ Не треба губити из вида чињеницу да је у то слично доба, почев дакле још од раних педесетих све до средине шездесетих година, и Драгутин Гостушки – музиколог, естетичар и композитор – ослањајући се на сазнања природних наука, такође поступно развијао контрапункт своје компаративне анализе проблема *времена* у историјским токовима и перцепцији музике.³⁶

Неоспорно је да живој истраживачкој пажњи Љубице Марић на хоризонтима музике није промицало ништа битно, поготово не нешто што је на дубљем нивоу резонирало са њеним примарним естетским афинитетима и уверењима. Њена приврженост полифонији и контрапункту, бароку као *архистилу* (о чему је уверљиво говорила и писала Ана Стефановић³⁷), њен истанчани осећај за селекцију врхунских узора прошлости (Палестрина/Palestrina, Бах/Bach, Моцарт/Mozart),³⁸ отвореност да препозна савременике њој сродних афинитета (Стравински/Стравинский, Лутославски/Lutosławski, Пендереcki/Penderecki, Ксенакис/Xenakis, Булез/Boulez, Анри/Henry),³⁹ били су само додатни аргументи у спектру чинилаца захваљујући којима је Љубица Марић, истрајна на путевима свог модернистичког дијалога са прошлошћу и сопственим добом, релативно рано,

³³ Видети *Таблице*, „поглавље“ *цео број* [непагиниране стр. 30–37].

³⁴ Светозар Бркић, „Љубице Марић – ‘Таблице’“..., 190–191.

³⁵ *Исто*.

³⁶ Докторску дисертацију *Уметност у еволуцији стилова*, Гостушки је одбранио на Филозофском факултету у Београду 1965. године. Допуњена и прерађена, дисертација је под именом *Време уметности* објављена 1968. године (Музиколошки институт САНУ – Просвета, Београд).

³⁷ Видети рад Ане Стефановић у овом зборнику: *Барокни дух у делу Љубице Марић*. Видети такође Ана Стефановић, „Архаично...“.

³⁸ Упор. нпр.: Зорица Макевић, *Нав. дело*, 10; Љубица Марић, *Монотематичност и монолитност облика фуге*. Посебан отисак из Споменице у част новоизабраних чланова Српске академије наука и уметности, Књ. 26, САНУ, Београд 1964, 150–151.

³⁹ Упор. Miloš Jevtić, *Нав. дело*, 102.

већ са *Песмама простора* (1956) и циклусом *Музика октоиха* (1959–1963) обезбедила себи место међу класицима српске музике.⁴⁰ Не изненађује чињеница да је у својој приступној беседи у Академију наука (1964), говорећи о монотематичности и монолитности облика фуге, из целокупног корпуса музике XX века издвојила управо Бартокову (Bartók) *Muziku za žičane instrumente, udaraljke i čelestu* (1937): „Ово Бартоково дело настало је“, како је истакла, „баш као и дела Баха, Моцарта, и других музичких великана, из оне стваралачке видовитости која једина омогућава онако дубоку везу и органско јединство закона и заноса, импровизације и геометрије“.⁴¹ У *Коди* истог списка, Марићева ће потписати својеврсни стваралачки *credo*: „...све што је у стању да својим обликом живи, наводи нас на то да облик, било појединачно или у његовом укупном настајању и постојању посматрамо као *видљивост духа – оваплоћење идеје, као испуњеност одређеним садржајем неког твораштвом ангажованог времена и простора*.“⁴²

* * *

Поновићу још једанпут ауторкине завршне речи: „*неког твораштвом ангажованог времена и простора*“. Оне су кључ који ће пред нама отворити још само једну од многобројних могућих, но за ову прилику истовремено и последњу капију кроз коју ћемо заћи у ходнике лавиринта уметничког постојања Љубице Марић.

У време у које је исписала наведене речи, Љубица Марић – композитор, за собом је већ имала заокружен, кључни корпус свог зрелог стваралаштва. *Песме простора* (1956), *Пасакаља* (1958), *Византијски концерт* (1959), *Октоиха I* (1959), камерна кантата *Праг сна* (1961), *Ostinato super thema octoicha* (1963) – сва та дела у потпуности кореспондирају са ауторкиним јасно опредељеним, продуховљеним ставом о смислу и функцији *ангажованог* уметничког деловања. Но истовремено, тај њен зрели и одлучни поглед на смисао стваралаштва могао би се протумачити не само као *поетички*, већ и као *по-етички* одговор једног одговорног савременика, учесника и сведока турбулентног, по много чему и трагичног XX века; оног столећа које ће у свету уметности остати запамћено – и на Истоку, и на Западу, и на територијама њихових географских и политичких раскршћа – по многобројним жустрим, бескомпромисним и искључивим, у теорији каткад филозофски утемељеним, а у пракси дог-

⁴⁰ Ана Стефановић, „Архаично...“, 10.

⁴¹ Љубица Марић, *Монотематичност...*, 151.

⁴² У оригиналу спационирано [прим. К. Т.]

матски утилитарним и неретко по неистомишљенике погубним дебатама по питањима тзв. *друштвене функције уметности*.

То је управо оно, важно питање у којој се стваралачке *поетике* и *по-етике* Љубице Марић и Данила Киша најприсније додирују, творећи један имагинарни дијалог у великом, бахтиновском (Бахтин) времену. Према сопственом признању, Данило Киш је проживео свој укупни књижевни и животни век у уверењу да је сваки писац Јанус, распет у противречности између *homo politicus*-а и *homo poeticus*-а; „та два пола [која чине део] једне те исте интелектуалне осовине (...) одбијају [се, међутим,] као две истозначне магнетне силе“.⁴³ Пуних двадестшест година млађи од Марићеве, Киш је био посебно осетљив на етичке аспекте ангажованог деловања уметника у (не-етичком) друштву, истичући посебно да, ако „литература ипак нечему служи [онда је то] људској савести“.⁴⁴ Руковођен Борхесовим примером,⁴⁵ пасионирано је проучавао политички ангажоване текстове француских левичарски оријентисаних писаца: Жан-Пол Сартра (Jean-Paul Sartre, 1905–1980), Пола Елијара (Paul Éluard, 1895–1952) но, с посебном пажњом – Луја Арагона (Louis Aragon, 1897–1982).⁴⁶

Животни пут овог последњег писца, у једном тренутку директно се укрстио са путевима Љубице Марић. Било је то у лето, 1933. године, у Паризу, при повратку Војислава Вучковића и Љубице Марић из Стразбура, са Шерхеновог (Hermann Scherchen, 1891–1966) „Музичко-драмског курса“.⁴⁷ Текст *Стразбуришког манифеста*, којим је ово двоје младих бунтовника произвело скандал на крају курса, један краћи, самостално потписан текст о истој манифестацији, као и један сажет напис сročен следеће, 1934. године, такође у колорацији са Вучковићем,⁴⁸ једина су *објављена сведочанства* о мла-

⁴³ Наведено према: Danilo Kiš, *Homo poeticus...*, 11.

⁴⁴ *Исто*, 173.

⁴⁵ Реч је Борхесовој књизи *Историја бешчаића*.

⁴⁶ Видети нпр. Danilo Kiš, *Homo poeticus...*, 13, 32–36, 39–40.

⁴⁷ Упор. Мелита, Милин, „Написи о авангарди у београдским музичким часописима између два светска рата“, [у:] *Српска авангарда у периодичи*, уредили Видосава Голубовић и Станиша Тутњевић, Матица српска – Институт за књижевност и уметност (Серија: Историја српске књижевне периодике, 8), Нови Сад – Београд 1996, 488; Катарина Томашевић, *Нав. дело*, 172–173.

⁴⁸ Marić Ljubica, „Musikalisch-dramatische Arbeitstagung u Strassburg“, *Zvuk*, Beograd, X 1933, br. 12, 420–422; Vučković Vojislav i Ljubica Marić, „Strassburški manifest u svetlosti materialističke kritike“, *Zvuk*, Beograd, XI

далачким политичким заносима и утопијама даровите композиторке, а тих, као и следећих година – такође и успешног диригента.⁴⁹

Дугогодишњим истраживачима њеног дела добро је познато да је Љубица Марић не само избегавала да говори о том периоду свог живота, већ да је и свесно, не пружајући касније прилику за објашњења, уништила већину својих композиција насталих уочи Другог светског рата. Њено ондашње ћутање заслужује и сада, али и убудуће, пуно поштовање, мада су нова „читања“ те етапе њене уметничке биографије не само добродошла, већ и неминовна.

Она пак друга, дуга стваралачка тишина за коју се Љубица Марић определила у годинама рата и у време срећом релативно краткотрајне милитантне соцреалистичке епизоде југословенске музике, далеко је садржајнија, импрегнирана процесима предобликовања и настајања једног њеног новог музичког *гласа*, у коме ће бити садржана сва прошла времена музичке историје Запада, транспоновани удаљени одједи Византије и српског средњовековног појања, древног фолклорног наслеђа Балкана; објаву тог *новог музичког гласа* Љубице Марић, у коме је било и појања, и логоса, и закона, и звука сопственог времена, можда понајпре треба разумети као резултат ауторкиног трагања за ИСТИНАМА, како оних животних, тако и уметничких. Не пристајући на диктате соцреализма, Љубица Марић у годинама после рата у ствари није ни извршила никакав суштински „заокрет“ у свом музичком стварању. Имајући смисао естетски заокруженог дела, већ њен предратни *Дувачки квинтет* био је, у оквирима тада одабраних стилских парадигми, *ангажован* пре свега као *музика по себи*, као што су и сва њена потоња, већ споменута дела из зрелог стваралачког периода, само продубила и проширила перспективе композиционих аксиома усвојених већ у младости, дарујући нове димензије координатном простору модернизма тј. модернизма у српској тј. југословенској послератној музици.

Узрастање Љубице Марић са духом њене музике, био је процес укупног сазревања и обликовање њене стваралачке филозофије. Када јој је крајем седамдесетих година било постављено питање: „Шта је музика?“, одговорила је: „Музика је неопходно *присуство* [ист. К. Т.] кроз звук, *присуство* [ист. К. Т.] чудесних и неисцрпних светова

1933, god. II, br. 1, 30–33. Vojislav Vučković i Ljubica Marić, „Jedan dokument o kulturnoj politici kod nas“, *Književnik*, Zagreb, 1934, br. 7.

⁴⁹ О појединим диригентским наступима Љ. Марић у Београду, као и о њиховом значају за унапређење њене композиторске технике упор. Катарина Томашевић, *Нав. дело*, 96.

духа и емоције“.⁵⁰ Када је пак Данило Киш о истом питању расправљао, дошао је до закључка који би се у пуној мери могао односити управо (и) на Љубицу Марић: „Музика тежи ка савршенству, ка осмишљавању живљења, ка осмишљавању смрти (...) Стога, уметников живот протиче у сталној обузетости *последњим питањима*, питањима живота и смрти, што дефинише његов метафизички и онтолошки статус.“⁵¹

Најзад, закључујући овај рад, навешћу још један, кључни став Данила Киша: „Уметност (...) јесте етичко, а не само естетичко опредељење (...) Такозвана чиста уметност је такође својеврстан ангажман; то је не само школа естетике, него и школа етике.“⁵² Укупна уметничка заоставштина Љубице Марић, показао је то и овај скуп, управо је таква једна школа; улазак на њена врата означио је тренутак уласка у бескрајан лавиринт њеног постојања, чије нас стазе, ако будемо довољно пажљиви, неће повести у беспуће таме нашег постисторијског доба, већ охрабрити наду у непресахлост Лепоте, Истине и Часте. Па макар та нада била још само једна утопија.

Katarina Tomašević

LABYRINTHS OF EXISTENCE: LJUBICA MARIĆ'S 'PO-ETICS' BETWEEN PHILOSOPHY, POETRY AND MUSIC

Summary

There is no doubt that the entire creative legacy of Ljubica Marić is rich and heterogeneous; seemingly isolated and separated, the media of her creative 'voice' – music, poetry, visual-art works – are essentially connected and intersected by the author's aesthetical and philosophical reflections. Both in synchronic and diachronic research horizons, numerous codes provide a joint between media of Ljubica Marić's archi- and intertextual networks, that encourage a variety of interpretative strategies in approaching her work.

Starting from the concept of labyrinths – a key concept of Umberto Eco's semiotic theory, in this paper we try to discuss few important nodes in which the biographical, stylistic, poetic and philosophic dimensions of 'time' and of 'space', of the life and creation of Ljubica Marić were intersected.

Discursive framework of the second key concept quoted in the title – 'poetics' [in direct translation from Serbian: 'after-ethic'] – was defined in the literary-theoretical works of Danilo Kiš. Noting that the art history is based on a

⁵⁰ Miloš Jevtić, *Нав. дело*, 104.

⁵¹ Danilo Kiš, *Ното poeticus...*, 290, 170.

⁵² *Нав. дело*, 178–179.

‘trembling balance’ between *ethics* and *aesthetics*, Kiš examines the artist’s ‘everlasting position’ in the continuous process of oscillation between the position of Homo-Politicus and Homo-Poeticus. According to Kiš, the current ‘state of the world’ determines the dominant tone of the language of literature, or – of the music scores. Testing modalities of co-existence of the *after-ethical* (in Serbian: *po-ethical*) and *poetical* layers in the creation of Ljubica Marić, stands as one of the major goals of this paper.

TIME, TRADITION AND MODERNITY IN THE MUSIC OF LJUBICA MARIĆ: A BERGSONIAN INTERPRETATION

Max Paddison

‘Il s’agit d’un présent qui dure.’¹
Henri Bergson (1911)

1. Time, Space and Duration

WHAT is most striking about the music of the Serbian composer Ljubica Marić is its distinctive relationship to time. While it is a commonplace to say that all music is ultimately about time because it inevitably takes place in time and is inconceivable without it, the evocation of the experience of time in Ljubica Marić’s music is not only an invariant aspect of its Being as music, but is actually thematic to it. Time is the subject-matter, the content of her work. Indeed, it is so in a sense that is not only to do with the experience of music’s unfolding through time, but also, I suggest, in the way it pushes the music’s temporal flow to the point where it appears to stand still, and becomes thereby *spatial* in its implications. The experience could be characterized as that of a sense of duration and movement sustained within the dimension of space – the ‘space’ in question being the boundaries of the musical work itself, its ‘form’. It is my argument in this essay that the influence of the philosophy of Henri Bergson on the thinking of Ljubica Marić is evident both in her music and in her occasional writings, and I have accordingly attempted to use Bergsonian concepts of time, movement, duration and space in the interpretation of her work.

In her essay ‘The music of Ljubica Marić: The national and the universal in harmony’ (Bristol–Chicago, 2009) Melita Milin tells us that the composer often referred to ‘her experience of time, or the invisible threads that link people to their ancestors from ancient times.’² While

¹ Henri Bergson, ‘La perception du changement’ (1911), *La pensée et le mouvant* (Paris: Presses Universitaires de France, 1938; 15th ed. 2003), 170.

² Melita Milin, ‘The Music of Ljubica Marić: The National and the Universal in Harmony’, in Katy Romanou (ed.), *Serbian and Greek Art Music. A Patch to Western Music History* (Bristol, UK – Chicago, USA: Intellect Books, 2009), 70.

there is clearly no obligation on our part as listeners to believe everything that artists say about their own work, and for us to give their claims any more credence than any other kinds of commentary on works of art, in the case of Ljubica Marić the experience of the simultaneity of the immediate present (that is, as a composer of her period of European modernism in the mid-twentieth century) and the far distant past, and the combined experience of time, space and memory in her music, are palpable. The experience is one of continuity, even though the musical objects and their relationships to one another might appear also to be characterized by discontinuity and by juxtaposition in spatial terms. It is because of this that my approach in this paper is largely phenomenological, and is an attempt to conceptualize philosophically the experience of listening to her music. My focus is in particular on the large-scale works that date from the 1950s and 1960s – that is to say, the cantata *Pesme prostora* (*Songs of Space*), and the ‘Octoëchos’ pieces that take their pitch materials from the mediaeval system of the Serbian Orthodox ecclesiastical modes: that is, the orchestral *Octoïcha I*; the ‘piano concerto’ *Octoïcha 2* (the *Byzantine Concerto*); and *Octoïcha 3* (made up of two works: the cantata *Prag sna* (*Threshold of Dream*) and the *Ostinato super Thema Octoïcha* for piano and small orchestra). While it is certainly the case that these works might be said to bring together a striving for national identity (through the use of the Serbian Octoëchos) and a sense of European modernism (through the essentially international stylistic and structural means employed), my interest here lies more in the juxtaposition of tradition and modernity that is embodied in these pieces than in any particularly national aspects of the music. My main concern is to attempt to conceptualize the way in which the various different ‘times’ in her music coalesce through a Bergsonian experience of ‘duration’.

An especially intense and focused example of this persistence of duration and the ‘transcendence’ of time occurs in the central movement of Ljubica Marić’s *Octoïcha 2*, the *Byzantine Concerto* (1959), for piano and an orchestra consisting of brass, strings, percussion and harp. The movement is called ‘Aria’ and has the descriptive title ‘In Darkness and Glimmering’; its atmosphere (in contrast to the two more exuberant outer movements) is mainly subdued, the dynamics only occasionally rising to *poco forte*. It is multi-layered in texture, with a melismatic piano part, solemn chant-like statements from the brass, combined with a recurring figure in the strings characterized by *mezzo forte* fanfare-like 4th chords. Overall, the movement hovers over and around a pivotal *eb/d#*, nearly always present or implied somewhere within the texture, frequently as a pedal point. The movement begins with this pitch constantly underpinning the piano melismata, and it likewise ends the

movement prominently in piano octaves, quietly repeated as regular semiquavers throughout the final seven bars of the piece. Regarding this final repeated piano octave *eb*, Melita Milin proposes, citing a short literary text by Marić, that ‘the transition from motion into stillness, from music into silence, means essentially the liberation from time, suggesting duration beyond time.’³ It is this strongly Bergsonian aspect of her music that I wish to explore here.

2. Modernism and Tradition: Marić as Musical Time-Traveller

I have suggested that the most remarkable characteristic of Ljubica Marić’s music of this period – the 1950s and 1960s – is how the experience of its flow through time also takes us towards the apparent opposite: towards the dimension of space and the ‘end of time’. I argue that this feature of her music is what constitutes simultaneously its relation to modernism and its relation to tradition, in particular as the archaic. Clearly such a claim implies that certain similarities are to be detected in these otherwise starkly contrasting and indeed normally opposed positions – modernity and the archaic, and the different ‘times’ they are considered to inhabit. That is to say, both the ‘presentness’ or ‘now-timeness’ of the modern (from *modo*, ‘now’) and the ‘out-of-timeness’ of the archaic (with the implication that it lies somewhere beyond history) might be regarded as being closer, in fact, to the concept of ‘time passing’, in the sense described by Henri Bergson as *temps espace*. Nevertheless, because of the composer’s evident conviction that there are ‘invisible threads that link people to their ancestors from ancient times’,⁴ I suggest that it is instead Bergson’s concept of *temps durée* that underlies her thinking here, in spite of the vast periods of time that separate the modern from the archaic and which go far beyond the bounds of duration as individual memory. Furthermore, because these extremes appear at first glance to concern distinctly different relations to time, a degree of ‘time-travelling’ might seem to be implied, indicating either how we move *musically* from ‘now’ to ‘then’, or how we are contrastingly in ‘now’ or in ‘then,’ or indeed – and this I think is what this composer is really doing – how both exist simultaneously and tension-free within the same space. What one might call the ‘time-travelling’ aspect of the music is related to its turning of time into space, to the extent that it appears

³ Melita, Milin, ‘The Melodies from the Serbian Octoëchos in Ljubica Marić’s Byzantine Concerto’, in Vlastimir Peričić et al., *Folklore and its Artistic Transposition* (Proceedings of the Scientific Assembly, October 24-26 1991), (Belgrade: Faculty of Music, Belgrade University, 1991), 207.

⁴ See footnote 2.

to offer a vista stretching from ‘here’ (that is, where we ‘are’ within it, now) and receding away from us over a seemingly vast terrain towards some infinitely distant vanishing point, on the horizon ‘over there’. It appears that everything is spatially present all at once, and that it is simply a matter of traversing space, of moving about within space, either with different viewpoints of the same object, or of perceptions of different objects at the same time, an activity that takes ‘time’, but which also takes place ‘out of time’. It seems to me that Ljubica Marić’s music takes an essentially spatial approach to form, in that the technical processes favoured are non-developmental, with an emphasis on highly decorative and melismatic figurations, repetition, long sustained pedal-points, heterophony, layering, with a tendency towards ‘rondo’ type accumulative forms and slow rates of harmonic change. But a further important feature of time as duration – Bergson’s *temps durée* – within the ‘space’ of her music is that different times coexist within a work, moving at different speeds and to different rhythms. At the same time, however, the perception of these different times is that of the perception of different objects in space, at different distances and different levels – but perceived from the single but ‘moving’ point of consciousness of the listener that is built into the work itself, as what you might call its structural perspective at any particular point, or at any particular moment. This is in evidence in the slow movement of the *Byzantine Concerto* already discussed, and also throughout the three movements of *Octoïcha I* for orchestra. It recalls a proposition put forward by Bergson in his *Durée et simultanéité* (1922), that ‘different – or rather I should say diversely rhythmicized – durations may coexist’.⁵ In the same passage Bergson also writes of consciousness as duration in the following terms which seem very relevant to Ljubica Marić’s music: ‘Such a consciousness would grasp in a single instantaneous perception multiple events situated at diverse points in space; simultaneity would be precisely the possibility for two or more events to enter into a single instantaneous perception.’⁶

These effects can, of course, be rationalized and conceptualized in a number of different ways. However, as all of these interpretations inevitably come back to the nature of the relationship between past and present in Ljubica Marić’s music, I shall accordingly identify two broad areas along these lines as a starting point here. The first is the relation to modernity, modernism and the modern world. The second is the relation to tradition, the ancient world, and the archaic. There are clear historical,

⁵ Henri Bergson, *Durée et simultanéité: A propos de la théorie d’Einstein* (1922) (Paris: Presses Universitaires de France, 1968), 43 (my translation).

⁶ *Ibid.*, 42-43 (my translation).

cultural and geographical reasons for what is normally perceived as a tension between the modern and the archaic worlds in the Balkans, as already outlined in Jim Samson's contribution to this book. I have also addressed some of these issues elsewhere.⁷ However, my approach here remains focused on the experience of listening to the music itself.

In its relation to modernity and the modern world, I have suggested that there is a kind of stylistic time-travelling across the world of European modernism to be heard in Ljubica Marić's music, something clearly registered in the echoes of Schoenberg, Stravinsky, Bartók and Janáček in her mid-twentieth-century works. An example of this is the evocation of the unmistakable fanfare figure from the first movement of Janáček's *Sinfonietta* (1926) that suddenly emerges in the closing pages of the first movement of the *Byzantine Concerto*. A further example is the echo of moments from Bartók's one-act opera *Duke Bluebeard's Castle* (1911-1918) to be heard in the cantata *Prag sna (Threshold of Dream)* (1961), for soprano, alto, narrator and chamber orchestra – an apt reference, given the dream-like dislocation that characterizes both works. Other composers evoked frequently include Varèse in the writing for brass and woodwind, with the use of characteristic intervals of major sevenths and minor ninths employed in the voicing of chords, changes of timbre and dynamics, and long sustained pedal notes. And then there is the all-pervasive influence of Stravinsky.

In this respect stylistic 'time travelling' can also be viewed negatively, of course. From one point of view you might complain that Ljubica Marić is perpetually looking for her own authentic voice, and that the echoes of so many other twentieth-century composers in her music simply shows that she never quite succeeded in finding a truly original voice of her own. But I suggest that this would be simply to ignore the undeniably convincing effect of the music itself. It seems to me that such stylistic time travelling has some parallels with the use of appropriated styles and materials in another famous time-travelling work: Stravinsky's *Oedipus Rex* (1928), where the borrowed styles are used to create a kind of new but second-hand language that can serve the purpose of suggesting an archaic world beyond history, even though Stravinsky is actually drawing on figures and gestures to be found in the relatively recent history of music itself over the previous 300 years – for instance, Bach, Handel, Meyerbeer and Verdi. I consider that Ljubica Marić does some-

⁷ See Max Paddison, 'Centres and Margins: Shifting Grounds in the Conceptualization of Modernism', in Dejan Despić and Melita Milin (eds.), *Rethinking Musical Modernism* (Belgrade: Institute of Musicology and SASA, 2008), 65-81

thing similar when she draws on the musical gestures of early twentieth-century composers. Just as Stravinsky might evoke the pastorale through reference to Bach passions and the monumental through reference to Handel oratorios in *Oedipus Rex*, so Marić in her cantata *Pesme prostora* (*Songs of Space*) (1956) evokes the ritualistic and hieratic litanies of death through reference to Stravinsky. The opening chords of *Pesme prostora*, with their invocation of ancient Bogomil funerary inscriptions, appear to refer to the chorale of Stravinsky's *Symphonies of Wind Instruments* (1920), itself prompted by the death of Claude Debussy. Such references, therefore, could be seen to have the character of *topoi*. While this also certainly has features of postmodernism, although considerably in advance of postmodernism as a 'style movement' in the arts, I don't think for a moment that we should take it like that in Ljubica Marić's case, any more than we should take Stravinsky for a postmodernist. In fact, I suggest that it is this very eclecticism among modernist idioms and styles which produces the experience of the archaic in Ljubica Marić's music. She writes that she is 'aware that the *Byzantine Concerto* ... is not contemporary in the narrow sense of the meaning [of the term]', but insists 'that it is neither out of time, in which, at any moment, in some remote or at a very close point, the Past and the Future, by touching each other, at the same time create that most real and most deceptive part of ... Time, which one calls the Present.'⁸

Thus, in its relation to tradition, the ancient world, and the archaic, I have suggested that there is the summoning up of a sense of a far distant past by means of the recent present and its modernist musical means. At the same time, however, past and present, the archaic and the modern, appear to exist in the same musical space, not simply juxtaposed but as part of a continuum where the one is evoked by the other. Concerning *Pesme prostora*, Ljubica Marić writes: 'Space has meaning, like time and existence. Death is beyond space, timeless – nothing. But in our experience, it confronts life and is therefore always life-like, be it even as the most abstract negation of existence.'⁹ And she continues: 'Space is thus seen as the other side of time, a fulfilled void, a kind of frame pro-

⁸ Ljubica Marić, programme notes for the première of the *Byzantine Concerto*, cited in Melita Milin, 'The Melodies from the Serbian Octoëchos in Ljubica Marić's Byzantine Concerto', in *Folklore and its Artistic Transposition*, Proceedings of the Scientific Assembly, October 24-26 1991 (Belgrade: Faculty of Music, Belgrade University, 1991), 201.

⁹ Ljubica Marić, cited in Borislav Čičovački, 'Marić: Byzantine Concerto and other works', booklet notes for *Ljubica Marić: Songs of Space; Byzantine Concerto; Threshold of Dream; Ostinato*, CD (Chandos, CHAN 10267 H, 2004), 6.

tecting life, with man staring at the unimaginable world on the other side.’ This is a very clear reference to the connection for Ljubica Marić between space and form. Space is seen as both the ‘ground’ for the structure of the work – sometimes almost literally as in her work for piano, harp and strings, *Ostinato super Thema Octoïcha* (1963) – and also as the frame around it, as the outer limits of its form, the sonic horizon beyond which the sound of her music merges into silence.

Importantly there is also the use of the mediaeval Serbian orthodox modes from the Octoëchos that is such a feature of her works from the late 1950s and the 1960s. And yet her use of these is thoroughly contemporary, even to the extent of employing a chain of three transpositions of the hexachord derived from the second ‘mode’ or ‘voice’ of the Octoëchos, which provide the total chromatic in the first movement of the *Byzantine Concerto*. At the same time, the melismata that characterize the work, particularly in the solo piano part, right from the outset provide both a sense of the stasis amid movement that also conjures up a bejewelled Byzantine ornamentation as well as a sense of vast space and ancient ritual. And finally, among all this, one cannot help but hear the endless twittering of birds – something that cannot fail to evoke in many listeners the experience of Messiaen’s *Oiseaux exotiques*, a work also for piano and orchestra, and one which, like all Messiaen’s music, seeks to cancel our sense of time passing.

As with Messiaen, the form of Ljubica Marić’s music is often block like, built on contrasts and juxtapositions which also serve to create the experience of space. Melita Milin describes the first movement of the *Byzantine Concerto* as being in a tripartite form, and refers to the first and third sections as ‘spaces’: ‘The first and the third part of the movement are spaces built for the most part of just one transposition of the hexachord, while the middle section has a more complex, more dynamic harmonic basis.’¹⁰ The image of space here is powerful, and the music conjures up that image acoustically through the use of heterophonic melismata in the high register of the piano, and brass pedal points in low register. And there is the sensation of stasis amid movement created through the use of unvarying repetition and interjection while remaining essentially at a standstill, as in *Ostinato super Thema Octoïcha*. Indeed, Ljubica Marić writes at the head of the score of *Ostinato*: ‘Se meut, immobile – immobile se meut.’ (‘It moves, immobile – immobile it moves.’)

Melita Milin points to ‘the meeting of two time levels, the archaic and the contemporary.’ She also argues that the relationship between

¹⁰ Melita Milin, ‘The music of Ljubica Marić: The national and universal in harmony’, *op. cit.*, 2007, 89.

levels, and between elements, are ‘relationships of ... contrast, but not of conflict.’¹¹ While there are moments of strong contrast in Marić’s music, most notably perhaps in *Pesme prostora*, the overriding impression is that of differentiated levels or layers, distinct and separate, and in different time-worlds, but also co-existing within the same space. It is essentially a music of continuity and fluidity and not of discontinuity, in spite of the contrasting groups of material it features. This is something it shares with the music of Debussy and of the French Spectralist composers, together with the influence, I suggest, of Bergson, which, interestingly, could not be said to be the case either with Stravinsky or with Schoenberg and the Second Viennese School composers. In any discussion of continuity versus discontinuity in twentieth-century music it is quite clear that Ljubica Marić’s music belongs, like Bergson’s philosophy, to the side of continuity.¹² This is by no means a straightforward issue, however, and it is one to which I need to return briefly at the end of this essay in relation to her more problematic late works.

3. Temps durée, temps espace: Ljubica Marić in the light of Henri Bergson

It is these fundamental features of Ljubica Marić’s music that interest me here, but from a philosophical rather than analytical perspective. I have given some examples from her music, and want now to proceed to a consideration of ways in which we might conceptualize her position further. In this respect the case I am putting forward is highly speculative. Nevertheless, as we have already seen, we also have comments from the composer herself, in particular from programme notes, which strongly suggest a direction of thought that we could follow in order to get some insight into what might loosely be called her aesthetics of music and, indeed, her ‘philosophy of life’. My approach in this final section is to return once more to Henri Bergson, a philosopher who took a great interest in the concepts of time, duration, and space, and whose work has been highly influential at several points in the history of twentieth-century music. I shall use his ideas on consciousness and duration to provide a framework within which to interpret Ljubica Marić’s music.

¹¹ Melita Milin, ‘The Melodies from the Serbian Octoëchos in Ljubica Marić’s Byzantine Concerto’, *op. cit.*, 1991, 208.

¹² See Max Paddison, ‘Performance, reification, and score: The dialectics of spatialization and temporality in the experience of music’, *Musicae Scientiae, Discussion Forum 3: Aspects du temps dans la création musicale* (2004), 157-179, especially 174ff, ‘The Spectralists’ critique of temporal discontinuity’.

Bergson's philosophy of time had its greatest influence at the very end of the nineteenth century and in the first two decades of the twentieth century. It is particularly associated with Debussy's music,¹³ and also currently with the music of the Spectralists in France¹⁴ (especially Hugues Dufourt, Gérard Grisey, and Tristan Murail).

In his well known distinction between *temps espace* and *temps durée*, Bergson argued that *temps espace* is made up of separate instants that are juxtaposed, however nuanced or shaded into one another they might appear, but that 'pure duration, [*temps durée*] on the contrary, excludes all idea of juxtaposition, reciprocal externality and extension.'¹⁵ Duration, as *temps durée*, is what underlies the continuity and persistence of consciousness of the self for Bergson, and is something sensed through intuition and not through analysis. As he puts it: 'There is one reality, at least, which we all seize from within, by intuition and not by simple analysis. It is our own person in its flowing through time – our self which endures.'¹⁶ Even though this sense of the continuity of the self is also characterized by constant change from one minute to the next, it is memory, according to Bergson, which gives this duration its feeling of continuity, in spite of all apparent discontinuities. In his essay 'Introduction à la métaphysique' (1903) he writes:

Inner duration is the continuous life of a memory which prolongs the past into the present, the present either containing within it in a distinct form the ceaselessly growing image of the past, or, more probably, showing by its continual change of quality the heavier and still heavier load we drag behind us as we grow older. Without this survival of the past into the present there would be no duration, but only instantaneity.¹⁷

It seems clear that there is a distinct affinity between Ljubica Marić's way of thinking about music and Henri Bergson's metaphysics.

¹³ See especially Jann Pasler, 'Playing with Time and Form', *19th-Century Music* (Summer 1982), 60-75, for an illuminating discussion of the influence of Bergson on Debussy, and of the coexistence of different 'rhythmitized durations'.

¹⁴ See especially Jann Pasler, 'Resituating the spectral revolution: French antecedents and the dialectic of discontinuity and continuity in Debussy's *Jeux*', *Musicae Scientiae, Discussion Forum 3: Aspects du temps dans la création musicale* (2004), 125-140.

¹⁵ Henri Bergson, *An Introduction to Metaphysics* (1903), trans. T.E. Hulme (London: Palgrave Macmillan, 2007), 9.

¹⁶ Henri Bergson, *ibid.*, 6-7.

¹⁷ Bergson, *ibid.*, 26-27.

However, I would go further and suggest that it is almost certain that Ljubica Marić had read Bergson avidly at some point – and probably in the 1930s or 1940s. I also wrote to Melita Milin to ask if there was any evidence that Marić had read Bergson. She responded that she could not say definitely yes, but that she was almost certain that Marić had. There is a view from people I have asked who knew Ljubica Marić personally that she certainly must have read Bergson, because the philosopher's work had been translated into Serbian quite early on, and was widely read in Belgrade in the inter-war years, especially his book *L'Évolution créatrice* (1907), with its emphasis on concepts of duration, intuition and *élan vital*.

One can certainly also point to the influence of Taoism, Buddhism and the Pre-Socratics on Ljubica Marić's thinking. Nevertheless, because of her mystical bent, it seems likely to me that these were very typical manifestations of the 1960s throughout Europe and the United States. Much more fundamental, in my view, would have been the earlier influence of Bergson. Ljubica Marić's emphasis on wholeness, and on unity in diversity are very 1960s ideas. However, in her case they also have definite forms of expression associated with Bergson's notions of time, duration and consciousness. I wrote earlier about Ljubica Marić's music giving the sense of movement within a space, with different points within the space providing different viewpoints of the totality, but from a single point of perception. I think the following passage from Bergson's 'Introduction à la métaphysique' makes this point in a way that Ljubica Marić would certainly have recognized:

The difficulties to which the problem of movement has given rise from the earliest antiquity have originated in this way. They result always from the fact that we insist on passing from space to movement, from the trajectory to the flight, from immobile positions to immobility, and on passing from one to the other by way of addition. But it is movement which is anterior to immobility, and the relation between positions and a displacement is not that of parts to a whole, but that of the diversity of possible points of view to the real indivisibility of the object.¹⁸

It is in her music of the 1950s and 1960s – the *Octoïcha* pieces and *Pesme prostora* – that Ljubica Marić might be said to have come closest to evoking the experience of time, duration, movement and space identified by Bergson, and which, so I have argued, most fully characterizes these works. And yet it can also be argued that this is so precisely because of the risks she takes through setting up different and diverse lay-

¹⁸ Henri Bergson, *ibid.*, 31.

ers of material, each with its own 'time', and with the attendant potential for discontinuity and even disintegration. In the works of her later years, it seems to me, this tension between continuity in the face of discontinuity dissolves, and continuity pure and simple becomes the overwhelming concern. The result, as in pieces from the 1990s like *Archaia I* (1992), *Archaia II* (1993) and *The Wondrous Milligram* (1992), is often a sense of single lines meandering apparently without purpose or perspective, with a consequent weakening of the intuitive feeling for form that strongly characterizes the works of the 1950s and 1960s. One late work that transcends this loss of formal perspective most decisively and which sets new horizons, however, is the multi-layered *Asimptota* (*Asymptote*) (1986) for violin and string orchestra. Here once again Ljubica Marić succeeds in creating an experience of Bergsonian duration, but not this time through strongly contrasting groups of materials as in the earlier *Octoïcha* pieces, but instead through the seemingly endless intertwining of similar polyphonic lines within and against which the solo violin establishes its enduring point of consciousness and perspective as, in Bergson's words, a 'self which endures',¹⁹ or 'a present which persists'.²⁰

Bibliography

Bergson, Henri, 'Introduction à la métaphysique' (1903), in *La pensée et le mouvant: Essais et conférences* (Paris: Presses Universitaires de France, 1938; 15th ed. 2003), 177-227. Translated as: *An Introduction to Metaphysics* (1903), trans. T.E. Hulme (London: Palgrave Macmillan, 2007)

- *L'évolution créatrice* (1907) (Paris: Presses Universitaires de France, 1959). Translated as: *Creative Evolution*, trans. Arthur Mitchell (New York: Henry Holt & Co, 1911)
- 'La perception du changement' (1911), *La pensée et le mouvant* (Paris: Presses Universitaires de France, 1938; 15th ed. 2003), 143-176
- *Durée et simultanéité: A propos de la théorie d'Einstein* (1922) (Paris: Presses Universitaires de France, 1968)

Čičovački, Borislav, 'Marić: Byzantine Concerto and other works', booklet notes for *Ljubica Marić: Songs of Space; Byzantine Concerto; Threshold of Dream; Ostinato*, CD (Chandos, CHAN 10267 H, 2004), 4-10

Milin, Melita, 'The Melodies from the Serbian Octoëchos in Ljubica Marić's Byzantine Concerto', in Vlastimir Peričić et al., *Folklore and its Artistic Transposition* (Proceedings of the Scientific Assembly, October 24-26 1991), (Belgrade: Faculty of Music, Belgrade University, 1991), 199-212

¹⁹ See footnote 15.

²⁰ See footnote 1 (my translation).

- ‘The music of Ljubica Marić: The national and universal in harmony’, in Katy Romanou (ed.), *Aspects of Greek and Serbian Music* (Athens: Edition Orpheus, 2007), 77-92. Reprinted in: Katy Romanou (ed.), *Serbian and Greek Art Music. A Patch to Western Music History* (Bristol, UK - Chicago, USA: Intellect Books, 2009), 67-80.

Paddison, Max, ‘Centres and Margins: Shifting Grounds in the Conceptualization of Modernism’, in Dejan Despić and Melita Milin (eds.), *Rethinking Musical Modernism* (Belgrade: Institute of Musicology SANU, 2008), 65-81

- ‘Performance, reification, and score: The dialectics of spatialization and temporality in the experience of music’, *Musicae Scientiae, Discussion Forum 3: Aspects du temps dans la création musicale* (2004), 157-179

Pasler, Jann, ‘Playing with Time and Form’, *19th-Century Music* (Summer 1982), 60-75

- ‘Resituating the spectral revolution: French antecedents and the dialectic of discontinuity and continuity in Debussy’s *Jeux*’, *Musicae Scientiae, Discussion Forum 3: Aspects du temps dans la création musicale* (2004), 125-140

Макс Падисон

ВРЕМЕ, ТРАДИЦИЈА И МОДЕРНОСТ У МУЗИЦИ ЉУБИЦЕ МАРИЋ: БЕРГСОНОВСКО ТУМАЧЕЊЕ

Резиме

Пошавши од односа Љубице Марић према времену, аутор је ову, по њему, најупечатљивију црту њеног стваралаштва, посматрао из аспекта Бергсонове теорије трајања чији је кључни појам *temps durée* (чисто трајање, „доживљено време“). Поставио је тезу да је утицај Бергсонове филозофије видљив како у њеној музици, тако и у њеним списима.

Иако музика Љубице Марић наизглед упућује на *време простор* (*temps espace*, „време представљено просторно“), ипак је ближе одређује концепт „доживљеног времена“. Наиме, у њеним делима у којима је присуство архаичности изразито (посебно у онима из педесетих и шездесетих година XX века), уочава се једна врста *путовања кроз време*, контрастирање „сада“ и „онда“, или тачније: њихова коегзистенција без напетости, у истом простору.

Проблематици односа прошлости и садашњости у опусу Љубице Марић аутор приступа првенствено на основу искуства слушања њене музике. Тако у њој уочава одјеке дела неких значајних композитора XX века, нарочито Шенберга, Стравинског, Бартока и Јаначека. Доминантан је утицај о диференцираним тонским слојевима који као да постоје у различитим временским световима, али који егзистирају истовремено, у истом простору. Упркос контрастним групама материјала, то је у основи музика континуитета и флуидности, а не дисконтинуитета.

У композицијама циклуса *Музика октоиха* и у *Песмама простора* Љубица Марић је најближа евокацији времена, трајања, покрета и простора како их сагледава Анри Бергсон. Могло би се тврдити да је то резултат ризика који преузима када организује различите и разноврсне слојеве материјала, који имају потенцијал за дисконтинуитет и дезинтеграцију. Аутору овог прилога чини се да је у каснијим делима тензија између континуитета и дисконтинуитета смањена и да само *Асимптота* успева да поново сугерише искуство бергсоновског трајања.

„РЕЧ“ У СТВАРАЛАШТВУ ЉУБИЦЕ МАРИЋ

Елена Гордина

ТЕМА мог реферата настала је у процесу разраде широке проблематике повезане са питањем односа Речи и Музике у савременом развоју културе. Ова је тема са своје стране послужила као основа серије научних конференција под општим насловом *Реч и музика (Слово и музика)*, коју организује Московски конзерваторијум у сарадњи са Институтом за светску књижевност. Александар Викторovich Михајлов (Александр Викторович Михайлов, 1938–1995), филолог и музиколог, истакнути мислилац и историчар културе, био је организатор прве конференције из ове серије, која се одвијала у октобру 1994. године.

Дијапазон његових истраживачких интересовања невероватно је широк. Обухвата стваралачке појаве разних епоха: од антике и барока до авангарде друге половине XX века. Најважнији предмет научне мисли Михајлова је музика у контексту развоја историје и уметничке културе, а у том оквиру проблем историјске и суштинске узајамне везе речи и музике, који одражава савремену потребу за комплексним хуманитарним знањем.

Тешко је набројати теме радова Михајлова, његове наступе на конференцијама, његове објављене радове и преводе. Навешћу само неке: *Музика у историји културе*, *Херменеутичке основе историје културе*, *Немачка музичка естетика у XIX веку* и *Романтизам*. У центру његове пажње су Шуман (Schumann) и Хофман (Hoffmann), Вагнер (Wagner), Ниче (Nietzsche) и Ханслик (Hanslick), Адорно (Adorno) и М. Вебер (Weber), Шенберг (Schoenberg), Берг (Berg) и Веберн (Webern). Из руске тематике то су дела Глинке (Глинка) и Римског-Корсакова (Римский-Корсаков), Мусоргског (Мусоргский), Скрјабина (Скрябин), Јаворског (Яворский), Шниткеа (Шнитке) и многих других.

Замишљајући прву конференцију, Михајлов је припремио реферат на тему *Реч и музика: музика као догађање у историји речи*. У том реферату, који се може сматрати за програмски, као и у обраћањима учесницима конференције, биле су представљене не само интересантне идеје, које одражавају процесе *зближавања* музике, литературе и ликовне уметности (графике) у савременој култури, већ су и зацртани путеви развоја и разноврсни правци у осветљавању

постављених проблема, што се наставило у рефератима наредних конференција. До сада је одржано осам оваквих конференција. Могу да наведем тематске поделе у које су били груписани чланци код појединачног објављивања материјала прве четири конференције: *Опита питања узајамног деловања, Музика и ћутање, Слојеви ван-музичког у музичком тексту, Опера и оперски либрето, Питања оперске драматургије, Реч о музици, Музика и 'музикалност' у уметничкој лијератури, Из историје интеракције музике и речи.*¹

Међу главним темама које Михајлов разматра у својим рефератима налази се питање о означавању музичког дела и његовом графичком облику; о томе шта је у ствари музички смисао; о особинама *трансгресије речи* и различитих форми „непотпуне“, „прећутане“, претворене, преображене речи; о томе да је „музика окружена многим слојевима речи, при чему се поставља проблем проучавања структуре дотичних слојева у историјско-културном пресеку.“² У коначном резултату, ове и њима сличне идеје изложене су концентрисано у последња три предавања Михајлова, која су одржана с пролећа 1995. на Московском конзерваторијуму са насловом *О томе шта је у музици*. Прецизирајући проблематику ове бескрајно широке теме, Михајлов је истакао неколико аспеката, а међу њима *О смислу у музици, О логици у музици и О речи у музици*.

Враћајући се теми свог саопштења сматрам да стваралачко наслеђе Љубице Марић садржи доста примера који откривају особености феномена интеракције (узајамног деловања) музике и речи, нарочито у савременом културном контексту. Разнолике манифестације феномена интеракције могу се приметити на разним нивоима уметничке замисли композиције или језика. При томе су, примера ради, могући следећи приступи: Реч као назив, Реч као текст, Реч као ауторски коментар и, на крају, „неизречена“ Реч – као смисао.

Наравно да се при разматрању конкретне композиције показује тесна међусобна повезаност наведених аспеката, који се уливају један у други и могу у свом недељивом јединству да послуже као ин-

¹ *Слово и Музыка. Памяти А. В. Михайлова: материалы научных конференций*. Научные труды Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского [Реч и Музыка. Успомени А. В. Михајлова: материјали научних конференција. Научни радови Московског државног конзерваторијума П. И. Чајковског], зборник 36, Москва, 2002.

² А. В. Михайлов, ‘Слово и музыка: Музыка как событие в истории Слова’, *Слово и музыка: материалы научных конференций* [Михајлов А. В. Реч и музыка. Музыка као догађај у историји Речи (Реч и музыка: материјали научних конференција)], нав. дело, 11.

струмент у тражењу смисла, који је имплицитан датом делу. Истина је, како је говорио Александар Викторович Михајлов „да се прави смисао музике не може изразити речима, али нас то ипак не ослобађа неопходности да стално изнова прилазимо музици речима.“³

Сама композиција која реализује уметничку замисао аутора претпоставља свој смисао. Назив дела или његов означитељ, који полази од спољних слојева обухватајући дело, такође претпоставља одређени смисао. Другим речима „једно у означавању предодређује смисао, друго у давању смисла означаје.“⁴ И недељиви односи који се притом појављују повезани су с тим „како се уопште у музици исказује смисао и остварују значења: као и манифестација смисла, и означитељ је обележен овде оном фундаменталном карактеристиком која може да се назове *трансгресивност*. То значи да свака мисао у музици повлачи за собом неизбежни прелаз у шире *поље смисла*.⁵ Због тога реч-означитељ, која не престаје да буде означена, остаје „у неком поларном односу према речи језика, која као означитељ инсистира на својој тачности“, посебно због тога „што може трансгресивна означавања препуштати музици и предавати их њеном распоређивању...“⁶ Реч језика се усмерава на своју тачност, на тај начин се осмишљавајући, док музици препушта семантичку просторност.“⁷

Задржаћу се на примеру *Песамa простора*. Свака је реч у овом називу многозначна, садржи различите могућности интерпретације смисла. Јер *песма* – то је и текст, стихови и сама *песма*, то јест музички жанр. У том сједињавању значења, песма може да асоцира на епско казивање, а у контексту српских културних традиција на уметност гуслара. Уосталом могућности тумачења ове речи шире се приликом њеног сједињавања са другом речју наслова. *Простор* је још многозначнији појам, који крије у себи не само „варијанте“ смисла, већ и неку недореченост, која такорећи доприноси његовом осмишљавању. На процес сличног осмишљавања указује нам сама Љубица Марић у свом коментару: „Простор у исти мах значи и простор, и време и постојање.“⁸

³ Исто, 10.

⁴ Исто, 9.

⁵ Исто

⁶ Исто

⁷ Исто, 22, нап. 4.

⁸ Види: Слободан Хабић, текст на ауторској грамофонској плочи *Љубица Марић* (РТБ 3130118). В. такође V. Peričić, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Nolit, Beograd 1969, 259.

Ове ауторкине речи још више шире границе поља смисла, усмеравајући наше запажање у колосек филозофског и филозофско-поетичног осмишљавања композиције, ако се узме у обзир и прва реч наслова.

Неопходно је додати да реч Простор открива још једну страну свога смисла, и то већ у музичкој реализацији. На самом почетку кантате, у оркестарском Прелудијуму, композиторка конципира звучно Пространство, означавајући његове границе по вертикали и развијајући га динамички у времену са каприциозним фигурама-арабескама. Пространство се рађа из оркестарских звукова, као да настаје из тишине и да се раствара у звуцима, одлазећи поново у тишину на последњим странама партитуре.

Из дубине тог Пространства, као из прошлости, надоласе Речи, речи те саме Песме. Текстови које овде наводи Љубица Марић су апсолутно откриће које одређује даљи развој целокупног њеног стваралаштва. Текстови су потпуно индивидуалан избор ауторке и представљају њену непогрешиву сензибилност у односу на захтеве савремене културе. Овде желим да се поново вратим речима Михајлова у његовом последњем наступу – *Поетски текстови у композицијама Антона Веберна*. Не улазећи у сву ширину проблематике и дубине обухватности која краси последње предавање Михајлова, зауставићу се на једној од тема његових размишљања. Анализирајући прве вокалне Вебернове композиције (Webern, 1908–1909) на текстове Штефана Георга (George) (оп. 2, 3 и 4), Михајлов издваја оп. 2 хор *Entflieht auf leichten Kähnen*, сматрајући да се у њему догађа „један од знакова дубинског заокрета у историји европске културе“.⁹ Ради се о тренутку када „сва европска култура својим унутрашњим вредностима чини заокрет према својим традицијским основама“,¹⁰ пошто је „за културу човечанства у целини карактеристично оно што се може назвати тешким стањем текстова. Култура се заснива на нечему што је теже доступно, те нам она предлаже да се не бавимо текстовима који се лако разоткривају, већ онима затворенима, који се тешко читају и само се делимично откривају.“¹¹ „Права уметничка дела XX века никада се пред нама неће разоткрити до краја.“¹²

⁹ А. Михайлов, 'Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна', у: А. В. Михайлов, *Музыка в истории культуры* [Михајлов А., „Поетски текстови у композицијама Антона Веберна“, у: А. В. Михајлов, *Музика у историји културе*], Москва, 1998, 136.

¹⁰ *Исто*, 133.

¹¹ *Исто*, 135.

¹² *Исто*, 133–136.

Веберн у свом опусу 2 бира „такав текст, који је истовремено лирски јасан, у том смислу потпуно доступан, без потребе дешифровања. С друге стране текст је затворен и његов смисао се само делимично може разоткрити.“¹³

Мени се чини да се у текстовима средњовековних записа из *Песама простора* сједињавају аутентичност приповедања и загонетност оних истина које се човеку откривају на прагу смрти. Текстови су и конкретни и дубоко симболични, недокучивог смисла. Врло је важна при том фонички сонорна страна изговарања текстова, што се одражава и у музичком језику кантате. Композиторка ствара специфичну музичку атмосферу, уносећи елементе архаичног „интонирања“ у савремено звучно окружење. Разноврсни начини вокално-хорског рецитовања, који се уплићу и у оркестарско ткиво, овде представљају одређено својство језика. Стилски повезане карактеристике „интонације“ и интервали секунде и кварте прожимају структуру композиције, и у мелодијском развијању и у вертикалном комплексу, стварајући квартне и квартално-секундне хармоније.

У обраћању архаичним слојевима националне културе и фолклору старине, композиторка налази не само импулс за своју инспирацију и сам материјал, него и изворе за своја филозофска премишљања. Чути „знаке прошлости“ кроз призму савремености – то је идеја која чини зрно музичко-филозофске концепције Љубице Марић, коју она доследно развија у композицијама зрелог периода.

У избору текстова својих дела композиторка следи пут који је био утрт кантатом *Песме простора*, ширећи временске границе коришћених извора. Не заустављајући се ни на једној од композиција, навешћу их само у хронолошком реду настајања са неколико ауторкиних коментара, у којима се, како ми се чини, могу открити извесне додирне тачке са горе поменутих речима А. В. Михајлова.

Праг сна – камерна кантата за алт, сопран и рецитатора „преplet је трију песама и једног прозног одломка из надреалистичке поезије Марка Ристића [...] Символика ових стихова упућује нас на оно вечито осећање пролазности и питање о значењу и утоку живота и његовом смислу. Тежина и у исти мах лепота тих осећања провејава у различитим видовима целокупним људским стваралаштвом...“¹⁴

Чаробница – вокална минијатура на Вергилијеве стихове.

Слово светлости – говорни ораторијум на средњовековне српске текстове.

¹³ Исто.

¹⁴ Љубица Марић, Коментари аутора у књижици уз CD *Љубица Марић. Праг сна*, Терпсихора, Сокој и Комуна, Београд 1997.

Из тмине појање – речитативна кантата за глас и клавир, са текстом „записа велике поетске лепоте, који су настајали кад се једино кроз пловак у кандилу пробијао пламичак светлости, док су средњовековни калуђери преписивачи у нашим манастирима, исписивали на маргинама светих књига и своје мисли, жеље и јаде...“¹⁵

И на крају последња композиција Љубице Марић – клавирски трио *Торзо*. У њему нема ни вокалног парта, ни декламатора, тј. у њему нема реалног текста. Али, у свом коментару ауторка је сматрала за неопходно да разоткрије извор своје инспирације и наведе „[...] два поетска текста: једног средњовековног (XIV век) и из само једног стиха Владике Рада – Петра Петровића Његоша, који гласи: ‘Је ли јавје од сна смућеније’.“¹⁶ Може бити да ова „неизречена“ у **музици** Реч наступа у овом случају као један од облика претворене речи и због тога захтева наведени коментар аутора.

Нарочити интерес са тачке гледишта разматране теме представља, наравно, циклус композиција *Музика октоиха*, чија је замисао, изгледа, непосредно везана са традицијом узајамног деловања Речи и Музике. Судајући по речима ауторке, остварење ове замисли је захтевало дуготрајни процес уживљавања у тај језик, где су музика и реч били нераздвојни – језик „старог народног духовног појања. Протекло је пуних двадесет година у некој повременој унутарњој припреми“, пише Љубица Марић, „да приђем модусима српског ‘Осмогласника’ као основи за сопствену музику. Најзад ме је снажно повукла почетна мелодија првог ‘гласа’ заједно са својим текстом – ‘Избави из тамнице душу моју’.“¹⁷

Задржаћу се на једној композицији циклуса, на *Византијском концерту* за клавир и оркестар. Као што је познато, три става концерта засновани су на материјалу другог, трећег и четвртог „гласа“, и Реч или Речи озвучене инструменталним гласовима наступају у свом скривеном облику, међутим „стиче се утисак као да су преузети фрагменти напева задржали своју везу са одговарајућим текстовима, да мелодија наставља да пева“.¹⁸ У раду са извором композиторка не само да користи комплетни ток мелодије, већ и рашчлања-

¹⁵ Љубица Марић, коментари у књижици уз ЦД: *Ljubica Marić. Kamerna muzika* [Chamber music], Терпсихора, Београд 1995.

¹⁶ Као напомена 14.

¹⁷ Исто.

¹⁸ Melita Milin, “Transpozicija napeva iz Osmoglasnika u Vizantijskom koncertu Ljubice Marić“, *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, Fakultet muzičke umetnosti, Београд 1991, 203.

ва типичне формуле које карактеришу музичко-поетски језик октоиха, испуњавајући њима целокупно ткање. „Централни елемент“ композиције постаје интервал секунде, који одређује и процесе хоризонталног развоја и вертикалне структуре; секундна сазвучја наступају у својству стабилног тона (консонанце) и у завршецима сва три става концерта, где музика као да одлази у тишину слично нестајућој у својој неумштости „скривеној“ („неприметној“) речи.

Напомињем да се везе са српским појањем манифестују и на нивоу модалне организације. Процес постепеног настајања природног хексакорда у првом ставу и његовог даљег развоја до дванаест-тонског тоналитета открива важну, по мом мишљењу, стилску тенденцију у музици концерта: стварање индивидуалног и савременог језика, изнутра сродног својим изворима, али не и поистовећеног с њима. И у целини се може приметити да у овој композицији, као и у другим композицијама циклуса *Музика октоиха*, композиторка јасно осећајући савремени музички контекст, у свом „дијалогу са прошлошћу“ у великој мери проширује дијапазон изабраних модела, обраћајући се конструктивним принципима барокних инструменталних облика и стилистици ране монодије, инвентивно користећи својства полифоне технике.

Речи у наслову *Византијског концерта* означавају произилазеће (иницијалне) појмове, који одређују замисао ауторке. По њеним речима, поставила је пред себе два задатка: стварање композиције, у којој главна улога припада клавиру „у остваривању музике базиране на другом, трећем и четвртом гласу [...]. У исти мах то је дуг нашем далеком византијском пореклу“,¹⁹ објашњава Љубица Марић. Следећи вербални слој – називи трију ставова који се нижу без прекида: *Preludio quasi una Toccata, Aria* и *Finale*, – изазивају основане алузије на концертне облике барокне музике. И треба рећи да ауторка индивидуално интерпретира изабране моделе, представљајући у том смислу мелодије октоиха помоћу обрта стилско-жанрових „подражавања“.

На пример, главна тема првог става лаганог (контемплативног) звучања у соло труби с контрапунктирајућим гласом тромбона подсећа на начин мотетног писма, а фраза која теми кореспондира (гудачи, хорна и харфа) као да дочарава карактеристични момент литургијске традиције. Оригинално се третира мелодија „гласа“ у теми другог става, где композиторка уводи фразе извора у непрестани процес мелодијског развијања по моделу инструменталне арије, украшене софистицираним диминуцијама. А у финалу идеја варијантног развоја мелодије „гласа“ добија изразите жанровске облике:

¹⁹ Као напомена 14.

тема се приказује у контрастним видовима играчких покрета, у духовитој скерцозној или песменој трансформацији, у величанственом звучању корала.

Додаћу овоме како је у ауторским објашњењима присутан и трећи вербални слој – „програмски“ наслови ставова: *Звук и звоњава*, *У тмини и одсјају*, *Тутњава и блесак*, – што истиче, по мом мишљењу, још један аспект замисли, који се непосредно односи на звучна решења партитуре. И нетрадиционални састав оркестра, који укључује корпус лимених дувачких инструмената, гудаче, харфу и групу ударалки, доживљава се као одређени „знак“ савременог музичког мишљења.

Желела бих да укажем и на следећи моменат. Називи првог става, чини се, крију у себи потенцијалне могућности обликотворности, што налази одјек у композиционим принципима овог става. Основни рељеф облика се овде одређује развојем две духовне сфере: „звоњење“, које се појављује на самом почетку и „звучи“ мелодије октоиха. Конфронтирање и даља интеракција ових сфера организују целину по моделу варираних строфа у развоју главне теме. Паралелно с овим се дешава процес постепеног развитка моторике, који у ствари води ка токатном делу клавирске каденце, после чега се остварује синтеза свих саставних елемената. На тај начин се остварује конструкција форме крупног плана, која слободно комбинује варијациони принцип и троставачност.

Назначене црте, као уосталом и оне неозначене, необично, обогаћују општи утисак који ствара концерт, множином смисаоних нијанси произашлих из суштине саме музике. *Византијски концерт* Љубице Марић је несумњиво један од најизразитијих примера органске синтезе архаичног и савременог, изворно националног и универзалног.

На крају желим да кажем да сам, припремајући се за свој наступ на овом скупу, првобитно планирала да повучем паралеле између стваралаштва Љубице Марић и Гаљине Уствољске (Уствольская). Али што сам више размишљала о овој теми, тим више сам била убеђена да би наведене паралеле имале само спољашње својство. Да, обе су композиторке савременице (Уствољска је млађа 10 година) у чијим стварањима нарочито место заузима тема духовности, филозофског подтекста музичког садржаја. Но, ове мотиве оваплоћује свака од њих на свој начин. Уметнички свет композиција Љубице Марић и Гаљине Уствољске појаве су потпуно различите и дубоко индивидуалне, мада и једна и друга припадају савременом културном контексту. Осим тога, потребно би било о стваралаштву Гаљине Уствољске написати посебан реферат.

Elena Gordina

THE “WORD” IN THE WORKS OF LJUBICA MARIĆ

Summary

The status of the contemporary culture, marked by processes of bringing together music, literature and (visual) art poses a problem concerning the complexity of human knowledge. One of them is the problem of historical and essential communication of Words and Music. To this subject were dedicated a number of scientific conferences under the common title ‘Word and Music’, held at the Moscow Conservatory in collaboration with the Moscow Institute of World Literature.

The first conference (1994) was conceived and organized by the most distinguished Russian philologist and art historian Alexander Victorovich Mikhailov (1938–1995), who was thus tracing different trends illuminating selected problems.

The development of literary studies allows presenting one of its characteristics as the *transgression of the word*, various appearances of ‘hidden’, ‘silenced’ or transfigured word, finding its reflection in the contemporary phenomenon of the correlation Music–Word.

The art of Ljubica Marić is presenting various manifestations of the similar phenomenon on different levels of the artistic project concerning the structure and language of composition. Following approaches are possible: Word as title, Word as text, Word as author’s commentary, finally, –‘unspoken’ Word as meaningful. Those aspects could be used in the defining of Ljubica Marić musical and philosophical conceptions, consecutively incarnated in her mature works.

Some common parallels with the work of Galina Ustvolskaya are to be noticed: a particular care for spiritual, philosophical context of musical content, a similar role of the Word in some compositions, and inclusion of archaic elements into the contemporary sound system. The musical cosmos of Ljubica Marić is, however, quite different, an act of creation of its own.

ASPECTS OF SPIRITUALITY AND MODERNISM IN THE MUSIC OF LJUBICA MARIĆ

Ivan Moody

IN SPEAKING about spirituality at a musicological conference, I am aware that I may be entering into an area in which many feel uncomfortable, and which many may consider irrelevant. Nevertheless, Ljubica Marić's own words on the matter, the relevance of the spiritual in relation to aesthetics in her work and the consequent inter-relationships with the approach of other composers, who range chronologically from Stravinsky to Gubaidulina, make this apparently nebulous area one of great importance in discussing her work.

Speaking as a composer whose work has been profoundly influenced by the modal characteristics and melodic richness of Byzantine chant, and in a more general way the spirituality of Orthodox hymnography, my introduction to the work of Ljubica Marić (1909–2003) some years ago came as a welcome revelation of a kindred – but far from identical – spirit. Marić's creative work with the material of the Serbian octoechos, or *osmoglasnik*, as noted down by Mokranjac, with the basic material of the eight-tone system so central to Orthodox worship, while deeply linked to her appreciation of the Byzantine inheritance in Serbian culture, is also non-specific in its spiritual expression. She wrote that:

‘We always turn to that which we feel to have arisen in the past through a particular creative force, that which is able to live on and extend through time as an uninterrupted, eternal now. Thus viewed, the present and the past are not opposites – they mutually strengthen one another, developing together and growing into something new.’¹

With these sentiments the present author agrees profoundly,² but Marić's artistic expression, or re-working of the archaic, does not

¹ Quoted in the (anonymous) insert notes to *Archaia*, Emergo Classics EC 3951-2, 1996.

² See, *inter alia*, Ivan Moody, ‘Orthodox Aesthetics and Contemporary Art’, paper given at the Institute for Orthodox Christian Studies, Cambridge University, July 2005, and Ivan Moody, ‘Reflections on The Vision of Sacred Art in the Work of Philip Sherrard’, paper given at the Philip Sherrard Symposium, Institute for Orthodox Christian Studies, Cambridge University, June 2006, subsequently published in *The Messenger*, No. 6, May 2008: 13–20.

derive from a specific *spiritual* tradition; rather, it derives from a specific *musical* tradition, that of Serbian chant, which is, analytically speaking, and quite apart from its musical characteristics, also the music of a spiritual tradition. Now I do not wish to imply by this that Marić was unaware of Orthodox spirituality, or the liturgical heritage of the Orthodox Church, when she employed its musical system. Quite the contrary. On the other hand, her own words – ‘a particular creative force... able to live on and extend through time as an uninterrupted, eternal now’ – obviously imply no specific adherence to Orthodox Christianity as a creed for living or for artistic expression. In this her work suggests, up to a point, parallels with the work of the painter Vassily Kandinsky and the ‘World of Art’ movement, in particular his Symbolist interpretation of the sacred moment of inspiration³ – and while such parallels are always best employed with caution, it is important to remember that Marić was also a visual artist. Kandinsky believed that the artist is a man ‘with loftier spiritual vision than his fellow men’,⁴ which, while obviously not an especially innovative position in itself, has a particular relevance when taken into account in the context of an artist such as Marić. Also like Kandinsky, Marić believed modernism not only to be part of her heritage, but to be, at least in part, a vehicle by which her spirituality could be conveyed.

Vesna Mikić has expressed this very well in her recent analysis of some aspects of modernism in Serbian music, ‘Aspects of (Moderate) Modernism in the Serbian Music of the 1950s’:

And finally, from the angle of testing aesthetic norms and limits, Ljubica Marić's *Pesme prostora* at once clashes with these, and yet, we think, still in a moderately modernistic way because we are dealing here with cantata – one of the favourite genes of socialist realism. However, the subject is a strong rejection of the preferred themes of socialist realism in favour of human and “transnational” subject matter – death. The choice of epitaph texts by anonymous mediaeval authors of whom we know only the way their lives ended enables the composer to achieve a kind of omnitemporal/omnihistorical/omnispatial positioning of the piece. The same goes for the music, in which the simulation of the ‘transnational’, primaevial features of traditional music (in horizontal lines shaped using small intervals, simulating traditional heterophony, based almost exclusively on metro-rhythmic variations) is in accordance with the archaichness of the lyrics that,

³ See Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, revised Marian Burleigh-Motley (London: Thames & Hudson, 1986), 118 *passim*.

⁴ J. M. Nash: ‘Cubism, Futurism and Constructivism’ in David Britt (ed.), *Modern Art* (London: Thames & Hudson rev. ed. 1989), 197.

primarily in a vertical aspect and through orchestration, achieves unexpected sound results.⁵

Shostakovich's frequently-quoted assessment of Marić, after hearing her cantata *Songs of Space* (1956), expresses substantially the same idea in different words: 'Ljubica Marić makes use of the entire arsenal of contemporary music in order to attain a high goal. She speaks from from her innermost soul, in a clear and impressive language'.⁶

These assessments of Marić's work resonate remarkably with the recent work on the significance of the icon in relation to avant-garde art in early 20th century Russia by the art historian Oleg Tarasov. In his monumental work *Icon and Devotion*, Tarasov identifies the transformation of the principle of the icon in the aesthetic paths being trodden by artists such as Natalia Goncharova:

In its quest for signs, for the most essential meanings, the concentrated avant-garde consciousness moved through temporal layers of the cultural memory with the single-mindedness and curiosity of an archaeologist. However, while a real archaeologist would be concerned with the reconstruction of culture, with the search for connections and synthesis, the quest of an avant-garde consciousness rather resembles the experience of "archaeology as entertainment". The picture of connections and consequences is rejected by them as something entirely superfluous in the context of the effort of digging out as much as possible of what could attract, entertain, amaze, be interesting or beguiling. Thus the avant-gardist consciousness recombined the experience of traditional culture, since what interested it was not synthesis, but the simple sum of quotations of those archetypal signs of the cultural memory that it so strove to attain. Hence in avant-garde practice there arose "manneristic" quotations and ornamentalism of thought, at first sight bringing it close to popular craft culture. Incidentally, whereas in the latter these poetic formulae most often did their work unconsciously – on the level of automatism – in avant-garde poetics they were at the conscious level, which for the scholar

⁵ Vesna Mikić: 'Aspects of (Moderate) Modernism in the Serbian Music of the 1950s', in D. Despi' and M. Milin (eds.), *Rethinking Musical Modernism* (Serbian Academy of Sciences and Arts: Belgrade, 2008), 192 (translation slightly revised by the present author).

⁶ (Author's translation). "Ljubica Marić je upotrebila celokupni arsenal savremene muzike da postigne visoki cilj. Ona govori iz dubine duše, jasnim i ubedljivim jezikom", reči su Dmitrija Šostakoviča o muzici Ljubice Marić. (Ivanka Beščević, "Šostakovič u Jugoslaviji. Razgovor sa velikim umetnikom", *Zvuk*, 61, 1963, 38)

significantly raises the significance of the use of symbolic elements of the icon in this art.⁷

In works such as the *Byzantine Concerto* (1959) or *Ostinato Super Thema Octoicha* (1963), the conscious use of symbolic elements is clearly present: the octoechos may be thought of as an aural analogue to the icon in this context. Where Tarasov's description of the role of the icon in Russian avant-garde aesthetics conflicts with Marić's approach, however, is in his assessment of the avant-garde consciousness as being not interested in synthesis, "but the simple sum of quotations of those archetypal signs of the cultural memory". Marić's achievement surely lies precisely in the achievement of a synthesis, in which the archaic layer of Serbian musical culture, and its Byzantine ancestor, is overlaid with, and interwoven with, a personal vocabulary that does not hesitate to make use of any and all techniques – all that she had learned from her studies of Berg, Hába, atonality and dodecaphony in Prague – that the composer felt would suit her purpose.

Of *Songs of Space*, for example, Borislav Čičovački writes specifically of 'an unprecedented synthesis of modern and traditional elements, the principal characteristic of her mature style', and *Archaia* and *Archaia 2* he describes as 'exceptional works that in an innovative yet recognizable way plumb the ancient depths of the past whilst also bearing witness to their own time.'⁸ As with *Pesme prostora*, one may say that these works offer, to return to Vesna Mikić's words, 'a strong rejection of the preferred themes of socialist realism in favour of human and "transnational" subject matter'. Jelena Milojković-Đurić, in her ground-breaking study on the arts in Serbia between the wars, published in 1984, notes that 'the style change in Serbian music did not occur suddenly and without any anticipation after the end of the Second World War, as it was until now assumed'; she points out that a number of Serbian composers were engaged in discussing the need for a change in aesthetic direction in the 1930s, and that those who had studied in Prague were instrumental in this, making specific reference to Marić's cycle *Musica Octoicha*.⁹

As important as the internalization of the octoechos for Marić's aesthetic was her choice of texts, a thorough survey of which has been made

⁷ Oleg Tarasov, *Icon and Devotion: Sacred Spaces in Imperial Russia* (London: Reaktion Books, 2002), 366.

⁸ Insert notes to *Ljubica Marić: Byzantine Concerto and other works*, Chandos CHAN 10267 H (2004).

⁹ Jelena Milojković-Đurić, *Tradition and Avant-Garde: The Arts in Serbian Culture between the two World Wars*, East European Monographs, (New York: Boulder/Columbia University Press, 1984), 131–132.

by Melita Milin.¹⁰ As is well known, with the exception of *Enchantress* (1964), whose text is from Virgil, all the texts set by Marić come from Serbian sources, and the choice of monastic marginalia in *From Darkness Chanting*, or Bogomil funerary inscriptions in *Songs of Space*, offered a unique synthesis of the personal and the aforementioned ‘transnational subject matter’. It is surely this that gives her music its instantaneously recognizable character: in its openness to the chant system of the Orthodox Church, to modal thought, to harmonic stasis, Marić’s music creates an overt and explicit connection with the spiritual and historical origins of Serbia; on the other hand, her immediate musical reactions to the intimate details of the very personal pain of the Bogomils, or the oddly personal commentaries of monastic scribes, are hugely moving:

‘A tu legoh
Da je znati svakome čoveku
Kako blago stekoh
Stoga pogiboh’

*Here I lie/So that every man may know/How I attained riches/And
perished because of them*

A universal lesson, placed in the mouth of one person, from beyond the grave. Marić knew, as does any artist who deals for any length of time with intensely powerful spiritual material, that such material, when it is not liturgical, is deployed most effectively when rendered personal. Again, the Russian “quoting” of the techniques and graphic gestures that Tarasov characterizes as “manneristic” quotations and ornamentation of thought, have little to do with the way in which Marić enters into dialogue, so to speak, with the archetypal material with which she works. One might almost say that the process is the opposite of what Tarasov describes: the archaic world with which Marić engages seems in some way to take her over and ‘quote’ the vocabulary of modernism: in other words, she has achieved a genuine synthesis, looking both backwards to the past for spiritual nourishment and forwards to the future, in a Herculean effort at communication.

In his recent study, *The Art of the Sacred*, Graham Howes, in discussing the tension between religious representationalism and secular abstractionism in the plastic arts in the West, writes that ‘...the alternative, for many Western artists, involves deliberately sidestepping any literal depiction of the religious narrative. The prevailing aesthetic is

¹⁰ Melita Milin, ‘Poetski tekstovi u delima Ljubice Marić’, in *Istorija i misterija muzike. U čast Roksanđe Pejović* (Belgrade: Fakultet muzičke umetnosti, 2006), 447–454.

now too narrow to admit it, proceeding, as it does, away from all or any literary content towards the “universal” art of abstraction. Such abstraction, while it remains the dominant cultural mode, will continue to create and sustain a “religious” art shorn of all symbols and imagery, and therefore without any specific doctrinal allusions whatsoever. At the same time, for very many people, much abstract art (which can now claim to be regarded as the most pervasive artform of our time – at least in the West) still remains psychologically inaccessible. This is not only because we continue to think of art as primarily representation or ornament, but also because non-representational art has yet to project, through its iconography, any universally intelligible symbolism.’¹¹ This is precisely the problem that Russian artists such as Goncharova, and, later, musicians of the post-Shostakovich generation,¹² were concerned to avoid – *pace* Tarasov’s comments concerning ‘mannerism’ and ‘ornamentalism’ – and which Marić, with her deep appreciation of Serbian Orthodox spiritual and artistic life, bypassed completely. Howes’s discussion of the art of the sacred, unlike that of Philip Sherrard, say, comes very much from a western perspective: Marić, one might say, approached the problem from almost exactly the opposite point of view. As Valentina Cholopova said of the work of Sofia Gubaidulina, ‘The spiritual life of all times and all people is the dominant theme of the art of Sofia Gubaidulina. She manages to appropriate western liturgy for herself almost as though it were the story of her own fatherland, intention-

¹¹ Graham Howes: *The Art of the Sacred* (London, New York: I. B. Tauris, 2007), 152-3.

¹² ‘And this is how there appeared the symbolism that is now typical of Russian music [...] a symbolism, as a rule, of very simple elements. And this is why for many musicians abroad new Soviet music seems very strange, especially the music of Schnittke and Gubaidulina [...]

It’s important to understand this, to understand how the very simple elements which are really there in our music, seem to us to be symbolical. This tradition comes from Shostakovich, and especially from his late works, where something very simple isolates itself, and interval, a sound of a rhythm, and becomes a symbol behind which lies a meaning which the listener conjectures for themselves [*sic*].

That is to say, the music is more the occasion of meditation and philosophical generalization than and end in itself... it was never simply a construction in sound, never!’ in Gerald McBurney, ‘Soviet Music after the Death of Stalin: The Legacy of Shostakovich, in Catriona Kelly and David Shepherd (eds.), *Russian Cultural Studies* (Oxford, NY: OUP, 1998), 127. See also McBurney’s comments on the work of Schnittke, Denisov, Gubaidulina and Karetnikov on p.135.

ally transposing it to a sphere with no textual support, and, therefore, generically instrumental.’¹³ Similarly, rather than endeavouring to discover a vocabulary for expressing the sacred in art, Ljubica Marić took, with no sense of contradiction, what was already a profound part of her spiritual consciousness and, by means of art – able to be evaluated on its own terms as art – transmitted the sacred; the sacred, as she herself said, ‘extend[ed] through time as an uninterrupted, eternal now.’

Bibliography

Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, revised Marian Burleigh-Motley (London: Thames & Hudson, 1986)

Jeremy Howard, *East Wuropean Art* (Oxford: Oxford University Press, 2006)

Graham Howes, *The Art of the Sacred* (London, New York: I.B.Tauris, 2007)

Gerald McBurney, ‘Soviet Music after the Death of Stalin: The Legacy of Shostakovich’ in Catriona Kelly and David Shepherd (eds.), *Russian Cultural Studies* (Oxford, NY: OUP, 1998)

Melita Milin, ‘Poetski tekstovi u delima Ljubice Marić’, in *Istorija i misterija muzike. U čast Roksande Pejović* (Belgrade: Fakultet muzičke umetnosti, 2006), 447–454.

Jelena Milojković-Đurić, *Tradition and Avant-Garde: The Arts in Serbian Culture between the two World Wars* (New York: East European Monographs, Boulder/Columbia University Press), 1984

Jelena Milojković-Đurić, *Tradition and Avant-Garde: Literature and Art in Serbian Culture 1900-1918* (New York: East European Monographs, Boulder/Columbia University Press, 1988)

Ivan Moody, ‘Orthodox Aesthetics and Contemporary Art’, paper given at the Institute for Orthodox Christian Studies, University of Cambridge, July 2005

Ivan Moody, ‘Reflections on The Vision of Sacred Art in the Work of Philip Sherrard’, *The Messenger*, No. 6, May 2008, 13–20

J. M. Nash: ‘Cubism, Futurism and Constructivism’ in David Britt (ed), *Modern Art* (London: Thames & Hudson rev. ed. 1989)

Enzo Restagno (ed.) *Gubajdulina*, (Turin: EDT, 1991)

Oleg Tarasov, *Icon and Devotion: Sacred Spaces in Imperial Russia* (London: Reaktion Books, 2002)

¹³ (Author’s translation) ‘La vita spirituale di ogni tempo e popolo rappresenta il tema dominante dell’arte di Sofija Gubajdulina. Ella riesci ad appropriarsi della liturgia occidentale quasi si trattasse della sua stessa storia patria, trasponendola intenzionalmente in una sfera priva di supporto testuale e, quindi, genericamente strumentale’. Valentina Cholopova: ‘Sofija Gubajdulina: Tra Oriente e Occidente’, in Enzo Restagno (ed.), *Gubajdulina* (Turin: EDT, 1991), 96.

Иван Муди

АСПЕКТИ ДУХОВНОСТИ И МОДЕРНИЗМА У МУЗИЦИ
ЉУБИЦЕ МАРИЋ

Резиме

Овај чланак разматра елементе духовности, посебно онда када покреће питање модернистичке естетике у делу Љубице Марић, као и када повлачи многобројне паралеле са филозофијом других уметничких покрета у XX веку, посебно са делима Кандинског и руског покрета „Свет уметности“, или – Гончарове. С друге стране, он такође поставља оквир унутар контекста композиторкиног личног трагања за ширим релевантним естетичким оквирима од оних које је социјалистички реализам у међуратном периоду омогућавао – средствима дубоко укоревеног, архетипског материјала у духовном и културном смислу. У раду се разматра истовременост инкорпорације различитих техничких средстава из богатих ресурса модернизма које је Љубица Марић са жудњом апсорбовала током студија у Прагу.

РИТУАЛНИ АСПЕКТИ ДЕЛА ЉУБИЦЕ МАРИЋ*

Мелита Милин

ДОК је у младости, у раздобљу између два светска рата, Љубица Марић била укључена у средњоевропски модернистички покрет, у којем су неке од кључних личности били Арнолд Шенберг (Schoenberg) и Паул Хиндемит (Hindemith), а у првим годинама после Другог светског рата покушавала да се прилагоди захтевима социјалистичког реализма, њена пуна стваралачка зрелост почела је да се испољава средином педесетих година прошлог века и то, чини се, под изузетно снажним дејством једноставних, а узбудљивих натписа са средњовековних стећака, чији је прекуцани препис добила од пријатеља. Ти лаконски текстови из којих исијава прочишћена праисконска народна мудрост и у којима је спонтано изражен поетски поглед на живот из замишљене перспективе смрти, као да су представљали катализаторе за процес који је код Љубице Марић трајао већ извесно време. Вишегодишње композиторско ћутање, које је претходило настанку *Песамa простора* (1956), речито је говорило о њеном губитку вере у смисао социјалистичко-реалистичких постулата прокламованих после рата и још важећих, мада све слабијег дејства. Сусрет са епитафима које су непознати појединци давно уклесали у камене споменике као да су учинили да оживи и постане делотворна њена до тада само латентна склоност ка музичком обликовању метафизичког доживљаја. Уз кантату *Песме простора*, компоновану на изабране текстове са стећака, дала је и коментар: „Простор у исти мах значи и простор, и време, и постојање. Смрт је изван простора, ванвремена – ништа. Али у доживљају, она се противставља животу, стога је увек животолика, ма и као најапстрактнији негатив постојања.“¹ У кантати се могу уочити црте ритуалног израза, произашлог из обреда сахране као тематског оквира, о чему посебно упечатљиво сведочи потресна тужбалица у IV ставу, као и последње обраћање живима пред полагање у гроб, док одзвања погребно звоно

* Студија је рађена у оквиру пројекта „Музика на раскршћу – српски, балкански, европски оквири“ (бр. 147033) који подржава Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ Објављено у програму премијерног извођења дела у Коларчевој задужбини 8. децембра 1956.

(у финалу). На слично транспонован начин, некад слабије, некад интензивније, црте ритуалности, које ћемо покушати ближе да одредимо, обележавају и већину каснијих дела Љубице Марић. Претходно би требало само напоменути да је наговештаје те усмерености могуће уочити у њеној рано испољеној осетљивости на деловање древног народног певања, као и у нешто каснијем интересовању за црквено појање (*Четири импровизације и фуге на теме из осмогласника*, компоноване вероватно пред Други светски рат). Обе области су, без сумње, а на различите начине, повезане с ритуалношћу.

Кад спомињемо ритуалност у опусу – тачније: у једном делу опуса Љубице Марић, не мислимо само на препознатљиве садржаје који би се могли довести у везу са конкретним обредима познатим из црквених или паганских традиција, већ нашу пажњу привлачи и једна у знатној мери апстрактна и високо симболизована (а већ је ритуал сам по себи примарно одређен својом симболичном вредношћу) музичка транспозиција ритуала у смислу сугестије метафизичког доживљаја, онога што је незамисливо, али интуитивно наслућено.

Никла из архаичних култова – на шта подсећа и сама Љубица Марић² – музика као уметност сачувала је блискост са светим и трансцендентним. Метафизичка компонента музике је тако опстала, у симболичким и метафоричким видовима, и у различитом интензитету, иако је њен статус темељно промењен.

Како је ритуалност у уметности неодвојива од религиозног доживљаја у најширем смислу, може се поставити питање да ли је дело Љубице Марић могуће сагледавати из тог угла, ако се зна да је композиторка за себе тврдила да је агностик. Код разматрања ове осетљиве теме неопходно је бити опрезан с обзиром на то да већина људи има нијансиране ставове о њој. Када је говорила да је агностик, била је на делу рационална страна њене природе, док је она друга, интуитивна (доминантна код ње), долазила до изражаја у њеним усменим напоменама о сопственој „космичкој религиозности“, као и у референцама на Тајну³ и Биће⁴. Одрасла у православној сре-

² У свом тексту „Монотематичност и монолитност облика фуге“ (посебан отисак из *Споменице у част новоизабраних чланова Српске академије наука и уметности*, књ. 26, Београд 1964, 147–8) пише следеће: „Јер, као култска уметност, у првome реду, и обрнуто, као једна од првих уметности култа, музика је, као што је познато, од самих почетака хришћанства била најтешње везана за реч.“

³ У неколико „таблица“.

⁴ Наводимо једну „таблицу“ која се чува у Досијеу САНУ: *без лика биће / и без промене / биће без мене / и кретања / биће свеколиког / небројиво*

дини, од своје двадесете до тридесете године живела је у католичким градовима (углавном у Прагу, нешто краће у Загребу, годину дана у Берлину) и у то време је вероватно постала атеиста (под утицајем дружења са левичарима-комунистима). Касније је, по сведочењу пријатеља, постала агностик: Љубица Марић је своју истинску природу, окренуту „ка унутра“, како је говорила, у пуној мери сама себи открила када је већ била у зрелим годинама. Религиозна у смислу везаности за православље није постала, али доживљавала је врло интензивно филозофску страну религија – хришћанске и неких других које је упознала (будизма, таоизма). Никада није компоновала ни једно дело литургијског карактера, што неког неупућеног може да изненади с обзиром на то да је познато колико су јој напеви из осмогласника, зборника православних црквених напева, представљали снажно надахнуће за стварање. Није прихватала догматски аспект вере, али је реаговала на лепоту духовног израза овог појања древних корена и осећала потребу да га унесе у своја дела.

Ослањајући се на песничко-филозофске исказе Љубице Марић, њену „космичку религиозност“ бисмо можда могли дефинисати као доживљај света као Тајне у коју не можемо проникнути, већ можемо само наслутити њену природу. О томе говоре неки њени стихови, као на пример следећи:

*то које је јесте / које је сада / које је време трпно / које
је свагда и свуда / које је свуда по једном / које је једном за
свагда / које је једно у вечном / које је вечно у једном*

(Таблице, Еони, 1978)

Примећујемо да се у овој песничкој форми осећа призив ритуралног: у репетицијама које пулсирају као остинато у музици одјекују мотиви и структуре религиозних форми, а једна од првих асоцијација може да буде молитва „Оче наш“.

Слична је и форма и дејство једне друге „таблице“ из исте збирке:

*ти / чудно моје ја / ти исто што и ја / ти непознато
моје ја / ти књиго о мени / ти сине и оче мој / реци ми ко сам*

(Таблице, Еони, 1978)

Размишљање о тајни постојања обележава и изванредан број ликовних радова Љубице Марић: има више сачуваних представа ко-

*јер нема / множине / немерљиво јер нема / обима / неказиво јер изван /
одредбе / невидљиво јер унутар / свега / отвори се душо / да прихватиш
/ што у теби јесте.*

смичких ковитлаца и један посебно сугестиван цртеж *Белих врата*, кроз која продире бљештава светлост и која очигледно симболизују између живота и смрти.

Нетипично за Љубицу Марић, она је датирала избор својих таблица које је умножила као свештице едиције „Еони“ (1978): 1957–1975. По свему судећи, почела је да их пише у време рада на *Песмама простора* или мало после, па можемо да поставимо хипотезу да је „незабораван дан када су јој у руке дошли натписи са стећака“ подстакао њену имагинацију не само у правцу музичке транспозиције тих текстова о смрти, истовремено резигнираних и потресних, већ и у правцу песничког обликовања доживљаја оностраног.

Та специфична стваралачка провокација коју је примила од текстова са стећака представља истовремено и неку врсту духовног ослобођења / сазревања / налажења себе, чији је резултат био потпуни опус изразитог ауторског печата. Све се одједном спојило на нов начин: и њена љубав према народној песми, коју је током студија била запоставила, и линеарност као основно композиционо начело из њеног модернистичког периода, ритам који је и раније био важан елемент њеног стварања а сада је постао још битнији, артикулисан на начин који изражава њена нова филозофска размишљања о времену.

Поред већ споменуте везе између ритуалног и религиозног, у делима Љубице Марић изразито је истакнута и повезаност између ритуалног и посебног доживљаја времена – одвајања од „обичног“, „свакодневног“ времена.⁵ Ритуално егзистира у временској димензији која је одвојена од свакодневице, јер су у њему истовремено присутне и прошлост и садашњост и будућност – оно „цело време“ о којем је композиторка надахнуто говорила. Ритуални карактер њених композиција тако видимо као резултат њене стваралачке потребе да изрази свој доживљај целовитости времена и нераскидиве повезаности прошлости и будућности, док истовремено стално лебди питање о ономе што је „изван времена“. Из овакве заокупљености проистекло је интересовање за најудаљенија времена, за архаику, уз истовремено задржавање модернистичког начина музичког мишљења и употребе одговарајућих средстава израза. Ослонац на ритуално, које носи обележја стабилности, трајности и безвремености, имало је посебно привлачну снагу за композиторе модернистичке епохе, који су били суочени са сталним, вртоглавим променама израза у сопственој уметности.

⁵ Више о овој теми у: Мелита Милин, „Време у музици Љубице Марић“, у: *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић*, ур. Бранка Радовић, зборник радова, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац 2009, 21–27.

Овде смо на естетичкој теми у чијем је разматрању немогуће заобићи стваралаштво Игора Стравинског (Стравинский). Парадигматичан пример је његово чувено *Посвећење пролећа* са тематиком паганског жртвовања људи, а битна су и његова каснија дела такође ритуалног карактера, али другачије основе: у *Свадби* су паганско и хришћанско преплетени, док су *Симфоније дувачких инструмената*, *Симфонија псалама* и *Santicum sacrum* хришћанске инспирације. У њима су, транспозицијом различитих ритуала: свадбе – прослављања Бога – сахране, сугерисане основне емоције целе заједнице, као и сваког њеног члана. *Песме простора* Љубице Марић могу се довести у везу са сва четири ова дела, и то по линији ритуалности као такве, која је и одредила њихове изражајне сфере, док су у садржинском погледу сродне само са *Симфонијама дувачких инструмената*, делом компонованим поводом смрти Клода Дебисија (Debussy) које, по речима самог Стравинског, представља „озбиљан обред који се одвија у кратким литанијама, између различитих породица истоврсних инструмената“.⁶

У погледу музичких средстава увиђамо да су поступци за приказивање ритуалних атмосфера међусобно слични, јер посежу за архаичним моделима који су заједнички. Као што пише Џонатан Крос, „ритмичке репетиције, равномерно пулсирање, остината, статични педали и симетрије, мелодије ограниченог обима и неразвојне структуре [...] идеално [су] погодне за представљање ритуала.“⁷ Понављање једног музичког мотива-модела, увек у варираном виду, са ефектима статичности и неразвојности, видимо као израз односа према времену који је типичан за архаични (пред-модерни) доживљај света. Наиме, појединац је тада сматрао да је систем који је обликовао постојање целе заједнице непроменљив и цикличан, са променама само у смислу непрекидног обнављања циклуса рађања, живота и смрти.

Из ритуалне обојености и уопштавајућег израза, којима композитори какав је Стравински теже, проистиче одређена, свесно тражена емоционална дистанцираност, којом се сугерише да је у првом плану универзална димензија људског постојања, а да је судбина појединца већ обухваћена њоме и стога у другом плану. Љубица Марић је имала издиференциран однос према ритуалном изразу. У једном периоду – кључном за њу, када је стварала *Песме простора*

⁶ Igor Stravinski, *Hronika moga života*, prevod i pogovor: Konstantin Babić, priređivač: Aleksandar Vasić, Beograd: Artist, 2005, 86; u originalu: Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, II, Paris, Denoël et Steele, 1935, 21–22.

⁷ Jonathan Cross, ‘Stravinsky’s Theatres’, in: Jonathan Cross (ed.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge University Press, 2003, 140.

– била јој је блиска stravинскова објективизација, али ју је применила с мање радикалности, и то првенствено за карактеризацију одређених психолошких стања, не и као естетичку подлогу целог дела. Као вероватно најбољи пример таквог односа може се означити VI став, који неодољиво асоцира на музику Стравинског, а на музички убедљив начин, искиданим скандирањем и полиметричким остинатима, евоцира ратничко насиље – можда као одјек агресивне експресивности *Посвећења пролећа*. Иако ово није усамљен пример у *Песмама простора*, јасно је да Љубица Марић има другачији композиторски сензибилитет и да је склонија смиреној, профилтриранијој експресивности, него објективизацији. Треба при том имати на уму да је у најранијем, предратном периоду стварања, она била објективистички оријентисана, али да је ту линију напустила после 1945.

Песме простора у целини делују као својеврсна погребна церемонија, унутар које има простора за субјективно и интимно, док је код Стравинског наглашено присутан колективни аспект. Посебно је потресан IV став, који највише подсећа на тужбалицу. Као и у каснијој „Тужбалици“ за хор *a cappella* компонованој за ораторијум *Слово светлости*, сугестивно је дочаран обред оплакивања умрлог. Мелодијске фигуре уског обима, кратки хроматски низови наниже, ритмички артикулисани да асоцирају на уздахе или јецаје, представљају основне музичке гестове њених ламентација, а то су, уосталом, и главне карактеристике тогоса оплакивања у музици.

Другачијег ритуалног карактера су нека дела Љубице Марић која су компонована у годинама после *Песмама простора*, крајем педесетих и почетком шездесетих година прошлог века. Једна од њихових уочљивих одлика је свечани, понекад и процесни карактер архаичне основе, који слушаоца може да наведе на помисао да се одвија неки ритуал скривеног значења јер нема указивања на било шта конкретно, а сам завршетак доноси досезање до неког неодређеног циља, после којег то стање траје и одјекује све док се не уроне у тишину и непостојање. У *Пасакаљи* налазимо карактеристичан пример такве „драматургије“, која се у сличним видовима среће и у *Октоихи 1* и финалима првог и трећег става *Византијског концерта*, обогаћена празничном звоњавом која ствара спокојну и узвишену атмосферу.

Ударац гонга на крају *Песмама простора* замишљен је као удар звона којим се живи опраштају од умрлих, што је била нека врста антиципације одјекивања звона чије је звучање сугерисано различитим акордским поставкама и инструментацијама, у низу њених каснијих остварења. Пре свега се то односи на дела из циклуса *Музика октоиха*, заснованог на напевима из осмогласника. Атмосфера пра-

зника обавија целу *Октоиху 1*, а опште треперење и брујање звона на самом крају може да се протумачи као најзад досегнуто стање духовног озарења. Свечана звоњава одјекује и на почетку друге композиције циклуса, *Византијског концерта*, а у оркестру доминирају боје клавира (обично са харфом) и трубе. Завршетак првог става је, као у претходној композицији, скоро егзалтираног карактера, док је финале целог дела, после бурних епизода, поново смирен и спокојан, опет са одјецима звона.

У овако скицираној драматуршкој линији има елемената за закључак о ритуалној окосници која је усмерена ка допирању до трансцендентног доживљаја као резултату сталног стремљења ка духовном врхунцу. Можда је цртеж Љубице Марић *Бела врата* потврда да је она, у стваралачком смислу, била загледана у заслепљујуће бљештаву, надземаљску светлост која се наслућује с оне стране „врата“, и да је тај доживљај транспоновала у своја дела. А кад смо код тих мистичних „врата“, она су несумњиво повезана са камерном кантатом *Праг сна* – са композиторкиним доживљајем значења поезије Марка Ристића која је узета за основу дела (иако је сам песник имао другачију идеју кад је стварао ове своје песме).⁸

Присуство црквених напева, које је најчешће врло дискретно, са неким карактеристичним мелодијским обртом, обично каденцијалним, даје „повишени“ тон музичком одвијању у композицијама из циклуса *Музика октоиха* Љубице. Упијајући особине појања, поред мелодијских и метричко-ритмичких финеса које одговарају њиховом певном карактеру, она је у поље свог стваралаштва унела извештан литанијски тон, а тиме и одређени ритуални призивок. Можда би се чак и композиторкина идеја о циклусу композиција према свих осам гласова осмогласника, чије би извођење испунило једно концертно вече, могла сагледати из перспективе (можда несвесне) жеље да тако комплексан подухват добије ритуална обележја.

Још од почетка шездесетих година преокупирана радом на сценском ораторијуму *Слово светлости*, Љубица Марић није стигла да заврши и заокружи свој циклус *Музика октоиха*. Рад на сценском ораторијуму је заиста био велики изазов, можда и превелики задатак по обиму, тако да је композиторка била одустала од првобитне намере да га целог компоује, већ је претежно искористила музику својих ранијих дела. Управо нам тај податак може дати додатни аргумент да се дела из циклуса *Музика октоиха* – у *Слову светлости*

⁸ Упор.: Мелита Милин, *Љубица Марић, 1909–2003: „... Тајна / Тишина / Творење...“*, Српска академија наука и уметности (Каталог Галерије САНУ 116), Београд 2009, 44.

конкретно употребљени: *Октоиха 1*, *Византијски концерт* и *Остинато супер тема октоиха* (сви осим *Прага сна*) – могу тумачити у ритуалном контексту. Наиме, *Слово светлости*, засновано на текстовима српске средњовековне поезије, а тематски усредсређено на пораз српске војске у Косовској бици (1389), замишљено је – од стране све троје његових аутора⁹ – као нека врста ритуалног театра, а његово извођење на сцени Српског народног позоришта у Новом Саду 1967. године изазвало је највише коментара управо о могућностима реализације ритуалног израза на савременој позоришној сцени.

За разлику од осталих дела Љубице Марић која се могу посматрати из аспекта ритуалности, у *Слову светлости* постоји – као и у књижевним списима на којима је заснован – мотив жртвовања, односно саможртвовања, што је један од основних елемената ритуала. Док је у *Посвећењу пролећа* Стравинског жртва паганска, она је у *Слову светлости* хришћанска и са директним упућивањима на Христово страдање. Одлуком да ораторијум заврше „Словом љубави“, поезијом деспота Стефана Лазаревића (сина кнеза Лазара, који је и главни лик *Слова светлости*), аутори ораторијума определили су се да супротстављеност земаљског и небеског царства разреше слављењем љубави и младости.

Камерна дела која је Љубица Марић компоновала у својим позним годинама носе слична битна обележја као и ранија, али уобличена у мањим димензијама. И даље са елементима напева из осмогласника и са одјецима звоњаве (било да се ради о тихим треперењима или реским ударима), наглашено су интроспективна и њихов ритуални карактер је мање очигледан. Ипак, наслов дела *Инвокација* за контрабас и клавир (1983) може да укаже на инспирацију о којој говоримо.

Још један показатељ да је Љубица Марић своју музику схватала као повезану са ритуалношћу налазимо у њеној „мелодијској рецитацији“ *Чаробница*, по Вергилијевој VIII еклоги из *Буколика*, дакле из једне сасвим другачије, паганске сфере. Ова мала драмска сцена за глас и клавир заправо представља уметничку транспозицију једног ритуала: девојка враџбинама дозива свог младића да јој се врати. Сугестивна изражајност овог дела укорењена у експресионизму, припада истом типу као и она у камерној кантати *Праг сна* (из циклуса *Музика октоиха*), насталој нешто мало раније (1963, 1964), а сличан начин озвучавања текста препознаје се у делу насталом читаве две деценије касније – „речитативној кантати“ *Из тмине појање* (1984).

⁹ Поред Љубице Марић, аутори су били књижевник Зоран Мишић и редитељ Влада Петрић.

Док смо у појединим композицијама Љубице Марић из педесетих и с почетка шездесетих година прошлог века, пре свега у *Песмама простора*, мање у *Октоихи 1*, *Византијском концерту* и *Остинату супер тема октоиха*, могли да уочимо инспирацију неким остварењима Стравинског, и то пре свега на плану ритмичко-метричке организације, у њеним делима за вокалне солисте и клавира, односно камерни ансамбл из истог периода (*Праг сна*, *Чаробница*) истиче се импулс ка интензификацији израза хроматизацијом мелодике, на начин који асоцира на рани експресионизам. Ова ће се тенденција касније учврстити и у чисто инструменталним делима, при чему ће хармонија и даље бити у основи дијатонска, са захватима у модалност, што свакако произлази из више или мање дискретног присуства напева из осмогласника.

Расправљајући о ритуалним аспектима опуса Љубице Марић, не можемо да заобиђемо ни *Музику звука*, резултат композиторкиног вишегодишњег посвећеног рада, чију замишљену финалну форму можемо само да наслутимо! Наиме, у периоду 1968–75. Љубица Марић је у свом стану на магнетофонске траке бележила разноврстан звучни материјал – отуда назив *Музика звука*. Снимала је звукове које је добијала ударима по металним предметима у кући (као што је прибор за јело) и предметима од других материјала, а користила је и права звона; затим је рецитовала сопствене песме (са *таблица*) и своју бајку *Истина*, као и стихове песника који су јој били и пријатељи (Миодрага Павловића и Васка Попе); свирала је виолину на једном исправном инструменту, док је други остао покиданих жица после њених трагања за неким специфичним звучним ефектима; певала је напеве из осмогласника и народне напеве из Ђорђевићеве збирке и слично. Може се са приличном сигурношћу претпоставити да је Љубица Марић планирала да ове снимке, после селекције, искористи за монтажно обликовање једне сложене звучно-поетске целине која би имала обележја радиофонског остварења.

Ритуалност у делима Љубице Марић има различита лица која су међусобно повезана сродном проблематиком, у чијем је средишту питање времена и односа ововременског и ванвременског. У раду је скренута пажња на повезаности ритуалног и архаичног, затим на неопходно метафизичку димензију дела овакве инспирације, у овом случају код Љубице Марић, а такође и на улогу црквених напева и симболику звона у њеним делима. Овако широка тема захтева, свакако, много опширнију и детаљнију елаборацију, али ова прилика је омогућила само указивање на нека битна обележја ритуалности у стваралаштву ове самосвојне уметнице.

Melita Milin

RITUAL ASPECTS OF LJUBICA MARIĆ'S WORKS

Summary

This paper examines the hypothesis that the works of Ljubica Marić, starting with *Songs of Space* (1956), have a ritual character which gives them a specific and authentic quality. Even though the composer participated in the Central European modern movement in her youth (Schoenberg, Hindemith, Hába), and although in the years following World War II she tried to adjust to the demands of social realism, she expressed her full creative maturity for the first time under the influence of the simple yet inspiring writings on the medieval *stećci* (medieval tombstones found mainly in Herzegovina). It was as though they revived and made effective her heretofore latent affinity towards the musical shape of ritual experience. Indications of this affinity can be found in an early interest in folk singing, and in her later interest in church chanting (*Four improvisations and fugues on the theme of Octoechos*, probably composed before World War II).

Rituality, which can be interpreted as man's need to communicate with the *world beyond*, usually accompanied by activation the bonds with ancient layers of culture, does not contradict the concept of modernism. Even though a modernist artist primarily seeks to be free from the restraints of tradition and to discover something *entirely new*, he often turns to the ancient – precisely in order to produce the *new*.

The feeling of connection and closeness with the archaic, and the excitement upon recognizing the same questions, inspired Ljubica Marić to create a refined fusion of the ancient and the modern infused with rituality. In the *Songs of Space*, this can be seen in the transposition of the funeral ritual, while her subsequent works express it in different ways – it is most clearly depicted in the stage oratorio *Word about Light*, where the juxtaposition of the earthly and heavenly kingdom is resolved by love; and completely differently in *Enchantress* which penetrates the pagan sphere, and much more discretely and vaguely in the works from the *Musica Octoicha* cycle, based on Serbian church chants.

II

ГОДИНЕ УЧЕЊА, ПУТОВАЊА, ПРИЈАТЕЉИ

Years of Learning, Travelling, Friendship

СРПСКИ СТУДЕНТИ НА ПРАШКОМ КОНЗЕРВАТОРИЈУМУ У ПЕРИОДУ ОД 1918. ДО 1938. ГОДИНЕ

Љитка Бајгарова и Јозеф Шебеста

ПРВИ светски рат је променио дотадашње геополитичко уређење света. После мировне конференције у Паризу 1919. године, Аустро-угарска је нестала са мапе Европе и на њеном месту су настале тзв. државе наследнице, међу којима и Чехословачка, чији се главни град Праг либералном атмосфером и културним богатством широко отворио културним и образовним потребама осталих новонасталих држава. Дипломац Прашког конзерваторијума, композитор Станојло Рајичић је ту ситуацију окарактерисао речима: „[...] Праг је [...] тада [1928] имао амбицију да постане културни центар свих Словена [...]”.¹ Чини се да је Праг стварно био омиљенији од других великих европских градова попут Беча, Берлина, Минхена, Париза или Будимпеште, нарочито код студената из земаља које су биле на почетку свог образовног и културног пута у оквиру самосталне државе, као што су биле, на пример, Украјина,² Бугарска али и јужно-словенске земље уједињене у оквиру Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца.³ Музиколог и композитор Милоје Милојевић је 1927.

¹ Катарина Томашевић, „Разговор са Станојлом Рајичићем“, *Нови Звук*, 1, 1993, 19 (17–28).

² О проблематици украјинских студената на прашком Конзерваторијуму види: Ľitka Bajgarová – Josef Šebesta, „Ukrajinskí studenti na pražské konzervatoři v období první Československé republiky 1918–1938“, *Hudební věda*, 43, 2006, č. 1, 39–58; исти аутори, „Ukrajinski studenti prazkoji konservatoriji za časiv peršoj Českoslovačkoji republiky (1918–1938 roky)“, у: Jevhen Topinka a kol. (ed.), *Zbirnyk statej ta dokumentiv do istoriji česko-halickych stosunkiv, častyna I – Do 140-riččja utvorennja tovarystva „Česka beseda“ u Lvovi (1867–2007)*, Centr Jevropy, Lviv 2007, 174–185; исти аутори, „Ukrainische Musikemigration in der ersten Tschechoslowakischen Republik 1918–1938 (mit Betonung auf Prag)“, зборник радова са скупа *Ukrainische Musik. Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext*, Leipzig, 7–9. 5. 2006, у штампани.

³ О проблематици словеначких студената на прашком Конзерваторијуму види: Josef Šebesta, „Slowenische Studenten am Prager Konservatorium“, у: *Jubilejni 20. slovenski glasbeni dnevi*, Ljubljana 2006, 168–179. Исти аутор,

године написао: „Док су други народи, међу њима и словенски, Чеси, Пољаци и Руси, низали значајна дела у оквиру својих културних историја, Срби, нарочито Срби под турским јармом, преживљавали су тешке дане пуког животарења. Према томе, као што је већ било речено, није прошло још ни сто година од како у културном животу Срба музика игра неку улогу, а једва да има и четрдесет година како се развија на добрим и модерним основама.“⁴ На формирање тих модерних културних основа у Србији несумњиво је утицао и Прашки конзерваторијум, захваљујући спољној политици Чехословачке Републике и њеног првог председника, Томаша Гарига Масарика (Masaryk) (1850–1937), као и других чехословачких политичара.

Властимир Перичић у чланку „Југословенски композитори на студијама у Прагу“⁵ ту ситуацију карактерише речима: „Чак до прве деценије XX века музичари из југословенских земаља били су упућени искључиво на студије у туђини, зато што им домаћа музичка школа није омогућавала више образовање; то се тичало нарочито композитора. Студирали су у различитим европским центрима: у Бечу, Минхену, Лајпцигу, Будимпешти, Милану, касније и у Паризу и другде. Но, упадљиво много их се одлучило за Праг.“ Перичић покушава да нађе разлог таквом опредељењу и упозорава на најразличитије културне, друштвене и географске разлоге: „О овом избору одлучиле су, несумњиво, географска близина и богата музичка традиција чешког главног града, углед његових музичких школа, али и друге околности: у XIX веку то су биле идеје народног препорода и сарадње словенских народа, а у нашем веку пак и изузетна отвореност чешке музике према новим тенденцијама у европској музици“. Међутим, чини нам се да су набројани само неки од разлога, док остали остају за њега и већину данашње јавности скривени у дубинама политичких превирања послератне Европе, чије су се границе и сфере утицаја померале и мењале на бескрајним билатералним конференцијама које су негирале једна другу. Препородитељски

„Slovenski študentje na konservatoriju v Pragi (1910–1917) in študijska leta Janka Ravnika“, у: Darja Koter (ur.), *Janko Ravnik (1891–1982). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, zv. 8, Ljubljana 2007, 15–29. Исти аутор: „Marjan Kozina in njegove sledi v češkem glasbenem okolju“, у: Primož Kuret (ur.), *Marjan Kozina (1907–1966)*, Novo Mesto 2007, 173–187.

⁴ Упореди: Miloje Milojević, „Současný stav hudební kultury srbské“, *Tempo. Listy Hudební matice* 7, 2, 1927, 57–58.

⁵ Vlastimir Peričić, „Jugoslávští komponisté na studiích v Praze“, *Hudební věda* 19, 4, 1982, 291–296 (цитати 291–292).

снови и словенска узајамност су се расплинули у националним трвењима. У тако шароликој Европи у одбрану права малих народа стао је управо сâм Томаш Гариг Масарик, о ком је научник и политичар Љубомир Давидовић написао: „Т. Г. Масарик је био и несумњиво остао један од највећих ауторитета на свету. Неколико генерација наше омладине, нарочито омладине из земаља под аустроугарском управом, формирало се под утицајем Масариковог духа и срца“.⁶ Масарик је резолутно давао до знања да подржава политичку еманципацију Јужних Словена, те је стога у Прагу 1909. године на адресу њихових унутрашњих сукоба упутио веома оштре речи. „Где смо то ми, кад се свађамо око тога ко је Србин, а ко Хрват? [...] Говорите о словенској узајамности. Почните од себе. Југословени, повежите се овде, у Прагу, овде решите југословенско питање. Упознајте се! Завршите своје студије и идите да помажете сопственом народу.“⁷ То је био јасан позив у Праг, позив на остваривање културних и друштвених идеја. До масовнијег прихватања Масариковог позива дошло је десет година касније, кад је након распада Хабсбуршке монархије Масарик стао на чело самосталне Чехословачке Републике.

Међу студентима нису били ни издалека само музичари. Југословенски студенти су се уписивали на хуманистичке и техничке универзитете, као и у уметничке школе. Међудржавни споразуми, који су потом склопљени, давали су међусобној сарадњи и поверењу политички и правни оквир.⁸

Конзерваторијум у Прагу је основан 1811. године (следеће године ће прославити двеста година од свог настанка) и спада међу најстарије васпитне музичке установе у Европи. У његовом педагошком збору ра-

⁶ Ljubomir M. Davidović, „T. G. Masaryk a Friedjungův proces“, у: Josef Hofmann a Oskar Ostrčil (ur.), *T. G. M. Jak jsme ho viděli*, Praha 1947, 66–70.

⁷ Часопис *Čas* од 14. 9. 1909, 4.

⁸ 14. 8. 1920. године био је потписан Споразум о заједничкој одбрани између Чехословачке Републике и Краљевине СХС у случају напада Мађарске. Тај споразум је 31. 8. 1922. замењен савезничким уговором. Нови савезнички уговор, овај пут између ЧСР и Румуније склопљен је 23. 4. 1921. године. Војни савез између ЧСР, Краљевине СХС и Румуније, назван Мала Антанга, био је дефинитивно формиран 17. 6. 1921. уговором између Румуније и Краљевине СХС. Мало након тога чехословачко министарство школства и народне просвете донело је одлуку да уз државну химну ђаци средњих, грађанских и учитељских школа морају такође научити и химне пријатељских држава, тј. Југославије и Румуније. У ту сврху је Државно издаваштво издало нотну едицију Адолфа Цмирала *Химне држава Мале Антанте* (верзија румунске химне је била накнадно коригована и објављена у едицији Јарослава Фијале у издању Уније).

диле су и такве међународно признате величине као што је био Антоњин Дворжак (Dvořák), који је од 1. јануара 1891. предавао композицију, а 6. јула 1901. био једногласно изабран на чело ове институције. Истог датума је за шефа одељења виолине био изабран Отакар Шевчик (Ševčík). Након Првог светског рата на функцији ректора Конзерваторијума деловао је Вићеслав Новак (Novák) (1919–22, 1927–28). У његовој Мајсторској класи композиције, исто као и у класама других стваралаца модерне чешке музике – то су били Јозеф Сук (Suk) (ректор у периоду 1924–26, 1933–35) и Јозеф Бохуслав Ферстер (Foerster) (ректор у периоду 1922–23, 1928–30), као и учитељи клавира – Карел Хофмајстер (Hoffmeister) (1923–24, 1930–33, 1935–36, 1937–38) и Вилем Курц (Kurz) (1936–37, 1938–39), студирали су бројни југословенски студенти. У периоду између два светска рата административни директори били су Франтишек Спилка (Spilka) (1919–22), Отакар Шин (Šín) (1922–24) и Јан Бранбергер (Branberger) (1924–39). Висок квалитет наставе омогућавао је дипломцима Прашког конзерваторијума да добијају значајна места не само у Чешкој филхармонији или у оркестру Народног позоришта у Прагу, већ и у другим прворазредним симфонијским оркестрима по целом свету, где су се запошљавали и као педагози.⁹ Конзерваторијум у Прагу је тако постао престижна васпитна институција за студенте из многих земаља.

Неки југословенски студенти музике нашли су пут у Праг још раније – на пример, Даворин Јенко (у Прагу 1870), рано преминули Јован Иванишевић (студент Фибиха (Fibich)) или Мита Топаловић. Међу српским дипломцима Оргуљашке школе у последњој четвртини XIX века истицао се **Јосиф Маринковић**, који је у периоду од 1873. до 1881. сваку другу годину студирао у класи катедралског оргуљаша и сјајног познаваоца оргуљашких импровизација Франтишека Здењека Скухерског (Skuherský), док је клавир студирао приватно код композитора Здењека Фибиха. Маринковићеву позицију у српској музици каснији дипломац Прашког конзерваторијума Миливоје Црвчанин оценио је речима: „Кад сам био на вишим годинама [Духовне академије у Београду], упознао сам се са нашим тада најгенијалнијим композитором, Јосифом Маринковићем, школским другом од Јаначека.“¹⁰ Од 1904. до 1906. у класи Карела Штекера

⁹ Годишњи извештај Државног конзерваторијума у Прагу за школску 1927/28. наводи, на пример, у чланку „Преглед деловања дипломаца у периоду 1918–1927“, списак земаља у којима су дипломци Прашког конзерваторијума нашли ангажман. Тај списак обухвата све континенте изузев Аустралије.

¹⁰ Упор: Миливоје Црвчанин, „Моје dojmy ze Státní konservatoře hudby v Praze“, у: Vlastimil Blažek (ur.), *Sborník na paměť 125 let Konzervatoře hudby v Praze*, Vyšehrad – Praha 1936, 271–276.

(Stecker) студирао је композицију велики композитор **Петар Коњовић**. У то време је литерарно удружење *Шумадија* заједно са *Словенским клубом* у Прагу организовало Велики српски концерт, у оквиру ког су се могле чути пре свега српске народне песме у интерпретацији педагога прашког Конзерваторијума.¹¹

Године 1911. на прашком Конзерваторијуму почели су студирати и **Александар Ђорђевић** и **Божо Ивановић**. Ђорђевић се уписао 20. 12. 1911. на обоу и композицију, а школу је званично напустио 15. 2. 1913. Наравно, у белешци је уведено да је још почетком семестра 1912/13 био позван у војску у Србију. У школу се вратио 15. 9. 1913. и наставио је студирати до 4. 7. 1914. али се није уписао у школску 1914/15. Божо Ивановић је примљен 15. 9. 1911. и студирао је такође композицију. Међутим, и он је, исто као и Ђорђевић, био позван у војску у Србију, а у Праг се вратио 18. 9. 1913. Трећу годину је завршио 4. 7. 1914.¹² У Прагу је студирао и композитор и музиколог, савременик Коњовића, **Милоје Милојевић**, али не на Конзерваторијуму, већ на Карловом универзитету, на ком је 1925. године одбранио дисертацију с називом *Сметанин хармонски стил* (проф. Здењек Неједли (Nejedlý)). За дуготрајне заслуге у развијању билатералних културних односа био је одликован високим чехословачким Орденом белог лава.¹³ Послератну „инвазију“ српских студената на Прашки конзерваторијум започео је **Јован Бандур** 15. 11. 1919. године. После њега долази још више од четрдесет младих српских музичара (највише јужнословенских студената у кабинетима Прашког конзерваторијума било је у периоду од 1922. до 1932; након тога појављују се само ту и тамо).¹⁴

¹¹ Концерт је одржан 24. априла 1903. у Народном дому (Vinohrady, Праг).

¹² Упор: Základní kniha (Основна књига) – Ђорђевић ZK 1/6, 11/8; Ivanović 33/6. Archiv hlavního města Prahy (даље у тексту: AhmP), fond Konzervatoř.

¹³ Милојевићева дисертација објављена је на српском у Београду. О студијама М. Милојевића у Прагу и његовим контактима са чешким музичарима, упор.: Milica Gajić, „Miloje Milojević's contacts with Czech musicians“, *New Sound*, 7, 1996, 69–85; на српском: „Контакти Милоја Милојевића са чешким музичарима“, *Нови Звук*, 7, 1996, 63–78.

¹⁴ То може бити повезано са променама финансијске легислативе. Наиме, 21. 4. 1932. ступио је на снагу нови закон о банкама, штедионицама и акционарским друштвима, који је отежавао доток новца из иностранства у ЧСР. То је посебно велике проблеме направило страним студентима, укључујући и студенте Конзерваторијума у Прагу. *Прашке новине* су 20. 12. 1932. о томе објавиле чланак под називом „Девизне мере или криза уметности протеривања странаца с прашког Конзерваторијума?“. Једнако критички су истог дана о томе извештавале и немачке новине *Prager*

Табела која следи састављена је на основу неколико извора, пре свега из архива Прашког конзерваторијума и Архива града Прага:

1. Основне књиге (*Základní kniha*) за године 1911–1934, која садржи хронолошки списак свих студената према датуму уписа (ту можемо наћи и белешке о току студија);¹⁵
2. протокола о студију (на средњој школи и у мајсторским класама);
3. годишњих извештаја Конзерваторијума;¹⁶
4. других извора (књиге концерата на Конзерваторијуму, концертних програма, критика итд.).

У списак* смо уврстили студенте српске националности, студенте који су у документима Прашког конзерваторијума записани као Срби, као и оне који су касније дуже времена деловали у Србији. Годишњи извештаји Државног конзерваторијума музике у Прагу од школске 1925/26. доносе информације о народности и државној припадности студената, међутим у тим рубрикама су српски студенти у правилу записани као *народности С. Х. С.*, а од 1928/29. године *народности југословенске*. Народност је такође записивана и у протоколима о студију, док се у *Основној књизи* напротив, уводи само конфесионална припадност.

Presse у чланку под називом „Ausländer verlassen das Konservatorium“. У чланку се пише о финансијској дискриминацији студената из Југославије, Бугарске и Пољске.

¹⁵ У табели у рубрици *Белешке* означавамо *Основну књигу* (*Základní kniha*) скраћеницом „ЗК“ с бројем странице и редним бројем. Конфесионална припадност у неким случајевима није наведена. У неким случајевима су забележене прецизне адресе становања, које, међутим, у табелу нису уврштене – с изузетком адреса у Прагу – због обимности. Подаци о уписивању и исписивању се у ЗК и студијским протоколима могу разликовати, у том случају предност дајемо подацима из протокола (белешка и ЗК могла је бити направљена неколико дана касније).

¹⁶ Годишњи извештаји Државног конзерваторијума у Прагу су драгоцен извор информација о раду институције у конкретној школској години. Од 1924. године су штампани и садрже податке економског, персоналног, студијског, концертног и методичког карактера, укључујући и списак студената и дипломаца средње и мајсторске школе.

* Имена студената дата су у ћириличној транскрипцији, док је задржан абецедни редослед из оригиналног текста на чешком језику. (Напомена уредника)

ИМЕ	ПРЕДМЕТ СТУДИЈА	НАС- ТАВНИК	ПЕРИОД СТУДИРАЊА	БЕЛЕШКЕ
Бандур Јован (*24. 9. 1899. Јавница) Мајка Марија Бандур, удовица учитеља, Петриња Православац	компози- ција	Křička, Jirák	почео 15. 9. 1919. завршио 1920. почео 1. 9. 1924. завршио 1926.	1920/21. није поха- ђао. Дипломирао. ЗК 98/1, протоколи ¹⁷
Цветановић Илија (*1. 7. 1908. Прилеп) Отац Атанас Цветано- вић, трговац, Прилеп Православац	компози- ција педагошки одсек	Karel	почео 1. 9. 1929. завршио 28. 6. 1933. почео 1931/32. завршио 30. 11. 1933.	Претходно матурирао у другој школи. Студирао са просечним резултатима. Прешао на педагошки одсек, хорско певање Дипломирао на педагошком одсеку. ЗК 207/114, ЗК 194/92; протоколи
Црвчанин Миливоје (*25. 1. 1892. Краљево) Православац	компози- ција оргуље	Jirák, Foerster, Křička	почео 9. 2. 1920. завршио 28. 6. 1922. 14. 6. 1921.	Статус специјалног студента, од 1921/22. редовни статус. Дипломирао. Сведочанство о студијама. ЗК 100/36, протоколи.
Чолић Драгутин (*26. 1. 1907 Ужичка Пожега / Београд) Отац Јован Јовановић Чолић, Београд Адреса: Praha – Košiče, Villa Cibulka	компози- ција и ди- риговање	Křička, Jirák ¹⁸ Suk	почео 1. 9. 1927. завршио 27. 6. 1931. почео 1. 10. 1931. 30. 11. 1931.	17. 1. 1930. привремено условно отпуштен, понављао 4. годину. Диплома средње школе. Мајсторска класа. Напустио школу. ЗК 186/55, протоколи, академско књиговодство.
Данон Оскар (*7. 2. 1913. Сарајево) Отац Саломон Данон, трговац Сарајево Јеврејска вера	компози- ција и ди- риговање	Křička, Řídký Dědeček	почео 15. 9. 1933. завршио 22. 6. 1938.	Дипломирао. ЗК 234/8.

¹⁷ У *Основној књизи* је датум поновног уписивања 1. 9. 1923. преправљен на 1. 9. 1924, а као датум исписивања (дипломирања) се наводи 28. 6. 1924. То се, наравно, не поклапа с протоколом о студију, према којем је Бандур студирао у школској 1924/25. на трећој, а 1925/26. на четвртој години.

¹⁸ Проф. Карел Болеслав Јирак је од маја 1930, као и у наредним годинама, ослобађан од наставе да би се могао посветити управљању музичким одељењем Радио-журнала. Замењивали су га Алојз Хаба, Ервин Шулхоф и Антоњин Модр, касније и Јарослав Ржидки.

ИМЕ	ПРЕДМЕТ СТУДИЈА	НАС- ТАВНИК	ПЕРИОД СТУДИРАЊА	БЕЛЕШКЕ
Димић Десанка (*17. 5. 1900. Београд) Отац Јован Димић, Београд	клавир	Veselý	почела 1. 9. 1924. завршила 1927/28.	Напустила школу то- ком школске године. ZK 111/12.
Димитријевић Милан (*28. 6. 1909. Суботица) Отац Милутин Дими- тријевић, златар, Субо- тица	виолина	Kocian	почео 19. 10. 1926. завршио 28. 6. 1930.	Мајсторска класа. Диплома Мајсторске класе. ¹⁹ ZK 159/13.
Гавриловић Јелица (*19. 9. 1892, Београд) Отац Богдан Гавриловић, ректор Универзитета, Београд Православна	клавир	Czastková	почела 23. 9. 1920. завршила 18. 6. 1921.	Прецртана, не похађа наставу. ZK 106/9; протоколи.
Грбић Живорад (*19. 9. 1895. Ваљево) Отац †Стојан Грбић, Ваљево	виолина компози- ција дириговање	Feld Křička Doležil	почео 7. 10. 1919. завршио 28. 6. 1925.	Специјални статус. Од 1921/22. редован студент. Дипломирао. ZK 84/17.
Игњачевић Милутин (*16. 4. /3. 4. 1899. Бео- град) Отац Светозар Игњаче- вић, службеник Народ- ног позоришта, Београд Православац	клавир позоришни одсек		почео 5. 12. 1919. завршио 28. 2. 1920. почео 1. 2. 1921. завршио 26. 1. 1922.	Специјални статус. Отпуштен. Напустио школу. ZK 102/10, ZK 104/6.
Ипић Мица (*23. 9. 1896. Нови Сад) Отац Васа Ипић, Нови Сад Православна	певање		почела 29. 9. 1920. завршила 3. 2. 1921.	Напустила школу. ZK 108/24, ZK 81/1.
Јовановић Војислав (*16. 8. 1891. Пожаревац) Отац †Ђорђе Јовановић	клавир		почео 15. 9. 1919. завршио 28. 6. 1920.	Прецртан, не похађа наставу. ZK 102/13.
Јовановић Загорка (*15. 4. 1900. Београд) Љубомир Јовановић, правник, Београд	клавир		почела 22. 9. 1920. завршила 15. 10. 1921.	Отпуштена, не поха- ђа наставу. ZK 106/13.

¹⁹ Јарослав Коцијан је у протоколу из Мајсторске школе написао о М. Димитријевићу следеће: „Студент је веома музикалан, његов ритам има енергију, ватрени тон којим је способан досегнути све нијансе, као и савршену технику с којом и најтежа места савладава с поштовања вредном лакоћом. С обзиром на његову музикалност и мајсторство којим влада од њега можемо очекивати виртуозне интерпретације и то како лакших тако и најтежих композиција.“ AhmP, fond Konzervatoř.

ИМЕ	ПРЕДМЕТ СТУДИЈА	НАС- ТАВНИК	ПЕРИОД СТУДИРАЊА	БЕЛЕШКЕ
Јечиић Властимир (*24. 9. 1897. Пожаревац) Отац Доброслав Јечиић, Београд Православац	виолина		почео 29. 9. 1920.	Мајсторска класа. Отпуштен пошто се није пријавио за 1921/22. ЗК 73/60, ЗК 120/181.
Логар Миховил (*6. 10. 1902. Фиуме/Ријека) Отац Миховил Логар, возовођа, Фиуме Католик	композиција	Jiráček	почео 1. 9. 1922. завршио 27. 6. 1925. почео 1. 10. 1925. завршио 26. 6. 1927.	Дипломирао. Мајсторска класа. Диплома Мајсторске класе. ЗК 127/63; протоколи.
Марић Љубица (*5. 3. 1909. Крагујевац) Отац Павле Марић, Београд Православна Адреса: Katarina Marić, Praha, Zborovská 9	композиција виолина дириговање	Suk Mařák Doležil	почела 1. 11. 1929. завршила 25. 6. 1932. почела 15. 9. 1930. завршила 25. 6. 1932.	Мајсторска класа. Диплома Мајсторске класе композиције. ЗК 207/111, протоколи.
Маржинцова (Маржинец) Љубица (*18. 9. 1909. Осијек) Отац Хинко Маржинец, диригент војног оркестра, Нови Сад Православна	клавир	Procházková Hoffmeister	почела 1. 9. 1926. завршила 26. 6. 1927. почела 1. 10. 1930. завршила 28. 6. 1932.	Отпуштена због повреде леве руке. Мајсторска класа. Диплома Мајсторске класе. ²⁰ ЗК 163/65, ЗК 216/101, протоколи.
Милојевић Гордана (*30. 12. 1911. Београд) Отац др Милоје Милојевић, композитор, Београд Православна	клавир	Hoffmeister	почела 2. 10. 1933. завршила 22. 6. 1935.	Мајсторска класа. Диплома Мајсторске класе. ²¹ ЗК 240/107, протоколи.

²⁰ У протоколу из Мајсторске школе Карел Хофмајстер је о Љубици Маржинец написао следеће мишљење: „Изврсно. Студенткиња се савесно, са узорном марљивошћу и изузетном истрајношћу посветила студију. Током две године њена техника се усавршила, а таленат развио у пуној ширини. Врло пажљиво је увежбала широк и стилски разноврсан репертоар, у којем су биле композиције од Баха преко класика и романтичара па до модерне, и у више наврата иступала пред јавношћу компактно, пластично, изражајно, с красним и живописним звуком како солистички тако и камерно. Нежност и поезија спојени с племенитом енергијом карактеришу пре свега њена увек дисциплинована и избрушена извођења.“ AhmP, fond Konzervatoř.

ИМЕ	ПРЕДМЕТ СТУДИЈА	НАС- ТАВНИК	ПЕРИОД СТУДИРАЊА	БЕЛЕШКЕ
Милошевић Јован (*28. 8. 1895. Цетиње) Отац Илија Милошевић, музичар, Цетиње	кларинет композиција	Reitmayer Jirák	1912/13. – 1913/14. завршио 4. 7. 1914. 1919/20 – 1920/21. завршио 9. 5. 1921 ²²	Прецртан; 1914/15. није похађао наставу. Отпуштен са инструменталног одсека због слабог напредовања и препоручено му је да се пребаци на одсек за композицију. ZK 15/17, протоколи.
Милошевић Предраг (*22. 1. /4. 2. 1904. Књажевац) Отац Војислав Милошевић, трговац, Београд Од 1927/28. живео је у Прагу: Smíchov, Zbraslavská 16/I, са Отом Сушицким	клавир композиција дириговање	Procházka Křička, Jirák Suk Dědeček	почео 15. 2. 1924. завршио 28. 6. 1928. почео 1. 9. 1924. завршио 26. 6. 1926. почео 1. 10. 1926. завршио 28. 6. 1930. почео 15. 9. 1930. завршио 27. 6. 1931.	Дипломирао на одсеку за клавир. Дипломирао композицију. Мајсторска класа композиције. Диплома Мајсторске класе композиције. Дипломирао дириговање. ZK 141/278, протоколи.
Ненадовић Јелена (* 23. 5. 1909 Františkovy Lázně, Čechy) Српска националност	клавир	Hoffmeister	почела 1. 10. 1929. завршила 28. 6. 1930.	Мајсторска класа. Диплома Мајсторске класе. ²³ Протоколи.

²¹ У протоколу из Мајсторске школе Карел Хофмајстер је о Гордани Милојевић написао следећу оцену: „Висока интелигенција, велика спретност и широки преглед испољавају се у изведбама ове студенткиње, увек припремљеним с највећом пажњом, прецизношћу, разрађеним до у најмање детаље. Њена цела нарав и нежност с којом свира, прихвата и предаје композицију пре свега с њене поетске и осећајне стране, при томе врло ефектно развијајући своје меке и живописне ударе. Том својом поетичношћу увек обогаћује своје извођење.“ AhmP, fond Konzervatoř.

²² Према Годишњем извештају Државног конзерваторијума музике у Прагу за школску 1923/24. (Праг 1924), који доноси списак дипломаца и за претходне године (1919–1923), Иван/Јован Милошевић је као дипломац наведен у 1922. години (стр. 16).

²³ У протоколу из Мајсторске школе Карел Хофмајстер је о Љубици Марјинец написао: „Студенткиња велике интелигенције, марљива, врло спретна технички, способна досегнути разне нијансе удара, што њеном свирању даје лакоћу, способна пре свега изводити фразе променљивог расположења и модерне композиције.“ AhmP, fond Konzervatoř.

ИМЕ	ПРЕДМЕТ СТУДИЈА	НАС- ТАВНИК	ПЕРИОД СТУДИРАЊА	БЕЛЕШКЕ
Пауновић Јелена (*19. 5. 1894. Нови Сад) Мајка Даринка Пауновић Православна	харфа клавир	Nebeská Hoffmeister	почела 15. 10. 1920. завршила 21. 9. 1921. почела 1. 10. 1921. завршила 28. 6. 1923.	Није оцењена (болест). Прешла на Мајсторску класу клавира. Диплома Мајсторске класе. ZK 118/155.
Пенцић-Божих Зорица (*29. 1. 1922. Суботица)	клавир	Kurzová	почела 1936/37.	Није оцењена због одсуствовања, напустила школу. Протоколи.
Петровић Даринка (*22. 3. 1895. Параћин) Отац Чедомир Петровић, професор средње школе, Београд Православна	клавир		почела 15. 9. 1919. завршила 28. 6. 1922.	Дипломирала. ZK 93/60.
Рачић Љубица (*26. 6. /7. 1901 Ваљево) Отац Вава Рачић, управник пиваре, Ваљево Православна	виолина	Voldan	почела 24. 9. 1920. завршила 15. 9. 1921.	Напустила школу због трудноће. ZK 118/157, протоколи.
Рајичић Станојло (*16. 12. 1910. Београд) Отац др Душан Рајичић, професор више учитељске школе, Београд Православац	клавир композиција	Vesely, Šima Hoffmeister Karel Suk	почео 15. 9. 1930. завршио 22. 6. 1935. 1935/36. почео 15. 9. 1930. завршио 23. 6. 1934. почео 2. 10. 1934. завршио 22. 6. 1935.	Дипломирао клавир. Мајсторска класа. Дипломирао композицију. Мајсторска класа. Диплома Мајсторске класе. ZK 216/106, ZK 251/138; протоколи.
Ристић Милан (18. 8. 1908. Београд)	композиција	Hába	1937/38–1938/39.	Годишњи извештај за 1937/38; годишњак Хабинске класе; <i>MGG</i> 14, sl. 189–190; <i>New Grove</i> 21, 443.
Србуљ Јован (*28. 3. 1893. Панчево) Отац Александар Србуљ, берберин, Београд	композиција		почео 1. 3. 1920. завршио 28. 6. 1923.	Напустио школу. ZK 100/37.
Стаматовић Јелица (*7. 12. 1895. Врање)	певање клавир	Morfová, Fuchs Vesely	1919/20 – 1920/21. 1919/20 – 1920/21. завршила 2. 6. 1921.	Дипломирала према старом правилнику. Дипломирала. ZK 101/8; протоколи.
Штолцер (Славенски) Јосип (*11. 5. 1896. Чаковец) Отац Јосип Штолцер, трговац, Чаковец Католик	композиција	Novák Vítězsl.	почео 16. 11. 1920. завршио 28. 6. 1923.	Мајсторска класа. Диплома Мајсторске класе. ZK 171/37; протоколи.

ИМЕ	ПРЕДМЕТ СТУДИЈА	НАС- ТАВНИК	ПЕРИОД СТУДИРАЊА	БЕЛЕШКЕ
Вениновић Олга (*20. 12. 1900. Велики Бечкерек / Зрењанин) Сама се издржава Православна	клавир певање	Heřman	почела 5. 9. 1921. завршила 26. 6. 1927. почела 1922/23. завршила 14. 6. 1926.	Дипломирала на школи за клавир. Примљена на одсек за певање. Напустила одсек због здравствених проблема. ZK 150/107; доку- мента са састанака наставника.
Вучковић Војислав (*5. 10. 1910. Пирот) Отац Петар Вучковић, адвокат, Београд Православац	компози- ција дириговање	Karel Suk Doležil	почео 1929. завршио 2. 12. 1931. почео 3. 10. 1932. завршио 26. 6. 1933. почео 23. 1. 1933. завршио 26. 6. 1933	Мајсторска класа. Диплома Мајсторске класе. ZK 233/95, ZK 206/100; протоколи.
Вукдраговић Михајло (*8/9. 11. 1900. Ожучани) Сам се издржава Адреса: Praha – Král. Vinohrady, Palackého 28 Православац	компози- ција	Křička, Jirák Novák Vítězsl.	почео 26. 10. 1921. завршио 28. 6. 1924. почео 1. 2. 1925. завршио 27. 6. 1925. почео 1. 10. 1925. завршио 1926.	Отпуштен као неоце- њен. Поново примљен. Мајсторска класа. ZK 173/63
Вукотић Јован (*9. 10. 1895. Котор) Отац Ђорђе Вукотић, амбасадор, Котор Православац	компози- ција		почео 1. 3. 1920. завршио 18. 6. 1921.	Прецртан, не похађа наставу. ZK 100/39.
Живановић Драгољуб (*16. 2. 1892. Београд) Мајка Јелена Живано- вић, Београд Православац	контрабас	Černý Frant.	почео 20. 1. 1920. завршио 28. 6. 1920.	Специјални статус. Напустио школу. ZK 107/114.

Сада ћемо покушати да на основу годишњих извештаја прашког Конзерваторијума – као и других пронађених докумената, као што су програми школских представа, инвентарни каталози музикалија, рецензије по новинама и часописима, успомене и сл. – мало ближе осветлимо ток студија и уметничке активности неких српских студената на прашком Конзерваторијуму.

Јосип Штолцер Славенски (1896–1955) се родио у Хрватској, али је свој уметнички и педагошки радни век, од своје двадесет и осме године, провео у Београду, где је 30. новембра 1955. и преминуо. Од 1913. до 1915. студирао је на Конзерваторијуму у Будимпешти у класи Золтана Кодаја (Kodály). Четири године касније, 16. но-

вембра 1920. започео је студирати композицију у Мајсторској школи прашког Конзерваторијума у класи Вићеслава Новака. Као што је приметила Милица Гајић, Славенски је изабрао Новака очигледно због његове систематичности и строгости, „да би свој таленат [избрусио] у професионалном смислу до краја“.²⁴ То наравно није искључивало страсне дискусије с другим педагозима, нпр. са Алојзом Хабом у *Уметничкој беседи* [*Umělecká beseda*, једно од настаријих уметничких удружења у Чешкој. – Прим. ур.].²⁵ Диплому Мајсторске школе добио је 28. јуна 1923. Сачувана је рукописна оцена Вићеслава Новака, у којој је као руководећи Мајсторске школе дао закључну оцену студијског боравка Јосипа Штолцера Славенског. У њој је написао: „Господин Јосип Штолцер је у почетку био обузет проблемима хармоније, касније је његова пажња била заокупљена изградњом уметничког дела. То потврђује Клавирска свита југословенског колорита и двоставачни Гудачки квартет, контрапунктски занимљив. С лепим успехом се показао и у малим хорским композицијама. Има наде да ће се до сада недовољно развијени таленат господина Штолцера повољно развијати.“ Испод овог текста Вићеслав Новак је додао оцену *врло добар*. Поменути *Гудачки квартет* (1. став *Фуга* – Ларго, 2. став *Југословенска игра* – Allegro molto) био је истовремено и дипломска композиција, како сведочи програм IX завршног испита дипломаца. Концерт се одржао у уторак 26. јуна 1923. у Сметаниној сали *Друштвеног дома* у Прагу.²⁶

Емоције које су Јосипа Штолцера Славенског у том периоду прожимале биле су свакако подстакнуте и ваншколским доживљајима током студија. Није познато како су доспели у архив Конзерваторијума, али у њему су сачувани артефакти који су били посвећени Људмили Чермаковој (Čermáková). Реч је о фотографијама, једном цртежу пером и неколико кратких нотних записа. На дан одржавања дипломског концерта Јосип Штолцер Славенски је предао Људмили

²⁴ Milica Gajić, „Praške godine Josipa Slavenskog (1920–1923)“, *Međimurje*, 1985, 109–115 (цитат на стр. 110).

²⁵ Исто, 111.

²⁶ М. Гајић је утврдила да је Јосип Славенски у Прагу компоновао следеће композиције: (1921) *Југословенска свита* за клавир, *Adagio religioso* за виолину и оргуље, *Imitations des cloches* за виолину и оргуље, мешовити хорови *Де си била ружица, румена*; *Љубица љубезна*; *Што бо тебе љубчек троштал*, хор *Вода звира из камена* и песма *Мјесец* за тенор и клавир; (1922) женски хор *Ромарска попевка*, мешовити хорови *Молитва праславена* и *Састали се чапљански татари* (друга верзија за глас и клавир); (1923) клавирска свита *Из Југославије* и 1. гудачки квартет. Упор. са фусотом 24, стр. 111–113.

Чермаковој запис дипломске композиције и свој портрет нацртан пером. Испод нотног текста додао је посвету са потписом и датацијом: „У Прагу, 26. јуна 1923“²⁷. Ова посвета вероватно представља кулминацију њиховог односа, јер се у збирци артефаката налазе још само посвете старијег датума. Другог јануара 1923. године Славенски се потписао испод посвете на сопственој фотографији; другу потписану фотографију предао је Људмили Чермаковој дан касније, 3. јануара; 11. маја исте године поклонио јој је још једну потписану фотографију; и коначно 10. маја датирао је Јосип Штолцер Славенски посвету овој девојци на руком исписаном запису композиције *Вода звира из камена*.²⁷ Више информација о овој причи немамо.

Миховил Логар (1902–1998) је још као ђак средње школе Прашког конзерваторијума исказивао значајне резултате у композиторској класи Карла Болеслава Јирака (Jiráček). Нарочито у композиционо-техничким предметима (контрапункт, хармонија, облици, композиција) био је најчешће оцењиван највишом оценом. Трећег априла 1925. био је условно пуштен јер није положио испит из историје музике. Ипак, 27. јуна му је била издата потврда о дипломирању, што значи да је допунски испит положио. После дипломирања 1925. Миховил Логар је ступио у Мајсторску класу Јозефа Сука и постао је један од његових најбољих ђака. У сведочанству од 25. јуна 1927. стоји: „Композиције господина Мих. Логара сведоче о необичном таленту и изузетној ауторској интелигенцији. Оне су се испољиле још у његовим првим композиторским покушајима у композиторској школи проф. К. Б. Јирака. Готово урођена снага да се лично и самостално изрази у мелодији, ритму, изградњи форме и полифонији у каснијим радовима младог аутора продубљивала се на начин вредан пажње и обећавајући. С радошћу сам пратио тај развој већ у првом гудачком квартету, а нарочито у сценама Шекспирових драма. Прву од њих (*Смрт краља Лира*) довршио је и оркестрирао у мојој школи, другу (весела сцена из *Млетачког трговца*) је довршио композиционо. На осталим сценама ради даље; за дело као целину исто као и за његове поједине делове музичка јавност може да буде с правом заинтересована.“²⁸ Као дела настала за време студија у Мајсторској школи наведена су следећа: *Гудачки квартет*, композиције за виолину и клавир, *Соната за клавир*, мелодизоване сцене из Шекспирових драма. Оцена: *одличан*. Потпис: *Јозеф Сук*. *Гудач-*

²⁷ Овај упечатљиви хор је 3. 6. 1922. извело прашко певачко друштво *Hlahol*, коме је композиција и посвећена. Вид. фусноту 24.

²⁸ Логар је од ових ставова образовао целину коју је назвао *Четири сцене из Шекспира* за оркестар с пантомимом (1927–1931).

ки *квартет*, који је дипломска композиција Миховила Логара, изведен је 10. маја 1926. у оквиру четврте вечери мајсторских школа. Логар га је посветио К. Б. Жираку. Архив Прашког конзерваторијума поседује рукописну композицију Миховила Логара *Introduzione e Fuga a quattro voci*, која је марта 1924. датирана у Прагу, а такође и већу збирку његових штампаних композиција из каснијих година. Из посвета писаних руком је јасно да је он и после завршетка студија остао у присном контакту са школом и са својим колегама.²⁹

Војислав Вучковић (1910–1942) је од 1929. до 1933. у средњој школи прашког Конзерваторијума студирао дириговање код Метода Долежила (*Doležil Metod*) и композицију код Рудолфа Карела (*Karel Rudolf*), али са врло лошим успехом. Из композиционо-техничких предмета (контрапункт, облици, хармонија, компоновање) је једва пролазио, а у завршној години студија му је смањена чак и оцена из владања. Из коришћених протокола је јасно да стандардна настава и класични композициони методи Вучковића нису привлачили. Потпуно другачија ситуација је настала 1932. године, кад је био примљен у Мајсторску класу Јозефа Сука. У завршном сведочанству му је Јозеф Сук 1933. написао: „Велики таленат и тежња за новим карактеришу његова камерна и оркестарска дела. Симпатично је да у сваком делу тежи не само за оригиналношћу, него и за чистоћом израза. Симфонију је прихватио Чехословачки радио.“³⁰ И запис про-

²⁹ Колекција садржи следеће композиције Миховила Логара: *Мала серенада* (Јован Фрајт, Београд); *Musique à ton bébé* (Edition Frajt) с посветом *Мом пријатељу Олдржиху Кредбу за успомену на његов први наступ у Београду, где је приликом извођења ових стварчица добио тако буран аплауз. Његов Миховил Логар, Београд, 18. 3. 1929*; *Sonata quasi uno scherzo* за клавир (Београд, 1983) с посветом *Након Суковог концерта у Кржечовицама, Миховил Логар, Београд, 20. 8. 1984*; *Vesna a primavera* за клавир (Edition Frajt) с посветом *Свом учитељу Јозефу Суку, Миховил Логар; Гудачки квартет са серенадом* (Edition Frajt); композиције *Играч чаробњак, Тужбалица, Valse, Минует, Бурлеска* за виолину и клавир (Просвета, Београд); *Химна Београду* (Београд, 1960); и друге композиције за соло клавир објављене у Edition Frajt – *Танго; Две гротеске; Pastorale e Burlasca; Две јапанске приче*.

³⁰ У ревији *Клић* објављена је рецензија о Вучковићевој Симфонији из пера Мирка Очадлика: „Вучковић својом симфонијом показује да се у великој мери ослободио од традиције, да је својом слободном инвенцијом тамних нијанси досегао самосталну органску цикличну форму. Пропорције његових тема су изражајне али њихов израз није само украс – пре свега води рачуна о могућности раста с њим повезаних тематских субјеката. Зато су успони Вучковићеве симфонијске грађевине органски, на исти начин као што су органске и пропорције њених појединачних дело-

фесора естетике Јана Бранбергера сведочи о полету с којим се Вучковић посвећивао тражењу нових изражајних средстава: „[Естетику] је похађао 1932/33. и испит је положио са одличним успехом.“³¹ Војислав Вучковић, који је истовремено студирао и музичку науку (код Здењека Неједлија) на Филозофском факултету Карловог универзитета у Прагу, где је докторирао са тезом *Музика као средство пропаганде*, укључивао се и у дискусије о културним потребама савременог друштва, о новим музичким правцима, о томе шта је ново, како то дефинисати и практично остварити. У то време су музички публицисти у Прагу непрестано водили дијалог о модерној уметности, о значају који има и њеним актуелним струјањима. Вучковић је на страницама музичке ревије *Klíč* публиковао студију под називом *Музика као средство пропаганде*.³² Несумњиво је алудирао на социјалне и културне односе у својој земљи кад је написао: „Будући да постоје разне класе, накнадно можемо поставити питање чији морал би данас требао бити мерилом уметничког стваралаштва.“ У даљем тексту Вучковић на постављено питање одговара овако: „Морал оне класе која обезбеђује слободу већине људи, која се не боји сопствене културе, која не кочи напредак, која не стоји пред крахом, која потпомаже развој опште културе подижући животне услове свих људи, која гарантује мир и не угњетава народ да би од њега направила робове свог нељудског производног система. [...] Тек тада ће уметност поново постати потребна човечанству и постати његов верни савезник у борби за истинску слободу и равноправност.“³³

Мајсторску композиторску школу Јозефа Сука завршио је још читав низ изузетних личности. Међу онима који су били свестрано талентовани био је и композитор, диригент и пијаниста **Предраг Милошевић** (1904–1988). После студија у Београду (између осталих и код Милоја Милојевића) и у Минхену, дошао је 1924. године у Праг, где је на средњој школи Конзерваторијума прво студирао

ва. Једини озбиљан недостатак симфоније је несразмерност инструмената која јој даје мрачни израз и на појединим презасићеним местима деформише карактер целих партија. Ипак, то дело је плод озбиљног труда и великих инспирација; композитор га види као свој студентски рад.“ Објављено у: *Klíč. Nezávislá revue pro hudbu a umění pohybové* 3, 1932/33, 234–235.

³¹ Протокол о студију Мајсторске школе Државног конзерваторијума музике у Прагу, у: АНМР, фонд Konzervatoř.

³² Vojislav Vučković, „Hudba jako propagační prostředek“, *Klíč. Nezávislá revue pro hudbu a umění pohybové* 3, 1932/33, 171–178.

³³ Исто, 178.

композицију (код професора Јарослава Кржичке (Křička Jaroslav), Карла Болеслава Лирака и Рудолфа Карела) и клавир (код Јозефа Прохаске (Procházka Josef)).³⁴ Највише предмета похађао је на четвртој години на одсеку за композицију (1925/26). Између осталог студирао је контрапункт и композицију, форму и анализу композиције, свирање партитура, оркестрацију, хорско дириговање (Метод Долежил), историју чешке и светске музике (Јарослав Крупка (Krupka Jaroslav)) и естетику (Вацлав Штјепан (Štěpán Václav)). Углавном је студирао са добрим и одличним успехом, а у вишим годинама искључиво са одличним. Уз соло свирање клавира код Јозефа Прохаске посвећивао се и камерном свирању под вођством Јиржија Херолда (Herold Jiří), члана Чешког квартета. Студирање композиције је наставио наредне четири године (1926–30) у Мајсторској школи Јозефа Сука. Његове дипломске композиције су *Гудачки квартет у Еф-дуру* (1925) и *Симфонија*. Сук је његово студирање оценио похвалним речима: „Већ је *Сонатина* за клавир, дело из периода док је још студирао композицију на Државном конзерваторијуму, сведочила о изузетном таленту и тежњи аутора за досезањем новог музичког израза [...]. С радошћу сам пратио његов изразит уметнички развој, његову фантазију и храброст и уз све то изузетну логику мишљења, смисао за стилистику и формалну савршеност, као и његову потпуну сигурност по питању звука. Гудачки квартет [...] и симфонија за оркестар [...] су велики залог за будућност ауторове стваралачке делатности, али и педагошке, јер се код њега спајају изузетна интелигенција и свестрано образовање с неуобичајеном бистрином и великим познавањем музичких дела свих периода.“³⁵ Његова дипломска симфонија, заправо *Симфонијета*, изведена је у оквиру концерта Чешке филхармоније 12. септембра 1930. године. У часопису *Klíč* о њој се – за разлику од Јозефа Сука – релативно критички изразио Мирко Очадлик (Očadlík Mirko): „Симфонијета Предрага Милошевића, младог Југословена, који с великим успехом делује у Прагу, представља његов дипломски рад из Сукове Мајсторске школе. Израз у целости испољава недоумице, композитор настоји применити нове елементе које још увек није способан корисно реализовати. Исувише импровизује у структури композиције (средњи став је развучен), у оркестрацији недостају живописније нијансе; превелики пасажии су извођени у истој нијанси. Као

³⁴ Према сачуваним студијским протоколима очигледно се одмах уписао на 2. годину одсека за клавир, с које је директно прешао у 5. и ишао до 7. године. AhmP, fond Konzervatoř.

³⁵ Оцена из Мајсторске школе, у: AhmP, fond Konzervatoř.

пример можемо узети оркестрацију другог става, у коме су гудачки инструменти употребљени без икакве инвенције.³⁶ Конзерваторијум је завршио једногодишњим студијем дириговања код Павела Дједечека (Dědeček Pavel). Дипломирао је 27. 6. 1931. године извођењем увертире за оперу *Оберон* Карла Марије фон Вебера.³⁷ Клавир је дипломирао 20. 6. 1928. концертом Александра Черепнина, а дириговање 27. 6. 1931. године. Као композитор се представио у оквиру јавних концерата 20. 4. 1926. и 17. 6. 1926. године.

Неколико година раније код истих учитеља у Прагу је учио и **Михаило Вукдраговић** (1900–1986), пореклом из Окучана. Након што је студирао код Милоја Милојевића у Београду, у школској 1921/22. је примљен на другу годину редовних студија на одсеку композиције Конзерваторијума у Прагу. Студирао је исте предмете као и Предраг Милошевић, са оценама за класу лошијим. Чак је добио и опомену од ректората због лењости. О његовом студирању дириговања код Вацлава Талиха (Talich Václav) и пре свега о похађању Мајсторске школе код Вићеслава Новака³⁸ у годинама 1925–1927, у архиву Конзерваторијума сачувана су само нејасна сведочанства. Ипак је, по свему судећи, у школској 1925/26. заиста студирао код Новака.³⁹ Његове дипломске композиције биле су изведене на школским концертима 12. 5. 1925. и 18. 6. 1925. године. Касније је, заједно са Предрагом Милошевићем, превео књигу *Наука о музичким облицима* свог учитеља Карла Болеслава Јирака (Београд, 1948).

У донекле проблематичне студенте спадао је **Драгутин Чолић** (1907–1987). Након што је студирао код Милоја Милојевића у Београду, у школској 1927/28. ступио је одмах на другу годину одсека за композицију и дириговање. Резултати његовог студирања су све време били про-

³⁶ *Klič*. *Nezávislá revue soudobé hudby* 1, 1930/31, 253.

³⁷ У његовим протоколима за школску 1930/31 записан је као студент 5. године Конзерваторијума на одсеку за дириговање, а не као студент Мајсторске школе. Упореди: *MGG* 12, cl. 238. *Protokol mistrovské školy kompozice* у: AhmP, fond Konzervatoř.

³⁸ *MGG* 17, 250–251 (Zdravko Blažeković, Stana Đurić-Klajn); *New Grove* 26, 911 (Stana Đurić-Klajn, Roksanda Pejović).

³⁹ У сачуваном протоколу М. Вукдраговића из 1. године одељења композиције код В. Новака (садржи име професора) није забележен ниједан предмет, а у белешци је наведено „1926/27 одсутан“. Није искључено да је макар у школској 1925/26. заиста студирао код Новака. Додуше, тип формулара не одговара мајсторској већ средњој школи, али у то време Новак није предавао у средњој школи Конзерваторијума већ само на вишем степену, тј. Мајсторској школи.

сечни или испод просека (одличну оцену је добио само из историје чешке музике код Ј. Бранбергера). Пред крај студија се у неким предмети-ма поправио. Теоретске предмете је студирао углавном код Јарослава Кржичке (хармонију, контрапункт, форму и анализу композиције, свирање партитура, оркестрацију). У 1930/31, последњој школској години, наставио је студиј композиције у класи К. Б. Жирака. Другог јуна 1931. године, у оквиру Композиционе вечери, изведене су његове дипломске *Варијације за клавир*. Остале предмете предавали су му Метод Долежил (теорија дириговања, свирање партитура), Павел Дједечек (дириговање хором и оркестром), Вићеслав Капрал (Kaprál Vítězslav) (оркестрација), Рудолф Карел (генералбас), Ервин Шулхоф (Schulhoff Ervin) (оркестрација, свирање партитура), Ото Шоурек (Šourek Otto) (тимпани), Вацлав Штјепан (естетика музике), Антоњин Модр (Modr Antonín) (форма и анализа), Фердинанд Пујман (Pujman Ferdinand) (оперска режија и драматургија, естетика с освртом на глуму). Драгутин Чолић је четврту годину морао понављати.⁴⁰ Нарочито је био критикован због лености. Међутим, далеко активније се посвећивао студирању четврттонске музике код Алојза Хабе (Hába) (о томе нешто касније). Једино нама познато јавно извођење његових композиција је управо из тог предмета (Вече четврттонске музике јужнословенских композитора, 20. 5. 1938). Године 1930. је добио финансијску подршку од Фондације Алберте Форбсиове (Forbsiová Alberta).⁴¹ На Мајсторској школи код Јозефа Сука практично није ни студирао, јер ју је – према документима – након два месеца, 30. 11. 1931. године, напустио. У Прагу је компоновао низ дела, од којих се нека сматрају изгубљеним.⁴²

О **Љубици Марић** (1909–2003) је речено већ много. У Праг је дошла 1929. године, након што је завршила Музичку школу у Београду у класи Јосипа Славенског. Она се, разумљиво, пре свега посвећивала композицији, коју је под вођством Јозефа Сука три године студирала у Мајсторској школи. Диплому је добила 28. 6. 1932. године, а Јозеф Сук

⁴⁰ Запис са састанка Савета Конзерваторијума бр. 11 од 12. 5. 1930. Председавајући Ј. В. Foerster, 33, 2.

⁴¹ Радило се о своти од 140 чехословачких круна. У Запису са састанка Савета бр. 10 од 31. 3. 1930, под тачком 2. е), стр. 29, председавајући Јан Бранбергер, имена студента и донатора су записана погрешно: „Nadání Alberty Ferbsiové 140 Kč uděluje se Dragutinu Ciolici.“

⁴² Сачуване су композиције *Tema con variazioni* за клавир (1930), *Први гудачки квартет* (1932) и *Concertino* за четвртстепени клавир и гудачки секстет (1932); наводно су изгубљена следећа дела: *Гудачки секстет*, *Дувачки квинтет* и две *Свите за четврттонски клавир*. Видети: Соња Цветковић, „Композитор, публициста и педагог Драгутин Чолић (1907–1987). Поводом 100-годишњице рођења“, *Нови Звук*, 29, 1929, 23–35.

је у завршном сведочанству позитивно оценио њен рад: „Њен таленат се уклапа у модерне смерове, које је млада композиторка вредно студирала, али никада не на штету студија класичних дела. *Гудачки квартет* (изведен 1931. на завршном испиту Државног конзерваторијума) је привукао пажњу одважношћу израза. У сваком тренутку се ту испољава пробојни таленат. Формална прегледност се појачава у *Квинтету* за дувачке инструменте (у извођењу Кудлачековог (Kudláček) друштва у Београду и у Прагу). Управо ради на оркестрацији симфонијског става.“ Петнаестог јуна 1936. положила је испит из естетике код Јана Бранбергера са одличним успехом. Љубица Марић је на Конзерваторијуму студирала и виолину (код Јана Маржака (Mařák Jan)) у првој и другој години средње школе Конзерваторијума, у школској 1930/31. и 1931/32, с врло добрим успехом) и дириговање (код Метода Долежила у другој и трећој години средње школе Конзерваторијума, у школској 1930/31. и 1931/32),⁴³ при чему је, у школској 1931/32. претежно изостајала због болести и није могла да буде оцењена. Њен *Гудачки квартет* је био изведен 23. 6. 1931. у оквиру завршног концерта дипломаца у сали *Моцартеума* (свирали Јозеф Пешка (Peška Josef) и Јозеф Замечник (Zámečník Josef) – виолине, Јарослав Свобода (Svoboda Jaroslav) – виолу, Јарослав Блажек (Blázek Jaroslav) – виолончело) заједно с композицијама Карела Рајнера (Reiner Karel), Далибора Вацкаржа (Vačkář Dalibor) и Вилема Вањуре (Vaňura Vilém) (мада Љубица Марић у то време још није била дипломирала). Рецензије – како позитивне тако и негативне – објавило је неколико дневних новина и музичких часописа.

Станојло Рајичић (1910–2000) је спадао међу последње ђаке Јозефа Сука. Упркос првобитном плану да студира у Паризу, дошао је 22. октобра 1930. са стипендијом чехословачке владе у Праг. Положио је испит из хармоније код Отакара Шина (Otakar Šin) и био је примљен на другу годину одсека за композицију прашког Конзерваторијума. Његов главни учитељ је био Рудолф Карел, који је од друге до пете године предавао хармонију, форму и анализу, композицију, контрапункт и оркестрацију. Остале предмете су му предавали Ервин Шулхоф (генералбас и свирање партитура), Метод Долежил (дириговање код клавира, дириговање хором, слушање уз анализу),

⁴³ Име Николаја Малка као учитеља дириговања се у протоколима Љубице Марић не појављује – за разлику од *MGG* 11, 1087–1088 (Melita Milin) и *New Grove* 15, 854–855 (Melita Milin). [Љубица Марић је често спомињала Никола Малка као свог професора дириговања, што се могло схватити као да је његов курс слушала на Конзерваторијуму. Накнадно је утврђено да је она учествовала на једномесечном курсу који је Малко држао у Вижловки, малом месту близу Прага, у јуну 1931. Уследио је успешан наступ учесника курса у једној репрезентативној прашкој сали. – Прим. ур.]

Антоњин Модр (науку о инструментима, инструментацију војне дувачке музике) и Јарослав Кржичка (свирање партитура). Такође је ишао – слично као и остали – на историју светске и чешке музике (Јарослав Крупка, Јан Бранбергер) али и на оперску режију и драматургију (Фердинанд Пујман), естетику музике (вероватно код Вацлава Штјепана), естетику глуме (Пујман) и теорију православног црквеног певања (Миливоје Црвчанин). На дипломском концерту одржаном 13. 6. 1934. у сали *Моцартеума* био је изведен његов *Трио* за клавир, виолину и виолончело (уз аутора на клавиру, суделовали су Рихард Тилингер (Tillinger Richard) на виолини и Франтишек Сметана (Smetana František) на виолончелу).

Студије композиције Рајичић је довршио у Мајсторској школи Јозефа Сука, окончавши их 22. 6. 1935. Његов учитељ ипак није стигао да му напише завршну оцену, јер је непуних месец дана пре тога изненада преминуо (29. 5. 1935). Код Сука је дипломирао Симфонијом у четири става за велики оркестар, чији су други и трећи став били изведени на концерту одржаном 14. 6. 1935. у сали Радија.⁴⁴ Поред композиције, Рајичић се посветио и студију клавира и то у првој, трећој, петој, шестој и седмој години, најпре код професора Романа Веселог (Veselý Roman), а од шесте године и код Албина Шиме (Šíma Albin) (о студију код Карла Хофмајстера нема докумената).⁴⁵ Уз то је студирао и камерну музику код професора Карла Прохаске и Јиржија Херолда. У студирању је досезао – са изузетком прве две године – претежно одличан успех (нарочито у композицији), док је из клавира добио оцену врло добар. Као клавириста Рајичић је често наступао на школским концертима, како на интерним вечерима године 1933. (8. фебруара, 22. марта, 1. јуна) и 1934. (7. фебрура), тако и јавним концертима 1934. (23. априла, 13. јуна) и 1935. (14. маја, 19. јуна), од којих је овај последњи био његов дипломски концерт, на којем је извео *Потопљену катедралу* од Клода Дебисија и *Петрушку* од Игора Стравинског.⁴⁶

⁴⁴ Постојање симфоније потврђују белешке у протоколу из Мајсторске школе и годишњи извештај Државног конзерваторијума музике у Прагу за школску 1934/35, стр. 92, и школску 1935/36, стр. 79.

⁴⁵ Студије код Карла Хофмајстера спомињу Татјана Марковић у *MGG* 13, 1222, и Стана Ђурић-Клајн с Роксандом Пејовић у *New Grove* 20, 773, вероватно на основу ауторовог сведочанства. Међутим, потпис Хофмајстера у протоколима о испитима из клавира може значити и да је он био само у испитној комисији, поред тога што је управо тих година био ректор Конзерваторијума. Али ни то не искључује могућност да је Рајичић ишао код Хофмајстера на консултације.

⁴⁶ На осталим горепоменим концертима Рајичић је као пијаниста наступио са композицијама К. Дебисија (*Естампе*, 8. 2. 1933; *Потопљена ка-*

Међу занимљиве личности спада већ поменути **Миливоје Црвчанин**, који се 1920. године уписао на Конзерваторијум у Прагу на другу годину композиције као ванредан студент. Претпостављамо да је имао и других обавеза, јер у школу готово није ни ишао. Због тога није био оцењен, али му је био дозвољен испит након распуста (запис у протоколу из друге године од 7. 6. 1920). У трећој, школској 1920/21, наставио је студирати са претежно одличним успехом и поред теоретских предмета код К. Б. Жирака (хармонија, форма, анализа, оркестрација) и Јозефа Бохуслава Ферстера (контрапункт), студирао је православно црквено појање и дириговање православним хором код Карла Доуше (Douša Karel). На четвртој години, у школској 1921/22, постао је редован студент и, поред већ споменутих предмета с истим учитељима, био је оцењен претежно одличним оценама и из естетике (Вацлав Штјепан), композиције (Јозеф Бохуслав Ферстер и Јарослав Кричка), историје чешке и светске музике (Јарослав Крупка) и историје ликовне уметности (Арношт Хофбауер (Hofbauer Arnošt)).⁴⁷ Међу програмима школских концерата сачувана су и два у којима су наведена Црвчанинова дела – 5. 11. 1927. одржано је вече савремене југословенске музике (песме уз пратњу клавира *Тужна песма*, *Буји паји*, *Пушчи ме*), а 19. 6. 1936. вече вокалне православне музике (*Св. Сава*, мешани хор са сопрановим солем). У архиву Конзерваторијума у Прагу сачуван је препис партитуре *Божанственаја литургија Св. Јана Златоустаго*.⁴⁸ Из других извора можемо допунити да је Миливоје Црвчанин након свршетка студија деловао у Прагу као протојереј српске православне цркве и инспектор за заштиту ратних гробова Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. Залагао се и за изградњу цркве Успења Пресвете Богородице на Олшанима (камен темељац је положен 11. 9. 1924). Изградњу ове православне цркве високих уметничких квалитета су подржавали и тадашњи премијер чехословачке владе, Карел Крамарж (Kramář Karel) и његова супруга, а вероватно и политичар Антоњин Швехла (Švehla Antonin). Црква је првобитно требало да служи пре свега руским емигрантима који су живели у Прагу, међутим, Црвчанин је обезбедио новчану дотацију од тридесет хиљада круна под условом да ово свето место буде истовремено и споменик

тедрала, 14. 5. 1935), Ф. Шопена (Полонеза у Ас-дуру, 22. 3. 1933; Етиде у Еф-дуру, А-молу и Це-дуру, 14. 5. 1935), С. Прокофјева (Токата бр. 1, 7. 2. 1934) и Ј. С. Баха-Бузониа (Чакона с варијацијама у де-молу, 23. 4. 1934). Сви концерти су одржани у сали Конзерваторијума *Na Slovanech*.

⁴⁷ Протоколи о студију у АНМР, фонд Konzervatoř.

⁴⁸ Библиотека Конзерваторијума у Прагу, сигн. А-И-Р 1173.

српским православним војницима који су погинули на бојиштима Првог светског рата, а били сахрањени у Прагу. У крипти је смештена и спомен плоча југословенском краљу Александру I Карађорђевићу, који је био убијен 9. 10. 1934. године у Марсеју, а ту су били сахрањени и доктор Крамарж и његова супруга.⁴⁹ Црвчанин је касније постао генерални конзул Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца у Прагу, становао је у Горњим Почерницама поред Прага (које су данас саставни део Прага) и, како је забележио градски хроничар, половином тридесетих година поседовао је једну од шест главних телефонских линија, која је могла да се зове и ноћу.⁵⁰ На препоруку прашког епископа Горазда, Црвчанин је постао педагог на Конзерваторијуму, на којем је од школске 1932/33. бесплатно предавао православну музику.⁵¹

Због недостатка простора не можемо се детаљније посветити осталим студентима, али хтели бисмо макар подсетити на неколико имена оних који су се истицали талентом и одличним оценама. Међу њих, пре свих, спадају апсолвенти клавирске мајсторске школе

⁴⁹ Према материјалима Владимира Гаврињева обрадила Сватава Марија Кабошова. Види на: www.ikonapress.info.

⁵⁰ Телефонске линије су, осим Црвчанина, имала само два општинска уреда у суседству, два месна земљопоседника и директор поште. Вид.: Hubert Antes, „Historie dávná i nedávná – Co ještě bylo zaznamenáno“, *Hornopočernický zpravodaj*, год. 53, бр. 1, јануар 2005, 14.

⁵¹ Белешка о резултатима састанка Савета Конзерваторијума од дана 8. 4. 1932. са председавајућим Карлом Хофмајстером: „Препоручује се удовољити молби епископа Горазда да се у идућој школској године оснује курс православне обредне музике под руководством дипломца Конзерваторијума М. Црвчанина, те да буде факултативно по два сата седмично за студенте оргуљашког, композиционог као и других одељења.“ (Библиотека Конзерваторијума у Прагу). Даље, упореди: чланак под називом „Југословен професор на Конзерваторијуму у Прагу“, *New Yorkské Listy* од 19. 10. 1932. За своје активности Црвчанин је одликован с више одликовања – Орденом краља Петра и Александра, Орденом белог лава, Орденом белог орла и Орденом Светог Саве. Види: *Státní konservatoř hudby v Praze. Výroční zpráva za školní rok 1932–1933*, Praha 1933, 66. Православни епископ чешки и моравско-шлески Горазд је 19. 6. 1936. високо оценио нови курс православног црквеног певања као „дело које је с васпитног аспекта, с обзиром на поткарпатску Русију – државотворно, а с обзиром на Малу Антанту, у којој је више од пола становништва православне вере – значајно. А у односу према православним Словенима то дело представља нову фазу у свесловенској културној размени.“ Упор.: „Církevně zpěvní složka slovanské vzájemnosti“, у: *Státní konservatoř hudby v Praze. Výroční zpráva za školní rok 1935–1936*, Praha 1936, 64.

из класе Карла Хофмајстера (**Јелена Пауновић, Љубица Маржинцова, Гордана Милојевић и Јелена Ненадовић**), као и апсолвенти средње школе Конзерваторијума, и то одсека за клавир (**Даринка Петровић**) или флауту (**Ђорђе Путник**).

Сукова и Хабина школа

Вратимо се студентима композиције. Карактеристично је да су скоро сви поменути студенти композиције (називани су „прашка група“ или „прашка генерација“) студирали код Јозефа Сука, али и код Алојза Хабе. **Јозеф Сук** (1874–1935), који је десетлећима деловао и као виолиниста Чешког квартета, на Конзерваторијуму се од 1922. посветио искључиво подучавању композиције и то у мајсторским класама. Његови ђаци, али и остали савременици, код њега су пре свега ценили интелигентно руковођење, осетљивост према уметничком осећању студената, поштовање њихове индивидуалности, срдачан однос и лични интерес за њихов рад и уметничке назоуре.⁵² Међутим, нашли су се и критичари који су у начину музичког

⁵² Из рецензије на концерт Сукових дипломаца (*České slovo*, 25. 6. 1931, аутор није наведен): „Композиторско одељење Мајсторске школе на Прашком конзерваторијуму је све до ове године репрезентовао тријумвират истинских вођа: Вићеслав Новак, Јос. Б. Ферстер и Јозеф Сук. Од идуће године Ферстер отпада. Несумњиво је била велика срећа како за чешку музику тако и за институцију, да су на њој те три тако различите личности могле педагошки деловати. Сваки од тих уметника могао се ослонити на ауторитет свог музичког дела, а у истој мери и на ауторитет својих педагошких успеха. Учитељски посао на Мајсторској школи називам с т в а р њ е м . То је због тога што се тамо не ради о основама, о теорији и пуком занату, већ о нечем много значајнијем – о буђењу стваралачких снага, о њиховом директном усмеравању, о студиозном неговању укуса, самоконтроли и одговорности, о равнотежи занатског и етичког аспекта. Приступ на Мајсторску школу треба да имају само натпросечни таленти. Данас, кад је канон старих строгих вредности срушен и изразитије личности морају осетити – посебно у односу према истинским талентима – муку педагошког посла. Из тих невоља се не може изаћи пуким враћањем историјским вредностима. Развитак тежи ка бољем – и управо у њихово име их мора превазићи. Ако из тог угла оцењујемо резултате Мајсторског одсека композиције, тек тада ћемо схватити да су их водили педагози уметници, који су се међусобно и у супротностима допуњавали. Јозеф Сук представља личност коју не задовољава пуко стручно образовање ученика. Напротив, он им даје много више: његово интересовање је комплексно, а за своје ученике се истински брине чак и кад се осамостале. За њега је типично да поштује њихову индивидуалност – у чему личи на Ферстера – те да им не намеће свој стил.“

развишљања и тематско-формалне инвенције препознавали одређену зависност ђака од учитељеве личности, као и „превелику толеранцију“ учитеља. Нарочито оштро се изразио рецензент *Народне политике* у чланку од 4. 7. 1931, у којем је у вези са извођењем композиције Љубице Марић написао: „Шесто вече [дипломаца Конзерваторијума] било је напорно. Руководећи се у својој бескрајној доброты толстојевским ‘Не супротстављати се злу’, маестро Јозеф Сук је, иако сам није био следбеник дивљег модернизма, дао ђацима композиционе класе своје Мајсторске школе потпуну слободу уметничког израза, чак толику да она престаје бити уметнички израз; пре је ту реч о самовољи и жељи да се све развеже и измеша. У гудачком квартету Љубице Марић ниједан звук није довољно продоран, енергија није нигде довољно концентрована.“⁵³

Сукова отвореност према другима и поштовање етичких вредности карактерисали су и његов однос према Алојзу Хаби, још једном омиљеном учитељу прашких студената. Војислав Вучковић је у чланку који је написао поводом Сукове шездесетогодишњице за часопис *Звук* нарочито истакао управо Суков однос према Хаби: „Уверен да се знањима која он даје својим ученицима, не исцрпљује све што је о модерној музици потребно знати, Сук шаље све своје талентованије ученике Хаби (у кога има огромно поверење) да, када прођу кроз његову школу, тамо упознају новине четврттонске музике и стилских могућности које она даје (нетематски слог) како би своје студије композиције употпунили.“⁵⁴ Позитиван однос према Јозефу Суку показивали су његови ђаци и касније, између осталог и почасним чланством у Друштву Јозефа Сука, које је основано у Прагу 1981. године (Љубица Марић, Миховил Логар и Станојло Рајичић).

Алојз Хаба (1893–1973) је од школске 1923/24. на Конзерваторијуму водио курсеве четвртстепене или пре микротонске нетематске музике. Дуго времена је радио као наставник по уговору. Учесће на тим курсевима је било добровољно, због тога у студијском протоколу нема података о њима. Сваке године је од руководства Конзерваторијума морао изнова тражити да му одобре курс, а њихова сагласност није била зајамчена. Редовна професура му је годинама била одбијана, исто као што није било допуштено да се формира одељење четвртстепене композиције. У образложењу је навођено да „оснивање самосталног одељења за четвртстепену музику не одговара потребама школе [...] те да систематизација новог професора

⁵³ *Knihá výstřižků* (књига новинских исечака) у: AhmP, fond Konzervatoř.

⁵⁴ Vojslav Vučković, „Josef Suk. Povodom šesdesete godišnjice rođenja“, *Zvuk*, 3, januar 1934, 81–87 (ovde 86–87).

композиције није потребна“,⁵⁵ а помиљали су се и приговори да ђаци професора Хабе наводно слабо познају хармонију.⁵⁶ На сличан начин је у јуну 1931. одбијена његова молба да се четврттонска музика стави у школски програм одељења за композицију с образложењем, да „школски програм [није] састављен за експерименте и да тај систем не спада у основно градиво“.⁵⁷ Хаба је дефинитивно постао професор тек 1934. године, између осталог захваљујући Суковој препоруци.⁵⁸ За предавања на његовим курсевима је од почетка владало велико интересовање,⁵⁹ међутим, то ипак није била школа

⁵⁵ У Запису са састанка Савета Конзерваторијума од 29. 9. 1930, председавао ректор Карел Хофмајстер, под тачком 2 се наводи: „Не препоручује се да се одобри молба Алојза Хабе да буде именован за редовног професора четврттонске музике и да у школи за ту врсту музике буде дефинитивно основана катедра. Педагошки колегијум се сложио да оснивање самосталног одељења за четврттонску музику не одговара потребама институције, као и да систематизација новог професора композиције није потребна. Тренутни приступ четврттонској музици је у складу са старом одлуком, по којој је могу студирати само ђаци који су у потпуности завршили хармонију. Што се тиче наставе свирања на четврттонском клавиру код Ер. Шулхофа, одлучено је да се молба не одобри због тога што не спада у школски програм, као и због недостатка финансијских средстава.“ (Библиотека прашког Конзерваторијума).

⁵⁶ Запис са Савета професора композиције од 10. 6. 1930, којем је председавао ректор Јозеф Бохуслав Ферстер. (Библиотека прашког Конзерваторијума).

⁵⁷ Запис са Савета Конзерваторијума бр. 9 од 24. 6. 1931, којем је председавао ректор Карел Хофмајстер. (Библиотека прашког Конзерваторијума).

⁵⁸ У Запису о резултату конференције професора оделења композиције од 21. 12. 1933. пише: „Против именовања А. Хабе за професора четврттонске музике нема примедби. Слажемо се, да се оснује самостално одељење за четврттонску композицију, које би било организовано на основу наставног плана који је предложио А. Хаба. – Попуњавање места професора на четврттонском одељењу се не сме правити на штету систематизованих професорских места на одељењу композиције, на којем су неопходна четири професора за полутонску композицију. – У случају каснијег евентуалног укидања одељења, проф. колегијум упозорава на своју констатацију педагошких резултата А. Хабе са састанка одржаног 18. 6. 30. године, по којој А. Хаба не може предавати на одељењу полутонске музике. – Записао Шин Отакар – Рудолф Карел, Јар. Кржичка [потписи]“ (Библиотека прашког Конзерваторијума).

⁵⁹ Нпр. у школској 1930/31. на курс код Хабе је ишло 18 студената. Упореди: Alois Hába, „Kursy pro hudbu čtvrttonovou“, у: *Státní konservatoř hudby v Praze. Výroční zpráva za školní rok 1930–1931*, Praha 1931, 49. За 10 година (1923–1933), како пише сам Хаба, на његов курс је ишло сто-

композиције у правом смислу те речи. Јиржи Вислоужил, велики познавалац Хабиног живота и дела у том смислу упозорава: „Де факто, Хабина класа је била школа различитих композиционих смерова и техника. [...] У изучавању композиције није преферирао ни један музички смер или жанр. Респектовао је интересовања и улогу својих ђака. Са њима је анализирао композиције значајних модерниста, али притом није запостављао ни народну песму, упозоравајући на њене живе композиционе вредности. У анализама остварења својих ђака није занемаривао ни једноставне политичке песме, сматрајући их модерним, савременим жанром социјалне музичке уметности, а и сам их је компоновао.“⁶⁰ Виктор Улман, један од ученика Хабине а пре тога Шенбергове школе то описује на следећи начин: „Шенберговој школи сам захвалан – рекао бих – за логичку архитектуру и љубав према авантурама у свету звука. Хабиној школи за профињење мелодијске идеје, поглед на нове формалне вредности и ослобађање од канона Бетовена и Брамса.“⁶¹ Карел Рајнер је потврдио значај Хабине школе речима: „Специфичност Хабине школе је у томе што није униформна школа – сваки од његових ученика је био другачији, сваки се развијао другачије, сваки је узимао оно што му се свиђало, што је одговарало његовом таленту, усмерењу, његовој средини и његовом народу. И управо то подржавање развоја националних одлика код ученика из разних народа је типично за његову школу – у њој су били не само Чеси и Словаци, већ и Југословени, Бугари, Литванци, Турци наравно [...] – то је Хаба знао, за то је имао фантастичан осећај.“⁶²

Хаба је био свестран, сјајан учитељ, а као уверени присталица антропозофског учења Рудолфа Штајнера (Steiner Rudolf), на развој уметности, света и индивидуалне личности је гледао са духовног становишта. Признавао је вредности као што су мудрост, љубав према људима и слобода појединца и жудео је да законе света изрази посредством тонова, јер је био убеђен да: „музички израз проди-

тинак студента. Упореди: Alois Hába, „10 let kursů pro čtvrtónovou hudbu“, у: *Státní konservatoř hudby v Praze. Výroční zpráva za školní rok 1932–1933*, Praha 1933, 57–58.

⁶⁰ Jiří Vysloužil, „Hábova kompoziční škola“, у: Jiří Vysloužil (ed.), *Alois Hába (1893–1973). Sborník k životu a dílu skladatele*, nakl. Lípa – A. J. Rychlík, Vizovice 1993, 32.

⁶¹ Исто, 30.

⁶² Karel Reiner у радио интервјуу поводом својих шездесет година (1970). Видети: Milan Kuna, *Dvakrát zrozený. Život a dílo Karla Reinerja*, H&H, Praha, 2008, 29.

ре дубље и делотворније него филозофско објашњење стваралачке основе света – и подстиче буђење људске воље ка деловању које је усмерено према остваривању духовних развојних основа.⁶³ Интересовао се за индијску и арапску културу, хришћанске корене и Ј. В. Гетеа. Начин на који је успевао да повеже своје духовне визије не само са стваралаштвом, већ и са свакодневном реалношћу и храбрим представама о будућем развоју европске музике, фасцинирао је његове студенте. Његова излагања су поред Чеха (пре свих Карла Рајнера (Reiner), Мирослава Понца (Ponc), Виктора Улмана (Ulmann), Јарослава Жежека (Ježek), Карела Анчерла (Ančerl) и Јана Сајдла (Seidl) привлачила и пажњу читавог низа Југословена (Славка Остерца, Љубице Марић, Драгутина Чолића, Војислава Вучковића, Станојла Рајичића, Милана Ристића), али и студената из других земаља. Самој четвртстепеној музици остао је веран мало ко од њих, а и то не заувек. Пре се може рећи да су са његових предавања однели ширину стваралачке слободе и визију свог личног, индивидуалног пута. Хаба је имао пријатељске контакте по целој Европи и изван ње и успевао је да их користи за добробит својих ђака.⁶⁴ Њихове композиције је препоручивао за извођење на фестивалима и концертима, али им је помагао и у решавању разних животних проблема (Љубици Марић је написао препоруку за запослење, коју је упутио Франу Лотки, ректору музичке академије у Загребу, и Кости Манојловићу, ректору београдске академије).⁶⁵ Студентима је слао нове

⁶³ Alois Hába, „K šedesátinám Josefa Suka“, *Klič. Nezávislá revue pro hudbu a pohybové umění* 4, 1933/34, 39.

⁶⁴ Хаба је уједно пропагирао четвртстепену музику и инструменте за њено извођење, нарочито четвртстепени клавир. Заинтересована домаћа и страна штампа је Хабиним активностима придавала велики значај. *České slovo* од 17. 3. 1929. под насловом *Египатско интересовање за А. Хабу* је донело следећу информацију: „Конзерваторијум за оријенталну музику у Каиру је посредством египатског амбасадора у Прагу купио све штампане четвртстепене музичке теоретске списе композитора А. Хабе и тражио од њега школски програм одељења за четвртстепену композицију Државног конзерваторијума музике у Прагу, те детаљне информације о четвртстепеним инструментима које је добио од фирме А. Förster, Georgswalde (RČS).“ Алојз Хаба је за своје активности био награђен високим египатским одликовањем. О томе су на сличан начин писале и друге новине, нпр. *Národní politika* од 17. 3. 1929. или *Právo lidu* од 22. 3. 1929. године.

⁶⁵ О томе сведоче и досад необјављена писма Љубице Марић која је упутила А. Хаби и која се чувају у Чешком музеју музике у Прагу. Ова писма, заједно са осталом кореспонденцијом из архива, припремају Власта и Хуберт Рајтерер за издање на интернету.

материјале, заузимао се за њих у случајевима кад су били изложени тешким репресијама (у јесен 1935. иницирао је Меморандум Међународног друштва за савремену музику за ослобађање заточених српских композитора Љубице Марић, Драгутина Чолића и Војислава Вучковића).⁶⁶ Пријатељски се радовао њиховим успесима, кад су „наши дипломци постајали професори полустепене и четвртстепене музичке композиције: Славко Остерц на Државном конзерваторијуму у Љубљани, Јеронимус Качинскас на Државном конзерваторијуму у Клајпеду (Литванија) и Драг. Чолић у Музичкој школи Станковић у Београду.⁶⁷ Изузев Војислава Вучковића, који је као левичарски интелектуалац за време окупације у Београду 1942. подлегао насиљу Гестапоа, сви остали дипломци композиције с Конзерваторијума у Прагу су након Другог светског рата били успешни и значајни ствараоци српске музичке културе.

Студенти Конзерваторијума су се кретали усред живих, вртоглавих музичких дешавања у Прагу. Посећивали су уметничке, али и политичке манифестације, били су чланови разних друштава у којима су се формирали њихови уметнички и друштвени назори (*Југославија*, *Југословенско коло*, *Шумадија*, *Матија Губец* и др.). Истовремено, они су у Прагу били посредници преко којих се чешка и међународна јавност могла упознати са југословенском музиком, између осталог на њиховим бројним концертима на Конзерваторијуму. Југословенско академско друштво *Југославија* је већ 28. јуна 1921. у Прагу организовало концерт „под покровитељством господина министра Ивана Хрибару, заступника Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца“.⁶⁸ На концерту су изведене композиције од Јозефа Бохуслава Ферстера, Беджиха Сметане, Јарослава Кржичке, али исто тако и *Оче наш* од Миливоја Црвчанина и хор *Вода звира из камена* од Јосипа Штолцера Славенског. Приликом Међународног фестивала модерне музике 14. маја 1925. Конзерваторијум у Прагу је организовао концерт с називом *Нова словенска музика*. На њему се могла чути композиција Милоја Милојевића *La légende de Yéphimia* за виолончело и клавир, оп. 25, коју је написао под утиском песме Милана Ракића. Прву стварно велику акцију представљао је концерт

⁶⁶ Vlasta Reittererová – Hubert Reitterer, „Musik und Politik – Musikpolitik. Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik im Spiegel des brieflichen Nachlasses von Alois Hába 1931–1938“, *Miscellanea musicologica* 36, Univerzita Karlova, Praha 1999, 215–216.

⁶⁷ Види: Alois Hába, „10 let kursů pro čtvrttónovou hudbu“, у: *Státní konservatoř hudby v Praze. Výroční zpráva za školní rok 1932–1933*, Praha 1933, 57–58.

⁶⁸ *Výroční zpráva Hlaholu pražského, 1920/1921*, Praha 1921, 12.

Вече савремене југословенске музике, одржан 5. септембра 1927. у сали Конзерваторијума. Пре концерта је Божидар Широла из Загреба одржао предавање о савременој југословенској музици. Након тога су изведене композиције Луцијана Марије Шкерјанца, Антуна Добронића и Крсте Одака,⁶⁹ те дела *Хајдучка* (за виолончело) Петра Коњовића, *Тужна песма*, *Буји паји* и *Пушчи ме* Миливоја Црвчанина и квинтет *Са села* Јосипа Штолцера Славенског.

Милоје Милојевић, у то време доцент Универзитета у Београду, одржао је 10. јуна 1929. године на Конзерваторијуму предавање *О песмама јужне Србије и модерном српском национализму*, на ком је његова супруга извела неколико примера таквих песама, а сопствену композицију за клавир одсвирао је Предраг Милошевић. Предавање је изазвало скандал који је неколико наредних дана испуњавао културне рубрике чешких новина. *Народна политика* од 12. јуна 1929. је инцидент прокоментарисала речима: „Кад је г. професор изјавио да је у песмама из Охрида, Битоља, Струге, Скопља сачуван најбољи српски дух, педесетак студената из Македоније је демонстративно напустило салу. [...] Демонстрантима се прикључио и познавалац свих словенских народних песама г. Лудвик Куба, који је напустио салу за предавање јер га је г. проф. Милојевић на предавању оптужио да јавност доводи у заблуду, тврдећи да су македонске песме бугарске.“⁷⁰ Чешке новине су према конфликту претежно зау-

⁶⁹ Луцијан Марија Шкерјанц: *Sonatina da camera* за гудачки квартет, Антун Добронић: Секстет *Моја пјесма* за клавир и дувачке инструменте, Крсто Одак: *Гудачки квартет*.

⁷⁰ Детаљне информације о инциденту донели су и *Národní listy* од 15. 6. 1929, *Tempo. Listy Hudební matice* 8, ч. 10 од 4. 7. 1929, 346, *České slovo* од 12. 6. 1929, *Československá republika* од 12. 6. 1929, *Reforma* од 13. 6. 1929, *Venkov* од 14. 6. 1929. итд. (новински чланци из Књиге исечака – *Knihá výstřižků*, у: АНМР, фонд Конзерватор). На боравак М. Милојевића у Прагу се односи и запис у Инвентарном каталогу музикалија Прашког конзерваторијума из 1928. године, у којем су под бројевима принова 1376–1395 записане колекције 20 штампаних музикалија с белешком: „27. јуна. Поклон од г. др Милојевића“. Композиције су биле објављене у Љубљани у периоду од 1904. до 1924. Колекција садржи следећа дела – Emil Adamič: *Pet veselih pesmi*, Ljubljana, 1921; исти аутор: *Pet ženskih dvospevov*, Ljubljana, 1922; исти аутор: *Šest narodnih pesmi*, Ljubljana, 1924; Marij Kogoj: *Troje solospevov*, Ljubljana, 1919; исти аутор: *Samospevi*, Ljubljana, 1921; исти аутор: *Piano I*, Ljubljana, 1921; исти аутор: *Piano II*, Ljubljana, 1921; исти аутор: *Skica za klavir*, Ljubljana, 1922; исти аутор: *Requiem*, Ljubljana, 1922; исти аутор: *Barčica*, Ljubljana, 1922; исти аутор: *Nageljni poljski*, Trst, 1923; Srečko Koporc: *Trije mešani zbori*, Umetniška založba, Ljubljana, 1921; Anton Lajovic: *Šest pesmi*, Ljubljana, 1904;

зимале неутрално стајалиште, хвалећи научни допринос предавања познатог пријатеља чешке музике и уметнички ниво изведених пе-сама, једино су замерале исувише оштро истицање културног српског национализма као главног смера у музици,⁷¹ жалећи због раздора међу словенским народима, те изражавајући поверење у нова научна сазнања. „Нама је тешко закључити да ли нешто од онога што смо чули није српског порекла. Међутим, једна ствар се несумњиво може констатовати: оно што се певало и играло је толико занимљиво, оригинално и с музичког аспекта драгоцено да би био грех за обе словенске гране и за музичку уметност у целини, ако би се преношењем политичких несугласица могло упропастити толико до сада непознате и неискоришћене лепоте.“⁷²

Конзерваторијум у Прагу је 13. јануара 1931. организовао Вече страних студената Вићеслава Новака, дипломаца Мајсторске школе, обележавајући композиторову шездесетогодишњицу. На програму је између осталог била и *Југословенска свита* за клавир, оп. 2, Јосипа Славенског.⁷³ 18. октобра 1934. на Конзерваторијуму је одржана комеморација за југословенског краља Александра I, на ког је извршен атентат у Марсеју.⁷⁴ Та прилика је искоришћена да се подсети на заслуге које је Александар имао за настанак Мале Антанте, између Чехословачке Републике, Југославије и Румуније, и изведено је *Опело* Миливоја Црвчанина. Године 1936. Конзерваторијум у Прагу добио је нову, репрезентативну зграду у Тројановој улици у Новом Граду, у близини Емауског манастира на Слованех.⁷⁵ Свечаном отварању 30. априла присуствовали су и значајни представници му-

исти аутор: *Dvanajst pesmi*, Glasbena Matica, Ljubljana, 1920; исти аутор: *Pesmi samote*, Ljubljana, 1920; Josip Michl: *Štiri Prešernove pesmi*, Ljubljana, 1921; Josip Pavčić: *Deset samospevov*, Ljubljana, 1921; Stanko Premrl: *Tri skladbe za klavir*, Ljubljana, 1917; Janko Ravnik: *Seguidille (Našemu skladatelju Antonu Lajovicu)*, Ljubljana, 1920; Lucijan Marija Škerjanc: *Sedem pesmi*, Ljubljana, 1920; *Štirje samospevi* – Fran Gerbič: *Pojdem na prejo*, Josip Pavčić: *Uspravanka, Mehurčki, Ciciban-Cicifuj*, Ljubljana, 1917.

⁷¹ *Československá republika*, 12. 6. 1929 (Karel Hába).

⁷² *Národní listy*, 15. 6. 1929 (šifra Nn.).

⁷³ Од југословенских ученика Вићеслава Новака на концерту су наступили и Антун Добронић (*Jugoslavenske pučke popijevke*) и Крсто Одак (*Другу гудачки квартет*, оп. 7).

⁷⁴ *Státní konservatoř hudby v Praze. Výroční zpráva za školní rok 1934–1935*, Praha 1935, 52–54.

⁷⁵ Радило се о згради бившег Хемијског института Чешке високе техничке школе у Тројановој улици.

зичке културе из целог света. После здравице представника Краљевског конзерваторијума у Бриселу дошао је ред на представника Југославије. У Годишњем извештају тај догађај је описан следећим речима: „Срдачним аплаузом био је дочекан представник министарства просвете југословенске краљевине проф. Фран Лотка, ректор Музичке академије у Загребу. Испочетка је говорио хрватски, а на крају чешки.“ Чешки део свог говора завршио је речима: „Све то од срца желим прашком Конзерваторијуму и као његов бивши ђак.“⁷⁶ Година 1936. уједно је протекла и у знаку прослављања 125-годишњице од оснивања Конзерваторијума у Прагу.

Певачки хор Конзерваторијума из класе проф. Миливоја Црвчанина је 27. јануара годинама редовно учествовао на прославама Светог Саве које је организовало Академско удружење Југославија.⁷⁷ Последњи велики наступ југословенских студената Прашког конзерваторијума представљао је концерт одржан 20. маја 1938. у организацији удружења *Садашњост* (*Přítomnost*). Концерт је био посвећен четврттонској и шестинотонској југословенској музици. Концерт је отпочео предавањем Алојза Хабе. Уз дела Славка Остерца, Радослава Хроватина, Деметрија Жебреа и Франца Штурма, у Дворжаковој сали у *Рудолфинуму* изведене су и композиције Милана Ристића (*Дуо* за виолину и виолу; *Свита* за четири позауне),⁷⁸ Драгутина Чолића (*Concertino* за клавир и гудачки секстет) и Војислава Вучковића (*Allegro* из *Свите* за клавир и два кларинета).⁷⁹

Први водичи кроз богати и разноврсни музички живот у Прагу студентима су били њихови професори са Конзерваторијума, који

⁷⁶ *Státní konservatoř hudby v Praze. Výroční zpráva za školní rok 1935–1936*, Praha 1936, 11.

⁷⁷ Исто, 67–68.

⁷⁸ Милан Ристић је компоновао и друге четврт- и шестиностепене композиције, поред осталог два гудачка квартета, *Виолинску сонату* и *Септет* за кларинет, две позауне, виолину, виолу, виолончело и контрабас. Упореди: *MGG* 14, 189–190 (Tatjana Marković), *New Grove* 21, 443 (Stana Đurić-Klajn / Roksanđa Pejović).

⁷⁹ Рецензент новина *České slovo* од 24. 5. 1938 (*šifra la*) је изведене композиције похвалио: „Све те композиције су вредне пажње и што се тиче владања новим материјалом и комбинацијама инструмената, и што се тиче тежњи да се из духа новог система звука извуче максимум уметничких вредности. Импонује настојање свих аутора да се досегне равнотежа чисто музичких и конструктивних сила. У том смислу југословенско четврттонско вече може се уврстити међу најпоучније акције *Савремености*. То је било значајно и у смислу испољавања наших и југословенских пријатељских веза.“

су поред свог педагошког деловања заузимали и највише концертне и уметничке функције. Тако је, на пример, Отакар Острчил (Ostrčil) поред подучавања дириговања (као гостујући професор од 1926. до 1929), радио и као шеф опере и диригент оркестра *Народног позоришта* (од 1920–1935), те као председник *Друштва за савремену музику* (1924–1933). Вацлав Талих, који је предавао дириговање (1923–1927, а од 1932. је био професор Мајсторске школе), уједно је дириговао *Чешком филхармонијом* (1919–1941, с прекидом од 1931–1934, када је радио у Стокхолму) и *Опером Народног позоришта* (од 1935). Карел Болеслав Јирак је од 1930. године био и шеф музичког радио програма и шеф оркестра Чехословачког радија – *Радио-Журнала*. Професори инструменталних одсека били су популарни и тражени као солисти и гостовали су по целом свету.⁸⁰

Међу најважније музичке институције у Прагу спадало је и *Немачко земаљско позориште*, чији је оркестар под диригентском палицом Александра Землинског (Zemlinsky) и његових наследника редовно изводио самосталне симфонијске концерте. У то време је деловало и *Ослобођено позориште* Јана Вериха (Werich), Јиржија Восковеца (Voskovec) и Јарослава Жежека (који је писао музику), авангардно позориште *Д* од Емила Франтишека Буријана (Burian), као и *Друштво за модерну музику*, које је својом драматургијом далеко превазилазило уобичајене границе схватања модерне. Концерти Прашког конзерваторијума, нарочито његових мајсторских класа, били су уважавани као својеврсна улазница у велики свет музике, и редовно су и строго били рецензирани. У једном кратком прегледу уопште није могуће обухватити неизмерно богату понуду концерата с домаћим и страним уметницима, нити продукцију грамофонских плоча с делима Игора Стравинског, Артура Хонегера (Honegger), Мориса Равела (Ravel), Франсиса Пуленка (Poulenc), Паула Хиндемита (Hindemith), Беле Бартока (Bartók), Албера Русела (Roussel), Арнолда Шенберга (Schoenberg), Сергеја Прокофјева, Бо-

⁸⁰ Многи од професора с Конзерваторијума су били носиоци значајних иностраних одликовања, на пример, српског Ордена светог Саве били су одликовани Вићеслав Новак, Јозеф Сук, К. Б. Јирак, Јарослав Крупка, Метод Долежил, Карел Хофмајстер, Јан Хержман, Марја Лаудова-Хоржицова и Ана Суханкова, док је југословенским Орденом белог орла био одликован Јан Бранбергер; В. Новак, Ј. Сук, Ј. Б. Ферстер, Ј. Кржичка и К. Б. Јирак су били чланови Чешке академије наука и уметности, В. Талих и Ј. Сук чланови Краљевске музичке академије у Стокхолму. Многи су били носиоци румунских, француских, италијанских, бугарских, пољских или летонских, финских и египатских одликовања и високих награда.

хуслава Мартинуа (Martinů) и бројних других. Праг је био „радио-ница“ у којој су се сусретала најмодернија стилска достигнућа с позним романтизмом, док су истовремено у кафанама одзвањали звуци цеза. Сам Конзерваторијум је настојао да успостави широке међународне контакте – организовањем предавања страних професора и учествовањем на међународним музичким изложбама (у Женеви, Франфурку на Мајни, као и у Брну 1928. у оквиру изложбе савремене културе, и другде). Поред тога, организована је размена концерата са конзерваторијумима из иностранства (из Риге, Варшаве, Љубљане и других градова). Редовно су се приређивале и такозване стилске вечери, са програмом који је био посвећен стваралаштву разних земаља.⁸¹ Студентима композиције била је инспиративна и сарадња са чувеним прашким хорovima (*Хлахол*, *Сметана* и други), са уметничким друштвима (попут *Уметничке беседе* и *Савремености*), али и учествовање на међународним фестивалима савремене музике који су одржавани у Прагу (1924 и 1925) или у иностранству (организовало их је *Међународно друштво за савремену музику*, евентуално његова чехословачка секција, коју је, касније, водио Алојз Хаба.) Изван концертних бина водио се интензиван дијалог музичких критичара о модерној уметности, њеном значају и смеровима. Разумљиво је да су страни студенти након повратка у своју земљу својим педагошким, композиторским, концертним, друштвеним и просветним активностима настојали створити богату музичку средину, по угледу на ону у Прагу.

Чехословачко-југословенска сарадња у периоду између два светска рата испољавала се на бројне начине – економски, политички, културно и друштвено. Присуство српских студената у Прагу и њихово деловање на Конзерваторијуму и шире, представљају један од значајних облика културне сарадње између два народа.

Превод: Адин Љуца

⁸¹ Поред чешке музике, која се могла чути током обележавања јубилеја Сметане, Дворжака, Новака, Сука, Ферстера и других, приликом државних празника Чехословачке Републике или њених пријатељских земаља, као и рођендана председника Републике, приређивале су се и вечери савремене и старије југословенске, француске, енглеске, италијанске, латонске, румунске, руске, бугарске и швајцарске музике, као и вечери посвећене јубилејима појединих светских аутора (Бетовена, Моцарта и других).

Jitka Bajgarová – Josef Šebesta

SERBIAN STUDENTS AT THE PRAGUE
CONSERVATOIRE 1918–1938

Summary

Due to the fall of the Habsburg Empire, as well as other global political changes caused by World War I, the regions of the former Austro-Hungarian and other empires became independent states in a short time, and had to respond to all the requirements of the modern world. In this situation, the Czechoslovakian Republic, and especially its capital Prague, had a special standing. It seems that, in particular, liberal Prague replaced in some way the cultural and educational offers of the now ‘distant’ and perhaps less multinational Vienna, especially for students from these countries, which were at the beginning of the path to culture and education, such as the Ukraine, Bulgaria, Romania, or Yugoslavia (Serbia, Croatia and Slovenia). Due to the foreign policies of the ‘Masaryk’ Czechoslovakian Republic, the field of music opened fully for these countries, in particular the Prague Conservatoire, founded in 1811 and therefore one of the oldest European music educational institutions.

In the course of new research in the Prague Conservatoire archive materials, the Prague City Archives, and the cultural pages of the period press, we have brought to light previously unknown information on the study life of the Serbian students who attended the Prague Conservatoire from 1918–1938, among them Jelena Stamatović, Mihailo Vukdragović, Jovan Bandur, Predrag Milošević, Milivoje Crvčanin, Mihovil Logar, Ljubica Marić, Stanojlo Rajičić and others. Of special interest were the study and social activities of Josip Štolcer-Slavenski – photographs, music drafts and correspondence. In our paper we also follow other music activities of Serbian students living in Prague between the two Wars, especially the patriotic concerts, entitled ‘an evening of contemporary Serbian music’, ‘an evening of Serbian Orthodox music’, or ‘an evening of Serbian songs’. Quarter-tone music teaching, in the class of Alois Hába, represents an interesting chapter. To be listed for these courses became a matter of prestige, because the local and foreign press highly praised Hába’s activities. Also included were the names of Serbian students. We also follow other cultural and social links of the Serbian students living in Prague, such as the commemoration of the Yugoslavian King, Alexander I, assassinated in Marseille in 1934, or a lecture on *South Serbian songs and modern Serbian nationalism*, given in 1928 at the Prague Conservatoire by Miloje Milojević. The lecture caused a scandal, discussed for several days in the culture pages of the Czech dailies.

ПРИЛОЗИ

Profesora třídního:

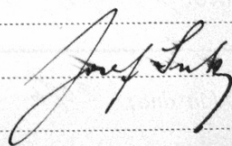
Nadám, vzpovídající se se směry moderními,
jichž studia si mladá skladatelka již klade,
avšak se na těch studia del klavírní.

Směřová kvarteta (hráno na závěrečné plnění
st. konsemitivě v roce 1931) vzbudilo pozornost
odvážnosti projevu. Co chvilí projevy se ide
hratelné nadání.

Přehlednost formální stupně se v kvartetu
pro Dechové nástroje.

(Hrání bylo kvintetovým sdružením v Beogradu
i v Praze.)

Převé instrumentuje symfonického orchestru.




Мишљење Јозефа Сука о уметничким способностима Љубице Марић у
протоколу Мајсторске школе

Číslo radové Post-Nr.	Jméno žákovy Name des Sehülers	Datum vstoupeni des Eintrittes	Hlavní předmět Hauptgegenstand	Data narozeni Geburtsdaten	Náboženství Religion
111	Harčí-ová Zlbia	1. XI. 1929	kompozice mistrovská	5. března 1909 Zagreb	katol.
112	Korb Jan	1. IX. 1928	zřev (minim.)	12. ledna 1909 Karlovy Vary	katol.
113	Blahovský Gustav	29. X. 27.	kompozice	15. května 1893 Mor. Třebíč	katol.
114	Čvetanović Kliza A.	1. 9. 27.	kompozice	1. července 1908 Srijem	katol.
115	Husák Ladislav	1/2 29	kompozice minim.	5. dubna 1910 n. Dvůr - Zábvořice	katol.
116	Pyčlová Pavla	1/9. 1929	kompozice odd.	6. srpna 1903 Kutná Hora	katol.

Nationale rodičů — der Eltern	Datum vystoupeni des Austrittes	Poznámka — Anmerkung
Harčí Pavla, Zlbia	25/6. 1930	(1930/31) odd. mistr. kategorie a dále odd. odd. od 1930. 1930 Diplom. mistr školy Kemp. Vstupenka 25. 6. 1932 z kategorie odd. odd.
Korb Jan	1933/34	1933/34 dovolen 1934/35 nepřijal
Blahovský Gustav	27/6. 1935	mat. Absolutorium
Čvetanović Kliza A.	28. CERV. 1933	mat. 1933/34 přestoupil na pedagog. odd. (stov. zpív.) 1933 Absolutorium pedagog. odd. (1/2 předmět a dále 20. 27. 1933) Kč 193
Husák Ladislav	1/2 29	mat. Propuštěn 27/6. 1931 (magnifikace nemohl přijmout)
Pyčlová Pavla	27/6. 1934	mat. Absolutorium 1934/35 nepřijal
Pyčlová Pavla	27/6. 1932	3/5. 1932 opět přijata a pokračování Kč 182

Извод из Основне књиге (Základní kniha) прашког Конзерваторијума за године 1911–1934, са унетим подацима о Љубици Марић

STÁTNÍ KONSERVATOŘ HUDBY V PRAZE.
Rok 1930/31.  Výkon 57.

Sál Mozarteum.
V úterý 23. června 1931 o půl 20. hod.

Výstupní koncerty absolventů

Večer VI.
(Mistrovská škola komposiční třída řád. prof. mistr. školy Josefa Suka.)

PROGRAM:

1. *Ljubica Maričová*: SMYČCOVÝ KVARTET.
Allegro moderato — Andante quasi adagio —
Allegro vivo.
Josef Peška, Josef Zámečník, Jaroslav Svoboda, Jaroslav Blažek.
- 2.* *Karel Reiner*: Dva zpěvy na slova P. Brandla pro baryton a klavír.
a) ČERNÁ NOC.
b) JINOH.
František Stach, dopr. autor.
- 3.* *Dalibor Vačkár*: SONATA pro housle a klavír op. 10.
Allegro risoluto — Adagio — Waltz —
Allegro molto. Rondo.
Dalibor Vačkár*, Jan Erml.
- 4.* *Karel Reiner*: MALÁ SONATA pro klavír.
Energico — Andante — Scherzo. Finale.
Autor.
5. *Vilém Vaňura*: KLAVÍRNÍ TRIO.
Allegro appassionato — Andante — Allegro scherzando.
Vilém Vaňura, Josef Peška, Jaroslav Blažek.

Účinkující a absolventi* jsou ze tříd profesorů: E. Fuchse, (zpěv č. 2.), J. Felda, (viola v č. 1.), řád. prof. mistr. školy K. Hoffmanna, (housle č. 1., 3., 5), B. Jaroše, (violoncello č. 1. a 5), L. Zelenky, (komorní hudba č. 1., a 5.)

Koncertní křídlo Petrofova ze skladu F. Rendla.

Příští výstupní koncerty:

24. a 25. 6. ve velkém sále Slovanského ostrova (s orchestrem Čes. Filharmonie)
26. 6. tamtéž s orchestrem konservatoře.

Програм концерта апсолвената Сукове класе на којем је премијерно изведен Гудачки квартет Љубице Марић



*Професори композиције Љубице Марић:
Алојз Хаба (лево) и Јозеф Сук*

HÁBA SCHOOL – REALITY OR MYTH?

Lubomír Spurný

CONSIDERING what has been written by authors commenting on his life and work, Alois Hába's pedagogical work is an important characteristic of his biography. This activity seems to be almost an extension of his compositional work. Yet, nothing seems to contradict the common idea about Hába as much as the possibilities of systematic education of others and handing down general technical procedures and generally usable composition craft. After all, an expression often used in connection with Hába's music is *Musik der Freiheit* (liberated music) or more precisely *Musikstil der Freiheit*.¹ The author himself supports this opinion with statements such as: 'Er [Schüler] soll eigenes freies Kombinieren üben' or 'Der schöpferischer Musiker ist nicht immer imstande, alle seine Ideen sein Schülern mitzuteilen, besonders diejenigen nicht, die er selbst einmal gestalten will.'² Right at the beginning it should be pointed out, however, that in spite of the composer's statements, the way to 'liberated music' is a process which presupposes a major degree of reflection and planning, since everything traditional and restricting has to be only gradually excluded, consciously and thoughtfully.

What then is the so-called Hába school? And is it possible to use this term meaningfully? Is it not, in this case, a nonsense? The term 'school', or 'compositional school' represents a general effort to create a picture of a continuous tradition. An indispensable part of the term 'school' is the notion of handing down certain compositional principles and following appropriate compositional aesthetics and ethics. The didactic part of the term is in similar cases typically emphasized by the

¹ This expression appeared for the first time in Hába's article 'Casellas Scarlattiana - Vierteltonmusik und Musikstil der Freiheit', 1929 (see *Anbruch*, xi, 1929, 331–334). The phenomenon *Musik der Freiheit* is one that invites connection and comparison with a number of theoretical concepts of the Central European avant-garde that explicitly appeal to forms of aesthetic liberation. If Hába's liberated music is often taken to mean the possibility of free treatment of sound material, its technical side is often associated with the expressions *microtonality* and *athematism*.

² Alois Hába, *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-tonsystems* (Leipzig: Fr. Kistner & C.F.W. Siegel), 1927, xv.

founder of the school. Usually, however, it is done ex post by the direct students or external observers who describe the whole situation and place it into the developmental current of history of the relevant type of music among other schools and authors. If we are to examine the history of the term ‘Hába school’, we cannot overlook a number of texts of various levels and orientations, which confirm the existence of Hába’s composition school. Contemporary official critique since the second half of the 1920s has been working with this term. The difference between the label ‘Hába composition class’ and ‘composition school’ often remained unrecognized. One of the first to see the difference was Mirko Očadlík, in the *Key* magazine (1930-34), of which he was the main editor and contributor. He spoke about ‘The Quarter-tone School’ and about Hába’s so-called ‘non-thematicists (Hába’s pupils).’³

The term ‘Hába school’ was then used as already reputable by Vladimír Helfert in 1936 in the book *Česká moderní hudba* [Czech modern music]. When Helfert spoke about the compositional importance of Alois Hába, he also mentioned his composition class at the Prague Conservatory. In this context he then spoke about Hába’s composition school. By this claim Helfert confirmed the general opinion concerning Hába’s pedagogical activities which prevailed as early as in the 1930s.

While reconstructing the term ‘Hába school’, documents, correspondence and notes made by Hába and Hába’s students are important to give us a detailed picture. (I would like to point out the existence of the project *Center for Research on the Works of Alois Hába*, which existed from 2003. The project aims to concentrate on currently available information and knowledge about the work of Alois Hába, as well as to thoroughly catalog sources relating to the composer’s life and works. The largest part of Alois Hába’s effects are located in the *Czech Museum of Music* in Prague, or in the possession of the composer’s heirs. The ef-

³ Mirko Očadlík (signed M.O.), ‘Čtvrťtónová škola’ [The Quarter-tone School], *Klíč*, i (1930/31), 308–11.

M. Očadlík, ‘Nethematičtí (Hábovi žáci)’ [Non-thematicists (Hába’s Pupils)], *Klíč*, iv (1934/35), 53–4.

The theme of Hába’s composition class was thoroughly discussed by Jiří Vysloužil in his monograph *Alois Hába, Život a dílo* [Alois Hába, Life and Works], (Prague: Panton), 1974. The same author then published ‘Hábova škola’ [Hába’s school] in his publication *Alois Hába, Sborník k životu a dílu skladatele* [Alois Hába, An Anthology on Life and Works of the Composer], (Vizovice: Lípa - A.J. Rychlík), 1993, 30–2.

Vlasta Reittererová, ‘The Hába “School”’, *Czech Music*, v , Hudební informační středisko, 3 (2005), 9–17.

fects contain correspondence and personal documents, Hába's compositions, several works by other composers that were dedicated to Hába, iconographic documents, etc.)

A rich supply of material offers new views into Hába's biography and at the same time it uncovers possibilities of further interpretation and use. Viktor Ullmann, who studied in 1919 under Arnold Schönberg and in the years 1935 – 37 studied under Alois Hába, contributed with his testimony about the importance of the 'Hába school': 'I thank Schönberg school for its logical architectonics and love of adventure in the world of sound. To the Hába school I give my thanks for softening the melodic idea, for a view on new formal values and for liberation from the canon of Beethoven and Brahms.'⁴ Karel Reiner then adds to the characteristics of Hába class: 'What is interesting about the Hába school is that it is not a uniform school. Each of his students is different, each developed in another way. They chose what suited them and their talents and style, their social environment as well as their nationality. Even the development of the national character of the pupils from different nations was characteristic of his school [...] Hába was good at it, he had a great sense of these things.'⁵

Alois Hába then confirmed the existence of the school, or rather the effort for its establishment to the director of Vienna Universal Edition, Eduard Hertzka in a letter of 5 November 1925, where he wrote about a desire to create not only a Prague-based, but also European composition school.⁶ The significance of such a statement is clear: Hába intended to create his own composition school, one which would be based in his unique experience with music and with the ways of education which he had undergone in the previous few years. In order to be able to assess the level of the author's experience with new music and education, it is necessary to notice Hába's own way to an individual language of his liberated music.

In this context it will suffice to consider the tradition of the 'culture of the centre' which Hába both accepts and rebels against. His journey from the periphery of the Eastern Moravian region, which led him through teacher training college in Kroměříž (1908–1912) and a short period of work as a teacher in Bílovice in Slovácko (1912–1914), took Hába first to Prague (1914–1915), then to Vienna (1917–1920) and to

⁴ Jiří Vysloužil, 'Hábova škola' [Hába's school], in *Alois Hába, Sborník k životu a dílu skladatele* (Vizovice: Lipa, 1993), 30–32.

⁵ Milan Kuna, *Dvakrát zrozený život a dílo Karla Reinerja* (Prague: H+H, 2008), 29.

⁶ Vysloužil 1993, 30.

Berlin (1920–1923). In his case the progress through important centres of European culture genuinely corresponded to the artistic ‘progress’ of the young composer on his ‘journeyman travels’.

Hába’s study under Vítězslav Novák in Prague and in Schreker’s class in Vienna and Berlin certainly were important moments in Hába’s artistic development. Among authors who inspired Hába there are such names as Ferruccio Busoni and Arnold Schönberg. In Berlin, the young composer became acquainted with the second remade edition of the work *Sketch of a New Aesthetic of Music* [Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, 1916]. Later he became an occasional visitor of Busoni’s famous debating societies which took place in the composer’s flat in Berlin. Some pieces which came into being in the given period demonstrate an effort to reflect actual compositional procedures, espoused especially by Arnold Schönberg and the students of his school. Apart from new experience and knowledge, however, what he acquired above all was the hallmark and reputation of a noteworthy innovator and propagator of new avant-garde trends.

Hába’s apprenticeship years, which culminated in Berlin, were something he could capitalise on at home, where many of his experiences acquired the attractive hallmark of complete novelty. In 1923, therefore, Hába returned to Prague for good. He started to teach at the Prague Conservatory, where from October he was teaching acoustics and music analysis; officially his workplace was named *Music-Science seminar for experimental acoustics, oriental music and music analysis*. From the academic year 1924–25 Hába managed to persuade the school authorities to allow him to open (to the public) *Courses for Quarter-Tone Music*. In 1934 when Hába was appointed a regular teacher, his class was labelled the *Department for composition of quarter-tone and sixth-tone music*.

Hába’s class soon became a world-renowned term. Besides Czech and Slovakian students it was also frequented by Germans, Poles, Turks, Egyptians, Ukrainians, Yugoslavs (Serbs, Croats, Slovenians) Bulgarians, Lithuanians and Danes. Hába brought up several students who also attempted compositions in micro-interval systems, others at least partially took over the principles of non-thematism (from the stand point of micro and macro form) and *toncentrality*. Among the best known were his brother Karel Hába, Karel Ančerl, Rudolf Kubín, Václav Dobiáš, Miroslav Ponc, Karel Reiner, Slavko Osterc, Milan Ristić, Konstantin Iliev, Ljubica Marić, Necil Kazim Akses, Jeronimus Kačinskas and others.⁷ All

⁷ The list of graduate trainees is mentioned in the appendix to Jiří Vysloužil’s book *Alois Hába, Život a dílo* [Alois Hába, Life and Works]. See Vysloužil, 1974, 391–3.

Hába's students from this period gained composition education from other teachers and were coming to Hába in order to learn about new methods of contemporary music.

Participation in Hába's courses was facultative within the study at the Conservatory and its participants received a certificate of completion. Since the amount of money specified for the running of the department required that a determined number of students attend the course for a specified period of time, the period of study was determined to be one year. In many cases, however, on Hába's intercession, the period of study was extended. Some students then frequented Hába's class even after having been given a discharge. In his seminars, Hába introduced his students not only to the methods of his own composition work, with the specific poetics of 'liberated music', but he also attempted to pass on to them some of the theoretical points from accomplished masters of central European modernism. Hába's competence in this field is, for that matter, evidenced by the author's theoretical work, especially his two theories of harmony (1927, 1942–43). These show, among other things, the influence of Ferruccio Busoni.⁸ This concerns not only the relation towards microtonality, but also the viewpoint on the role of scale in the structure of the work. Some passages from *Neue Harmonielehre* [A New Theory of Harmony] also show that its author was in the year 1927 (or rather 1925) acquainted with the principles of Schönberg's twelve-tone music.⁹ In spite of his knowledge of new theories and despite constant

⁸ Ferruccio Busoni (1866–1924) is often listed among authors by whom Hába was inspired. The young composer got acquainted with the second reworked edition of *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907, 1916). Later he became an occasional visitor of Busoni's famous debating societies which took place in the composer's flat in Berlin, where he was familiarly called *Ali-Baba* by his host. In the wider musical society Busoni was considered a major proponent of micro-interval music (or new music as such), yet his relation to quarter-tone was very unfavourable. He considered third and quarter-tone systems to be much more natural and suitable. Busoni's conviction then led Hába to composition of the mentioned sixth-tone *String quartet* op. 15.

⁹ *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölfteltonsystems*, Hába's most famous theoretical work, was published by the Leipzig publishing house Kistner & Siegel. The book was written as early as 1925. The author himself translated the original Czech text into German, while Erich Steinhardt edited the translation. In the 1960s, also under the composer's supervision, the book was translated back into Czech by Eduard Herzog, but this version was not published until 2000 under the title *Nová nauka o harmonii diatonické, chromatické, třetinotónové, šestinotónové a dvanáctinotónové soustavy*.

highlighting of the valuable influence of Schönberg's composition, Hába attempted an original conception and simultaneously also his own interpretation of Schönberg's musical thinking.

Also the recently issued *A Theory of Harmony of the Diatonic, Chromatic, Third-tone, Sixth-tone, and Twelfth-tone Systems* can tell a lot about Hába's teaching.¹⁰ If *A New Theory of Harmony* [Neue Harmonielehre] from the year 1927 belongs to the basic music-theoretical works of the 20th century, the ambitions of the second *Theory of harmony* are considerably more modest. The work which exemplifies Hába's twenty years of pedagogical activities was intended for the students of his composition class at the Prague Conservatory. Even though the work contains the author's individual interpretation of the theory which is hidden behind the much-promising title liberated music, we can find there an organized exposition of phenomena which every beginning composition adept should master. Still, Hába's textbook is different from the practical textbooks of the 19th century, just as it differs from newer historically oriented works. Here Hába did not show how the composers of the past created their music, or how contemporary authors should have done, he wrote about how they *could* compose.

The principles by which such music could be realized were demonstrated with the help of materials gathered in a newly established phonograph archive. After the example of the Berlin *Phonogramm-Archiv*, Hába accumulated records of European and non-European music, songs, play or spoken word, records which should have documented the common features of different cultures.

If Jiří Vysloužil reminds us in his monograph that Hába's department had the characteristics of a creative workshop, the statement that Hába's workplace was equipped with instruments suitable for micro-interval music¹¹ and that exceptional emphasis is put on interpretation, will

¹⁰ Alois Hába, *Harmonielehre des diatonischen, chromatischen Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems (1942–1943)*, (Norderstedt: Horst-Peter Hesse), 2007.

¹¹ Virtually all the instruments were constructed with active participation of the composer. Hába designed a three-manual console for quarter-tone harmonium and piano. On his suggestion *August Förster* realized in 1925 construction of a quarter-tone piano. The same company constructed a quarter-tone and sixth-tone harmonium (1927). Then, together with Artur Holas, Hába constructed the mechanics for a quarter-tone clarinet. The firm V. Kohlers Söhne in Kraslice (Graslitz) started to manufacture a quarter-tone clarinet in 1924. (At first it was made from German parts, but from 1931 on, it used French parts). At the end of the 1920s a Dresden firm Fr. A. Heckel manufactured a quarter-tone trumpet for the performance of the opera *Mother* (op. 35).

seem obvious. The works of Hába and his disciples resounded at concerts, in conservatories, usually in cooperation with the Modern Music Society (since 1927) as well as with *Prítomnost* [The Present], a society for contemporary music (since 1933). Some of these works were then performed at ISCM festival concerts. The trainees of the courses usually became the first interpreters of the works. Some of them then put their experiences into texts which reflect the contemporary state of practice of the new music. This is clearly the case of Karel Reiner, the composer and pianist who studied under Hába in the years 1929 – 32. Even though he did not write any quarter-tone work, he was one of the most important interpreters of Hába's compositions for quarter-tone piano. Other Hába pupils were also interpreters of these compositions – for instance Jiří Svoboda, Arnošt Střížek, Táňa Baxantová and Hans Walter Süsskind, the later conductor of the Scottish Orchestra and the Victoria Symphony Orchestra in Melbourne and musical director of the Toronto Symphony Orchestra. Outside the circle of Hába's students, Jan Heřman and especially Erwin Schulhoff were among the most important interpreters. Karel Hába, the composer's brother premiered quarter-tone works for violin or viola, accompanied by piano. Violin compositions were popularized in foreign countries by Frank Wiesmeyer, who later took the professional name Georg Whitman. The conductor Karel Ančerl participated as an assistant of Hermann Scherchen from the end of the year 1930 till May 1931 on a study of the Munich premiere of Hába's quarter-tone opera *Mother*. Also, on 31 January 1935, Ančerl prepared a Czech premiere of a symphonic fantasy for large orchestra entitled *The Path of Life*, op. 46 and later a premiere of *Wallachian Suite* for Orchestra, op. 77 from the year 1952 (both are symphonic works composed in the traditional system).

At the end we can again ask whether the term 'composition school' is not, in Hába's case, a mere construct. After all, there is a mosaic of individual acts which were shortly described above and its existence was confirmed by a number of statements.

Still, Hába's school seems heterogeneous, internally as well as externally, which may be a reason for doubts about its true existence. The term 'Hába school', therefore, seems to be a result of historical and aesthetic interpretation. The term 'Hába composition class', which testifies to the institutional foundation of the group, sounds much more neutral, and perhaps more appropriate.

The coming of aesthetic modernism at the beginning of the 20th century supports the reasons for this interpretation which questions the legitimacy of the term 'school', and not only in Hába's case. Affiliation to the school is necessarily associated to a certain pattern of thinking. In the 20th century, however, such a unity ceased to be an advantage. There

is a certain notion of danger of imitativeness, connected with the term school. Imitativeness is a value which in the 20s gained a distinctly negative feel. If, according to the expressive canon of the music of the 19th century, it represented being ‘different’, which was a negative trait, it also overlapped with the position of the ‘dilettante’ in the sense of exclusion from participation on professional assertion. Individualism becomes, for aesthetic modernism, a new value. To be different means the same thing as to have an exceptional position. The fact of being different becomes a distinctive advantage. In such a case this also implies an expression of a new democratic period, since anybody can claim this advantage without specific necessary talents and social qualification. Novelty and difference then changed into an attribute allowing the participants to get closer together and at the same time it could add another level to their mutual difference. Also, as in the case of Hába’s composition class, it is presented as a collection of distinctive personalities that had a single true goal: a novelty project.

Лубомир Спурни

ХАБИНА ШКОЛА: СТВАРНОСТ ИЛИ МИТ?

Резиме

Аутор разматра Хабине музичке и педагошке активности у контексту чешке музике 1920–1939. Године 1923. Хаба је почео да предаје на прашком Конзерваторијуму, а 1925. успео је да убеди академске власти да му омогуће да отвори класу за четврстепену и шестиностепену музику. Постао је редован професор 1934. Његова класа је привлачила и студенте других професора који су желели да упознају најновије методе композиције. У својим семинарима Хаба је уводио своје ученике и у методе свог сопственог стварања. Његова класа брзо је стекла међународну репутацију.

LJUBICA MARIĆ IN BERLIN 1932/33

Helmut Loos

NOT many facts are known about Ljubica Marić's stay in Berlin,¹ since it is not possible to verify all statements in circulation at this time. After her studies with Joseph Suk at the Meisterschule in Prague (1874–1932), she lived in Berlin from August 20th 1932 until November 11th 1933. She lived in a boarding house in Grolmannstraße 59a, 2nd floor in Berlin-Charlottenburg (near the Goethestraße) with her mother. She tried out for the qualifying exams for Composition and Conducting at the Berliner Musikhochschule on September 24th and 26th, but to no success. She is supposed to have taken private lessons with an 'old professor' named Emil Seling, but a person of that name is untraceable in the files of the Musikhochschule or the Berlin Adressbooks. Ljubica Marić kept close contact with Alois Hába in Prague, who arranged contacts to the IGNM for her. With his help she could travel to Amsterdam to the festival of the IGNM in June 1933, where her Quintet for winds is supposed to have been performed successfully.² She met Hermann Scherchen and was invited to his musical-dramaturgical course to Strasbourg. Marić traveled to Strasbourg immediately after returning to Berlin and participated in the course from the beginning of July until August 16th. During this time she is supposed to have conducted performances of her *Music for Orchestra* and one of the two early Nonets by Alois Hába (for wind quintet and strings op.40 or op.41, both composed 1931). She returned to Belgrade sometime during November 1933.

The Staatliche Akademische Hochschule für Musik in Berlin Charlottenburg, Fasanenstraße 1, published a brochure for every academic year, in which important data were announced, amongst others the conditions and dates for the qualifying exams. The exams for the winter semester 1932/1933 required a written application no later than September 19th 1932 directed to the registry with a curriculum vitae, school certificates and birth certificate attached, from underage applicants a letter of consent from the parents was also required. Differing from the disciplines Piano, Singing, Violin and Viola, candidates for Composition and Conducting (and other

¹ Information by courtesy of Melita Milin.

² Not accounted for in Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft fuer Neue Musik : (IGNM); ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zuerich 1982.

subjects) could compete directly in the main qualifying exams without preliminary exams. Marić tried out for Composition and Conducting. The exams consisted of a written paper on September 24th 9.00-12.00 and oral examinations on September 26th, for candidates for Composition after 10.00, for candidates for Conducting after 15.00.

In the manuscript protocol of admission of the Hochschule (Conservertoire), titled 'Aufnahmeprotokoll W-S 1932/33 / Komposition' (protocol of admission winter semester 1932/33, Composition) under serial number 11 in the columns 'surname | first name' is listed 'Ljubica | Marić', surname and first name being interchanged. The columns 'Geburts-und Wohnort' (birthplace/place of residence) and 'Alter' (age) are left blank, as 'Hauptfach' (major subject) is listed Composition. 'Bl. Quintett / Vorläufig unmöglich'. (wind quintet /impossible at present) is given for 'Prüfungszeugnis' (test certificate). 'Bemerkungen über theoretische Kenntnisse' (comments about theoretical knowledge) is left blank, in 'Aufgenommen | abgelehnt' (accepted | rejected) is noted 'abgelehnt' (rejected). The protocol as a whole is signed by 'Schünemann / Paul Höffer | Schrattenholz / Paul Hindemith / W. Gmeindl | Tiessen'. Apparently later added is a remark in pencil: 's. Kapellm / lfd Nr 10'.

The protocol of admission titled 'Aufnahmeprotokoll W-S 1932/33 / Kapellmeister' (protocol of admission winter semester 1932/33, Conducting) is also in manuscript. In the same categories as above is entered under serial number 10: 'Maritsch | Spibitza' as place 'Kraguje-rack' and age '23'. Other columns are left blank and are cancelled in the last column 'Besondere Bemerkungen' (extra comments) is noted 'war in der / Kompositionsprüfung / nicht geeignet' (failed the composition exam). This protocol is signed by 'Schünemann / Hindemith', with a different quill the date '10/10.32' is added, possibly at a later time.

The admission of women into the Composition and Conducting classes was still an exception in the nineteen-thirties. Lotte Schlesinger, Zdenka Ticharich and Grete von Zieritz are examples for female students of Composition, but this is to be credited to the latterly progressive direction of the Berlin Hochschule.³ The Conservertoire in Berlin had been considered for some time to be an antiquated academic institution. Joseph Joachim was its founding director in 1869 and remained in this office until 1907. After the First World War and due to the November Revolution Leo Kestenberg was appointed to the ministry of culture of the social democratically led Prussian state and from his position there directed the fortunes of music

³ The following specifications according to Dietmar Schenk, *Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik*, 1869-1932/33, Stuttgart 2004.

politics from 1919 until 1932. Despite the strong zeal for progress, music politics was characterized by the classic-romantic tradition of the German bourgeoisie, which was exerted by the social democratic background. In part this was motivated by a desire to educate the people, but its aims were not deduced from a demand analysis, but instead from an elite and religiously elevated will to command the absolute knowledge of truth and cultural values as well as the knowledge of the truth of art. As a student of Ferruccio Busoni, progress and innovation in music were maxims for Kestenberg, and he defended them against all resistance. Fortunate circumstances enabled Kestenberg to realize his ideas especially effectively in the Hochschule. As the new director he favoured Paul Bekker, and after his decline he was able to put through another exponent of the avantgarde: in march 1920 Franz Schreker was assigned director of the Conservatoire.

Under the direction of Schreker and with the help from Kestenberg and the ministry the Conservatoire quickly developed into a stronghold of progressive music, especially in the composition class. The teachers who signed the protocol of admission of Ljubica Marić represent this profile of the Conservatoire practically at its end. Ljubica Marić's qualifying exams took place at a time of dramatic change. Schreker had resigned in 1932 after vehement attacks toward his person, and Georg Schünemann (1884–1945) signed the protocol in the role of director. His assignment as director was one of Kestenberg's last official acts, virtually as a surprise coup. Schünemann had run business as assistant director to Schreker since 1920 and represented in 1932 a certain continuity in the struggle for progress. But this was only a sort transitional solution. As early as 1933 Schünemann was laid off without notice, shortly after he prepared the *Gleichschaltung* and executed the dismissals ordered by the National Socialists. The National Socialist Fritz Stein became the new director of the Conservatoire in 1933.

Leo Schrattenholz (1872–1955) had already been appointed Teacher of musical theory and Composition by Joseph Joachim in 1906. He had studied at the Conservatoire himself from 1891 to 1893 and subsequently graduated from the masterclass Composition at the Berlin Academy of the Arts with Max Bruch. He represents the old tradition of the Conservatoire and was near retirement (in 1934).

Heinz Thiessen (1887–1971) had studied Philosophy at the Berlin University and Music (Theory, Composition, Conducting) at the Stern'sche Konservatorium since 1905. After working as a critic, cor-petitian and conductor he became Composer in residence and conductor at the Berliner Volksbühne. He was close to the melos-group of Hermann Scherchen and was involved as a member of the jury of the ADMV (1919–1928) and in the management committee of the German

section of the IGNM (1922–1933). Starting in 1925 he was teacher at the Conservatoire, in 1930 he was appointed to a professorship.

Walther Gmeindl (1890–1958) had studied Composition with Schreker in Vienna 1912–1915. After working for the court opera in Munich he came to Berlin in 1922 and accepted Schreker's offer of a position as a composition teacher and director of the orchestra school (he was appointed professor in 1929) and was regarded as Schreker's confidant. In 1934 he assumed the concert conducting class and later also the composition class. In 1947 he returned to Vienna.

Paul Höffer (1895–1949) had studied at the Cologne Conservatoire and attended the Conservatoire for Music in Berlin since 1920, after serving in the First World War, and attended the composition class of Franz Schreker. After 1923 he was employed as a piano teacher, he was appointed principal teacher for composition in 1930 and professor in 1933. Höffer stayed at the Conservatoire despite the national socialist purge and was appointed its director in 1948.

Paul Hindemith (1895–1963) became director of a composition class in 1927 and, as a leading composer of the younger generation after the First World War, his appointment was probably the most spectacular under the direction of Schreker. He took office as a revolutionary enfant terrible, but accepting the offer proved an important step in his development into a composer keenly aware of traditions and the way of the old masters. His spectacular expulsion from the Conservatoire in 1934 was known as the Fall of Hindemith (the Hindemith Case) and was followed by the public. At first he was able to stay at the Conservatoire because of the support of national socialist Fritz Stein, who succeeded Schünemann as director in 1933. In 1936 he even swore the obligatory oath to Hitler, but the situation became insufferable and in 1937 he bore the consequences and left the Conservatoire. This development also shows the importance of the situation of radical change in and around 1932.

Designed as a decidedly politically left place of reformation the Conservatoire attracted a student body with corresponding ideas. As is not unusual, groups or communities formed. Around Schreker gathered above all his students who had followed him from Vienna: Ernst Křenek, Alois Hába, Jascha Horenstein, Karol Rathaus, Alois Melichar, Josef Rosenstock and Felix Petyrek, in Berlin they were joined by Kurt Fiebig, Jerzy Fitelberg, Berthold Goldschmidt, Paul Höffer, Vlada Jakubenas, Lotte Schlesinger, Ignace Straszewski, Zdenka Ticharich, Rudolf Wagner-Régeny, Herbert Windt and Grete von Zieritz.⁴ Within the left-wing

⁴ Markus Böggemann / Dietmar Schenk, 'Wohin geht der Flug? Zur Jugend'. *Franz Schreker und seine Schüler in Berlin*, Hildesheim 2009.

spectrum coexisted differing currents, the so-called 'Novembergruppe' was considered especially radical, it consisted predominantly of fine artists, but also musicians of the Conservatoire, for example Hermann Scherchen, Heinz Tiessen und Max Butting. In the acceptance of students not political views but artistic achievement were decisive, and in total the political views presented were a broad range, but the majority were left-winged artists. A surpassingly high proportion of students as well as teachers were Jewish, as were the two most important directors, founding father Joseph Joachim and reformist Franz Schreker.

Because Schreker, being a social democrat, formed the basic direction to be determinedly political, the Conservatoire constituted an opposing Elite-institution for the right-winged parties. In the Preußischen Akademie der Künste in Berlin, which had a longer tradition of composition classes, Kestenberg had in a way balanced this in appointing Hans Pfitzner, who formed a political counterbalance to Ferruccio Busoni and Arnold Schönberg. Until the First World War, the master classes of the Preußische Akademie and the Conservatoire had been intermeshed. Since Kestenberg this personal union had loosened, but the connections remained. In his function in the Preußische Akademie Ferruccio Busoni and, after Busoni's death on July 27th 1924, his successor Arnold Schönberg remained present for the students of the Conservatoire as lecturers. Again it was Kestenberg who won over Schönberg for the Academy. Schönberg moved to Berlin in 1926 and worked as director of a master class until 1933, when in a conference on March 1st non-Aryans were affronted severely. Schönberg's objection was answered by Max von Schillings, President of the Academy, with immediate suspension on March 23rd, which was followed by official dismissal on May 30th. Against his personal positions Schönberg was considered left-wing because of his vanguard way of composition. The expulsion of Schönberg took place exactly at the time, Ljubica Marić stayed in Berlin.

The public reacted increasingly critically to Kestenberg's reforms and the direction of the Conservatoire. Nationalism and anti-Semitism entered into a disastrous alliance and found the progressive, republican Conservatoire to be a predestined victim for the accusation of cultural bolshevism. Especially after the First World War and the trauma of the 'Schmachfriedens' of Versailles the internationality of the Conservatoire gave offence to every nationally proud German, the high proportion of Jewish artists earned it the insulting epithet 'Judenstall'. Already when taking up his position, Kestenberg spoke of the 'belasteten Ausländer-Konto' (incriminating account of foreigners), which would have to be allowed for. At the end of the nineteen-twenties and massively after 1931 the national socialists picked up these allegations and

turned them into a downright witch-hunt against the Conservatoire and its members. As early as Summer 1931 Arthur Schnabel bore the consequences of the poisoned atmosphere and resigned his professorship. Gustav Havemann (1882–1960), a student of Joseph Joachim and Schreker, who had been appointed professor in 1920, distinguished himself as an anti-Semitic and national socialist demagogue. He accused Schreker of preferring and favouring Jewish teachers. In consequence Schreker resigned as director June 1932. Kestenberg was temporarily retired, which is to say dismissed, on December 1st 1932. Attempts were made to employ him at the Akademie für Kirchen- und Schulmusik and at the Conservatoire as a piano professor, but failed because of the concentric barrage ('konzentrischen Angriffs-Trommelfeuer', Kestenberg's own words) of the teaching staff of these institutions. Even retroactively (1934) he was denounced as a musical bolshevist and alien Jew ('Musikbolschewist' and 'hergelaufener Jude'; Schenk, S. 93).

After the national socialist takeover in January 30th 1933 the protests were purposefully brought inside the Hochschule. On February 8th Walter Gmeindl organised a concert, part of the program was a String quartet of his composition student Max Jarczyk (who was later known as Michael Jary, a successful composer of light music). Paul Graener, director of the Stern'sche Konservatorium and respectable composer attended the concert, and after the performance protested loudly against this 'non-German babble' ('undeutsche Gestammel') and demonstratively left the room with a few companions from the nationalsozialistischer Kampfbund. The national socialist propaganda-press seized on the incident and accused the Hochschule of 'cultural bolshevist spirit' that had to be 'exterminated'. The coverage in the press was seemingly legitimized as the will of the public, and as a protest of German artists against non-German babbling journalistically exploited. It would be interesting to know if Ljubica Marić attended this concert.

The situation at the Hochschule, which Ljubica Marić came upon was not nearly as bad as the situation in Berlin's public life. Between August 20th 1932 and November 11th 1933 were the last days of the Weimar Republic, unemployment was extremely high after the global economic crisis. Politically it was a time of emergency decrees. After the ban on the SA and SS was lifted on June 14th 1932 there were many severe riots. June 17th 1932 became infamous as Hamburg Altona Blutsonntag, the SA provoked street fighting with civil-war like conditions. June 20th 1932 followed the so called 'Preußenschlag', which was the deposition of the social-democratically lead Prussian government. Many national socialist deployments took place in Berlin, culminating shortly before the Reichtagswahlen on November 6th 1932 in a strike jointly with the communists against the Berlin public

transportation enterprises, another purposeful measure to further destabilise the situation. All this proved to be preparations for the takeover by the NSDAP, the nomination of Hitler as Reichskanzler on January 30th 1933 by Reichspräsident Paul von Hindenburg. The national socialists used the opportunity to brutally eliminate all opposing forces: on February 12th, now known as the Eilslebener Blutsonntag, an attack against a peaceful event of the KPD claimed 3 dead and 25 severely injured. On February 19th 1933 a major demonstration of left-wing forces took place in front of the Froll-operahouse in Berlin, it had the motto 'the free word', and there were also many famous and non politically dedicated public figures, for example Georg Bernhard, Max Brauer, Albert Einstein, Käthe Kollwitz, Kurt Grossmann, Heinrich and Thomas Mann. Shortly after, on February 28th 1933 the Reichstag was burned, a signal which was used by the national socialists as a cause for the radical prosecution and extermination of left-wing opponents (the Reichstagsbrand is even today a legend). The first anti-Semitic measures were effective immediately, the first boycott of Jews took place on April 1st 1933, the infamous Arierparagraph followed on April 7th 1933, which excluded Jews from public service and led to countless dismissals. During the Köpenicker Blutwoche from June 21st to 26th roll-commandos of the SA attacked left-wing opponents, which is just one example of the many acts of terror against all non-national socialists. On June 14th 1933 laws concerning 'Rassenhygiene', (hygiene of race) and 'Prevention of hereditarily diseased offspring' ('Rassenhygiene' und 'Verhütung erbkranken Nachwuchses') were announced. These are just examples the list is considerably longer.

It would be interesting to know, how much of these events in public life and within the Hochschule, Ljubica Marić noticed and how she assessed the situation. Alois Hába (1893–1973), who had apparently recommended the Hochschule to her as the vanguard institute as he had known it, had been one of the most loyal students of Schreker. He was his student beginning in 1918 and followed him from Vienna to Berlin, where he stayed until 1923. Subsequently he set up an institute for composition with quarter tones and sixth tones at the Conservatoire in Prague. He continued to move in circles of vanguard-musicians and introduced Ljubica Marić to these circles. Her contact with Hermann Scherchen was at least initiated by him. In 1920 Scherchen, a member of the left-wing 'Novembergruppe', had founded the Magazine *Melos*, important in Berlin, which provided a representative forum for Contemporary Music. Open questions regarding new music, for example the music of Arnold Schönberg, were discussed at length, and its structure and importance were debated. Representatives of the Vanguard, like Busoni and Béla Bartók published important and fundamental articles in *Melos*.

Ljubica Marić moved in a progressive, politically left-oriented and musically vanguard milieu with an international flair, even though leading representatives like Paul Bekker presumed the alleged supremacy of German music to be self-explanatory. This obviously nationalistic thinking was very common in conservative circles as well as widespread throughout the whole populace. The national socialists used this prevalent nationalism to pocket public opinion and sharpened it to an over-reaching nationalism, presenting itself at the time of Hitler takeover as a salvation for the fatherland. The propaganda measures employed had an almost artistic quality. The deliberate creation of the national socialist state as a form of art took a very suggestive effect, especially for artistically susceptible people.

In German musicology the nineteen-twenties in Berlin and the beginning of vanguard music are usually considered a time of lively artistic innovation, which is to be aesthetically prized. One reason is surely the further course of German history and the brutal suppression of this artistic development by the national socialists. An unspoken maxim is, the world could have been spared the terror of the Second World War and the holocaust, had the progressive forces prevailed over reaction. The assessment of some aggrieved people at the end of the nineteen-twenties was different. Kestenberg and Schreker regarded the vanguard experiments of the Hochschule and the associated artists very critically. In a very pessimistic appraisal of the year 1931 Kestenberg writes: 'almost every five years the methods of musical composition change fundamentally, and this shows how unstable the musical foundation is. It is no surprise that this period bearing the stigma of destruction turns its interest to forces secondary to creativity: paedagogics, technique, organisation. But with resolving the greatest economical and social difficulties the artistic development will also find the way back to its very own laws'. ('Fast von Jahr fünf zu Jahr fünf wechseln grundlegend die Methoden der musikalischen Schreibweise und [...] zeigt das Schwanken, wie unsicher der musikalischen Boden ist. Kein Wunder deshalb, dass diese das Stigma des Untergangs aufweisende Epoche den gegenüber dem Schöpferischen sekundären Kräften starkes Interesse zuwendet: der Pädagogik, der Technik, der Organisation. Mit der Überwindung der größten wirtschaftlichen und sozialen Schwierigkeiten wird aber auch die künstlerische Entwicklung zu ihren ureigensten Gesetzen zurückfinden.' (Schenk, S. 92f.))

Хелмут Лос

ЉУБИЦА МАРИЋ У БЕРЛИНУ, 1932–33.

Резиме

Познато је врло мало чињеница о боравку Љубице Марић у Берлину. Није лако проверити ни податке који круже усменим путем. После њеног боравка у Прагу где је студирала код Јозефа Сука, у Берлину је живела од 20. августа 1932. до 11. новембра 1933. године. Полагала је пријемне испите на Високој музичкој школи за композицију и дириговање (24. и 26. септембра 1932) и сачуване су одговарајуће белешке са тих испита. Имамо доста обавештења о ситуацији на Високој музичкој школи у Берлину као окружењу Љубице Марић током тог једногодишњег периода. Године 1931. и 1932. означавају време одлучујућег раскида с Вајмарском републиком и почетак Трећег рајха.

A WOMAN'S AVANT-GARDE SOUND IN 1933: LJUBICA MARIĆ IN AMSTERDAM

Helen Metzelaar

IN 1933 Ljubica Marić's *Woodwind Quintet* was performed at the 11th Music Festival of the International Society for Contemporary Music (ISCM), which was held in Amsterdam that year. Marić (1909–2003) was one of nineteen composers presented, of which thirteen were young and relatively unknown. Of these aspiring composers, she was the youngest participant and had just turned 24; performance in Amsterdam at the prestigious ISCM festival could create a new international perspective for her. Her *Woodwind Quintet* had been composed in 1931, a work which according to Melita Milin is one of the very few avant-garde Yugoslav compositions of the 1930s to have survived.¹

My intention in this article is to situate Marić within European political developments in the early 1930s, sketch her musical background and examine the 1933 ISCM festival. The backbone of this article is a study of the reception of her quintet at this festival, with additional attention to her participation at a course in Strasbourg shortly thereafter.

Political developments in the early 1930s

In the early 1930s the political climate in Europe was rapidly changing. The Great Depression of 1929 had caused severe unemployment, especially in Germany, where a third of the work force lacked employment. The National Socialist German Labour Party (NSDAP) promised more jobs, leading to increased popularity of this party led by the charismatic Adolf Hitler. Subsequently the NSDAP won the elections in January 1933. A month later the German parliament building, the Reichstag, was destroyed by arson, an event allowing Hitler to further consolidate his power. Under his leadership totalitarian control of German society quickly grew. The *Berliner Börsen Courier*, which reviewed the ISCM music festival in Amsterdam, reported on the same page Hitler's visit to Stuttgart in June 1933, where he was welcomed by enthusiastic masses that burst out shouting nonstop 'Heil'. We read that huge crowds gathered to hear him

¹ Melita Milin, 'Being a modern Serbian composer in the 1930s: The creative position of Ljubica Marić', *Muzikologija* [or *Journal of Musicology*] 1, 2001, p. 98.

say, 'We have governed these past four months, and we can say with pride that unemployment has gone down by 1.2 million.'²

German cultural life too was quickly and radically affected by Hitler's rise to power. The primary goal of the Nazis was to 'cleanse' the German cultural world of undesirable elements, which primarily meant eliminating Jews and political leftists, and their works of art. The authorities, who lost no time in implementing new policies, were very active in the spring of 1933, and soon demonstrated their ability to exploit culture for propaganda purposes. In March a scheduled concert in Leipzig under the direction of Bruno Walter was cancelled on the grounds that the appearance of a Jew on the podium might create public disturbances. Then the director of the Berlin Municipal Opera and its conductor were removed from their posts by the Ministry of Propaganda because they were not Aryans. That same month the Berlin Radio issued an absolute ban on broadcasting 'Negro jazz'. In April 1933 Hindemith's publisher notified him that almost half his music was forbidden because it was 'cultural bolshevist'; the following year he would be forced to leave Germany. Heinrich Goebbels, the Nazi minister of propaganda, soon banned all Jewish musicians and artists from participating in German cultural life. In May 1933 Arnold Schoenberg and Franz Schreker were dismissed from the Prussian Academy of Arts in Berlin, deemed unfit to teach music in Nazi Germany. At the same time the National Socialist regime also benefitted Aryan musicians. New employment opportunities were created and orchestral wages were greatly increased. According to Pamela Potter, 'under the Nazis we see a lavishly subsidized musical culture' develop.³

Ljubica Marić must have known about the new repressive measures in Germany and may have witnessed some events firsthand, as she lived in Berlin from 20 August 1932 until 11 November 1933. She may have been in this city on 10 May 1933, when on the square in front of the Kroll theatre some 20,000 books were burned to 'cleanse' Aryan culture of Jewish and leftist authors. Marić must have thought about these turn of events and the broader implications for artist freedom and the relationship between art and society. She probably discussed various issues with colleagues and friends,

² Author not known, 'Die Ziele des Dritten Reiches' in *Berliner Börsen Courier*, 19 June 1933: 'Etwas über vier Monate regieren wir jetzt, und wir können mit Stolz sagen: Die Zahl der Arbeitslosen ist um rund 1,2 Millionen zurückgegangen.'

³ Pamela Potter, 'Musical life in Berlin from Weimar to Hitler' in Michael Kater and Albrecht Riethmüller (eds.), *Music and Nazism, Art under Tyranny, 1933-1945*, Laaber, 2003, p. 91.

and she might have wondered if her own avant-garde compositions would be accepted by conservative Nazis, for whom bold and innovative music such as her own would soon be branded as 'degenerate'.

Marić's musical background

While still in Belgrade, Ljubica Marić had studied composition with Josip Slavenski (1896–1955) from 1925 to 1929. Slavenski was one of the few Yugoslav composers at the time with an avant-garde bent, a left-winged composer interested in investigating folklore.⁴ He probably encouraged her to further her studies in Prague as he was quite familiar with the opportunities this city had to offer, having studied in Prague not long before, from 1920 to 1923, with Josef Suk (1874–1935) among his teachers.⁵ It may have been due to his contacts that her *Woodwind Quintet* received its first performance by the Prague Wind Quintet in Belgrade on 15 December 1931.⁶

In the 1920s musical life in Prague was flourishing, with much attention paid to contemporary music. In November 1926 Berg's opera *Wozzeck* had been staged there, and in the years to come the Neues Deutsches Theater would stage productions of works by Schoenberg, Shostakovich, Krenek, Milhaud, Hindemith, Weill and Ravel, among others. Chamber music also flourished, with many virtuoso musicians of both Czech and German origin.

As had Slavenski, Marić also studied composition with Josef Suk. In 1922 Suk had been appointed professor of composition for the advanced classes at the Prague Conservatory; he was also a violinist in the famed Czech Quartet. At her entrance examination for the Prague Conservatory, Suk heard her perform her own *Sonata-Fantasia* for violin solo and admitted her to his composition class for postgraduates. Marić recorded, 'Afterwards he told me that I was very talented, that he could see that I was very diligent and that he very much liked my energy. Then he gave me his hand and said he was taking me to be his pupil.'⁷

⁴ Biljana Milanović, 'Orientalism, balkanism and modernism in Serbian music of the first half of the twentieth century' in D. Despic and M. Milin (eds.), *Rethinking Musical Modernism*, Institute of Musicology and SASA, Belgrade 2008, pp.110–12.

⁵ Melita Milin, 'The Correspondence between Josip Slavenski and Ludwig Strecker', 2; www.uni-leipzig.de/musik, accessed 20 October 2009.

⁶ Her quintet was again performed by the Prague Wind Quintet in Prague on 11 May 1932. I thank Melita Milin for this information, 28 September 2009.

⁷ Melita Milin, 'Being a modern Serbian composer in the 1930's: the creative position of Ljubica Marić' in *Muzikologija* [or *Journal of Musicology*], 1, 2001, p. 97.

One of the energizing new developments of the Prague music scene was the pioneering microtonal system of Alois Hába (1893–1973). While Josef Suk represented the late romantic Czech music tradition, at the same time he also supported Hába. Encouraged by Suk, Hába set up a department of microtonal music at the Prague Conservatory and soon became an influential teacher. Besides her studies with Suk, Marić also took Hába's 'Viertelton Seminar'⁸ and she certainly was receptive to his ideas. Hába had a clear-cut vision not only for his own artistic development, but also for his students. He stated, 'I consider the most important task for myself and my Prague school of composers not only to work on the development of the new sound possibilities with the quarter and sixth tone system, but also on that of the free, athematic composition style. True progress in music can only be achieved by going from restriction to freedom in musical form.'⁹ Hába was also closely involved with the International Society for Contemporary Music, having been a jury member in 1927 and 1932. Moreover, in 1935 he was to head the ISCM Festival in Prague.

In addition to studying composition in Prague, Marić also studied conducting with Metod Doležil, who was in charge of the choral class at the Prague conservatory.¹⁰ In June 1931 she also studied conducting with the Russian Nikolai Malko (1883–1961), concluding her month-long course with Malko by conducting the Czech Philharmonic.

Three events marked her career the following year. In June 1932 Marić attended the tenth ISCM festival, which was held in Vienna that year. That same month she graduated as an 'outstanding' student. Two months later she moved to Berlin with her mother.

The ISCM and its 1933 festival

The ISCM had been founded in 1922 for the purpose of promoting contemporary music 'regardless of aesthetic trends or nationality, race,

⁸ *International Society of Contemporary Music, Eleventh Festival, 9-15 Juni 1933, Amsterdam, Officieel Programma*, 42.

⁹ Alois Hába, 'De wegen der moderne muziek', *De Muziek* VII/9 (June 1933), 389: 'Ik acht het de belangrijkste taak voor mij zelf en mijn Praagsche school van componisten, om niet alleen te werken aan de ontwikkeling der nieuwe klankmogelijkheden van het kwart- en zesde-toonsysteem, maar tevens aan die van den vrijen, onthematischen compositie-stijl. Den eenigen waarachtigen vooruitgang op muzikaal gebied kunnen wij immers slechts bereiken door van de gebondenheid te komen tot de vrijheid der muzikale vormgeving.'

¹⁰ *The Musical Times*, 67/1006 (1 December 1926), 'Visit of a Famous Czech Choir: the Prague Teachers', 1118-9.

religion or political views of the composer'.¹¹ The yearly festivals were reputed for their presentation of significant first performances, including Webern's *Five Pieces* op.10 in 1923 and Berg's *Violin Concerto* in 1936, as well as performances of music by Hindemith, Schoenberg, Stravinsky and other leading composers. However, from its inception it was plagued by disputes about the jury make-up and the works selected for the yearly festivals. Festival programmes show signs of an entanglement of interests, with a large number of jury members themselves enjoying performances at ISCM festivals. In addition, jury members were sometimes accused of striving for performances of music not only because of intrinsic musical merits, but also because of the desire to have a specific country represented. Conflicts soon also arose between those countries that felt that the ISCM should promote avant-garde music (principally Germany before 1933 and Austria and Czechoslovakia before being annexed by Germany in 1938) and those that considered any contemporary music to be worthy of the society's interest (principally France, Great Britain and the USA). More generally, by the early 1930s a number of leading composers and musicologists felt that contemporary music was caught in a crisis. Conceptions of tonality, harmony, melody and form were subject to intense deliberation; some argued that there were too many new artistic trends, others that Schoenberg's music was too extreme.

Despite their weaknesses, the pre-war music festivals of the ISCM were well-known and offered an important international podium to young composers. In his introduction in the program book of the Amsterdam festival in 1933, Edward Dent (1876–1957), president of the ISCM, directly referred to the threat Nazi Germany formed for artistic freedom: 'The enemies of liberty in art and literature may destroy books and the material objects which represent the visual arts, but they cannot destroy thought, they cannot destroy poetry and music. Poetry and music existed before people could read or write, and even if the world were to go back to a condition in which reading and writing were practically unknown, poetry and music would still be the most immediate expressions of mankind's aspirations towards the future. (...) The written scores may perish, but music as an art is indestructible.'¹²

Thus in 1933 the ISCM was clearly concerned about regressive developments in Germany. That year there were twenty-four national ISCM sections, with new sections from Chile and Columbia to be con-

¹¹ Anton Haefeli and Reinhard Oehlschlägel, 'International Society for Contemporary Music', Grove Music Online, accessed 20 October 2009.

¹² Edward Dent, Preface, *International Society of Contemporary Music, Eleventh Festival, 9-15 Juni 1933, Amsterdam, Officieel Programma*, 8.

firmed during a meeting at the festival. Marić's former composition teacher in Belgrade, Josip Slavenski, was chairman of the Yugoslavian section; he had probably encouraged Marić to submit her *Woodwind Quintet* to the Yugoslavia section. The other national sections, still including Germany, also submitted their selections to the international jury of the 11th ISCM Music Festival. This 1933 festival jury was comprised of five men: Max Butting (Germany), G. Francesco Malipiero (Italy), Willem Pijper (the Netherlands), Roger Sessions (USA), and Václav Talich (Czechoslovakia). These men met in Amsterdam from 8–11 December 1932, deliberating over which scores were to be selected for performance in June 1933.

Marić's submission was selected and the Yugoslavian section of the ISCM gave her financial support so that she could go to Amsterdam. She was also to be the Yugoslavian representative at the ISCM meeting during the festival in Amsterdam, and was asked to convey Hába's desire to include a Slav in the 1934 jury.¹³

The Amsterdam festival lasted seven days, opening on Friday, 9 June, and closing on Thursday, 15 June. Each evening there were concerts, with four of the seven concerts devoted to works selected by the jury. Of these four, three evenings presented large-scale works; the fourth was comprised of chamber music. The other three concerts consisted of an evening of Dutch choral music, the world première of Willem Pijper's opera *Halewijn*, and a closing concert by the famed Concertgebouw Orchestra conducted by Willem Mengelberg, presenting two works, Stravinsky's *Symphonie de psaumes* and Rudolf Mengelberg's *Missa pro pace*.

The organizing committee also offered a daytime programme, including a garden party at a lovely Dutch estate, visits to museums, an excursion through Amsterdam, two boat trips, plus various receptions and cocktails. Undoubtedly participants got to know each other better during these events, and Marić struck up friendships with two young Dutch composers, Guillaume Landré (1905–1968) and Bertus van Lier (1906–1972), whom she again met the following month in Strasbourg. In Amsterdam, foreign festival participants were housed at private homes and Marić stayed with Landré and his family. As second secretary of the organizing committee, Landré had already written her in April 1933 in Berlin, assuming she was male and addressing her as 'Herrn Ljubica Marić'.¹⁴ Once she arrived in Amsterdam, Landré took Marić to various

¹³ I thank Katarina Tomašević for this information, 7 November 2009.

¹⁴ This envelop was displayed at the Belgrade exhibit devoted to Marić, 4 November–15 December 2009.

organized activities together with his friend Bertus van Lier, plus a day-trip by train to visit the seaside.¹⁵

The festival program booklet included biographical notes on the composers, seemingly direct reproductions of texts submitted by the composers. Thus the French composer Marcelle de Manziarly (1899–1989) submitted a rather lengthy analysis in French of her piano *Concertino*, including musical examples of the various themes, while Ljubica Marić submitted a short text in German, changing her birthplace from Kragujevac to the better-known Belgrade: ‘wurde am 18. März 1909 in Belgrad geboren. Sie studierte Komposition an der Belgrader Musikschule bei Prof. J. Slavenski und bei Dr. M. Milojević, sowie in Prag an der Meisterschule für Komposition des Prager Konservatoriums bei Prof. J. Suk und im Viertelton Seminar bei Prof. Alois Hába. Dirigieren lernte sie gleichfalls am Prager Konservatorium unter Leitung von Professor N. Malko.’ She closed by specifying four compositions: the solo sonata for violin, a work for male choir, a string quartet and the wind quintet, among other works.

The sixth evening of the festival, Wednesday, 14 June, was reserved for chamber music. The concert presented six composers, opening with piano variations by Aaron Copland (1900–1990), followed by a flute and clarinet sonatina by Juan Carlos Paz (1897–1972) from Argentina and a clarinet sonatina by Isa Krejčí (1904–1968) from Czechoslovakia. The last work before the intermission was by Ernst Krenek (1900–1991), *Gesänge des späten Jahres*, op. 71. There were only two works after intermission: *Three Songs* by Ruth Crawford (1901–1953) and Marić's quintet, which was performed by Dutch musicians from The Hague.

Reception of Marić's quintet

Essential in the development of an international composing career is laudatory press coverage, and press reviews of Marić's *Woodwind Quintet* were indeed very favourable. Many critics found it the best work of the evening. L.M.G. Arntzenius of the Dutch newspaper *De Telegraaf* wrote ‘and just as everyone had given up, the surprise came: the wind quintet by Ljubica Marić. It is not such a very big surprise, but at least it is music that was made here, music with form and line and content. Music with a certain power that after all the wishy-washiness is doubly surprising: determined music with a steady will and a strong character as mainsprings. One sees talent and one is thankful. One would like to hear the piece in other surroundings, after something else than all this, in or-

¹⁵ Borislav Čičovački, programme notes ‘Ljubica Marić en haar Nederlandse vrienden’, concert 16 November 2009, Uilenburger Synagoge, Amsterdam, 5.

der to take a stand, but one feels with certainty that one has to do with another class than what came before this.¹⁶ With newspapers as yet placing few photos, it is worth noting that this article included her photo. Another Dutch daily, *Het Volk*, likewise found her work the most interesting of that evening, ‘a piece of music written with a firm hand, which could be heard with pleasure. With it the composer achieved a hearty success, which was also true for the five performers from The Hague.’¹⁷ Critic and fellow ISCM composer Bertus van Lier was also happily surprised with her quintet, especially the end of the Adagio: ‘We had already long given up hope when at the end we were suddenly surprised by the wind quintet by the Yugoslav Ljubica Marić (1909). (...) Especially the end of the adagio turned out to be a discovery, that promises to be the best for the growth of this talent, which we hope can quietly develop itself under sensible guidance. Because this last thing especially seems to me very necessary for her: discipline.’¹⁸ Remarkably, a number of critics similarly expressed themselves: after giving up hope they were pleasantly surprised by the evening’s last work.

Part of the foreign press also selected Marić. The Scottish newspaper the *Glasgow Herald* of 28 June 1933 noted, ‘The last work to be performed that evening was one of the most interesting, and certainly one of the soundest pieces of music that the festival has so far produced; for all it was written by a young woman of 23. (...) Her wind quintet (...) left one wondering what the future held for such remarkable musical gifts. The

¹⁶ *De Telegraaf*, 15 June 1933, morning edition: ‘net als iedereen het opgeeft komt dan toch nog de verrassing: het Bläserquintett van Ljubica Marić. Het is niet zoo’n erg groote verrassing, maar het is ten minste muziek, die hier gemaakt wordt: muziek met vorm en lijn en inhoud. Muziek met een zekere kracht die na alle half-zachtheid dubbel frappeert: gedecideerde muziek met een vasten wil en een sterk karakter als drijfveeren. Men ziet talent en men is dankbaar. Men zou het stuk in andere omgeving, na wat anders dan dit alles, willen hooren om een oordeel vast te stellen, maar men voelt met zekerheid dat men te doen heeft met een andere klasse dan hetgeen eraan voorafging.’

¹⁷ *Het Volk*, 15 June 1933: ‘een met vaste hand geschreven stuk muziek, dat met genoegen kon worden aangehoord. De componiste behaalde er een hartelijk succes mee, dat ook de uitvoerende van het Haagsche kwintet gold.’

¹⁸ Bertus van Lier, *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad*, 16 June 1933: ‘Wij hadden den moed reeds lang opgegeven toen wij ploteling toch nog werden verrast door het blaasquintet van de Yougo-Slave Ljubica Marić (1909). (...) Vooral het einde van het adagio bleek een vondst te zijn, die het beste belooft voor den groei van dit talent, dat, hopen wij, zich rustig zal kunnen ontwikkelen onder verstandige leiding. Want dit laatste vooral schijnt mij erg noodig voor haar: discipline.’

expression was always individual, and the handling of the instruments original, without once becoming mannered, or insecure. Applause was most enthusiastic, and Ljubica Marić was all smiles at the way her music had been performed.' Nicolas Slonimsky, a well known American expert on contemporary music, included this concert in his well-known chronological reference work, *Music Since 1900*, first published in 1937. In it he described her quintet as a 'remarkably involute but molecularly coherent' piece.¹⁹

However, besides laudatory press coverage there were also negative reviews. Several critics issued a dismal judgment of the entire chamber music program and did not spare Marić's quintet. The Dutch music journalist Gerrit van Ravenzwaaij grumbled that Aaron Copland's piano variations did not 'move musically', Juan Carlos Paz' sonatina for flute and clarinet only made the audience laugh, and Ruth Crawford's work was not very artistic. About Marić he noted, 'The rhythmical design of the work at first made us expect something good, but we quickly became convinced of the opposite. It was not worth anything; it missed musical ripeness and delighted us with the end. Too bad for all the preparatory work (...).'²⁰

In a lengthy review, the Dutch musicologist K. Ph. Bernet Kempers was negative about the entire festival, wondering why composers of greater repute had not been included in the programs. He found the best piece to be Edmund von Borck's *Fünf Orchesterstücke* op.8. As for the chamber music program, Bernet Kempers wrote that the evening had been depressing, but that relatively the best work was Marić's quintet.²¹

As for the French press, Henry Prunière's lengthy review in *La Revue Musicale* also faulted the jury. As did Bernet Kempers, Prunière complained that the ISCM juries seemed increasingly to prefer works by unknown composers, resulting in smaller audiences.²² He felt that little by little the

¹⁹ Nicolas Slonimsky, *Music since 1900*, fourth edition, London, 1971, p. 570. He also reported the first performance of her *Byzantine Concerto* in Belgrade on 4 June 1963.

²⁰ Gerrit van Ravenzwaaij, 'Het Internationaal Muziekfeest te Amsterdam. Kamermuziekconcert', *De Nederlander*, 15 June 1933: 'De rhythmische opzet van het werk deed aanvankelijk iets goeds verwachten, doch reeds spoedig waren we overtuigd van het tegendeel. Het had geen enkele waarde, miste muzikale rijpheid en verheugde ons met het einde. Jammer voor al den voorbereidenden arbeid (...).'

²¹ K. Ph. Bernet Kempers, 'Het muziekfeest der I.S.f.C.M. te Amsterdam', *De Muziek* VII/10 (July 1933), 423: 'Stellen wij vast dat het relatief beste werk het blaasquintet was van Ljubica Marić (...).'

²² Henry Prunière, 'S.I.M.C.: le XIe Festival de la Société Internationale de Musique Contemporaine à Amsterdam', *La Revue Musicale* XIV/137 (1933), 141-6.

original objective of the ISCM, to make new directions in music better known, was being blurred. He judged the chamber music concert to be 'extremely weak', with Marić seeming to attest more to diligence than to natural talent.²³

The review by the American conductor and composer Frederick Jacobi represents the American opinion that not only atonal music but all types of contemporary styles should be represented at ISCM festivals. Jacobi, who had conducted Ruth Crawford's *Three Songs* at the chamber music evening, also wrote a review about the festival: 'a greater amount of music than heretofore seemed uninspired and technically weak. Freshness and spontaneity were almost entirely lacking and one looked in vain for a bit of amusement among these sober and self-conscious problem-children. The Central Europeans again brought forth works of an almost unrelieved post-Schönbergian hue.'²⁴ In a personal letter to Ruth Crawford he relayed his own opinion of this Amsterdam performance of *Three Songs*: 'Your songs went simply excellently last night and were one of the only things which seemed to interest and amuse an otherwise apathetic public at an otherwise pretty lousy concert!'²⁵

The critic in *The Times* was harshly negative about all six chamber works, but gave Marić the benefit of being young. In an article entitled 'The Amsterdam Festival, an Error of the Jury' we read: 'If these six works were the best to be found among composers of the average age of 30 all the world over, then the International Society would have been wise to omit chamber music altogether from its eleventh festival.' The critic subsequently dealt with each work individually: Juan Carlos Paz' flute and clarinet duet was 'such palpable nonsense that even their audience, hardened to the habit of taking seriously displays of self-conscious eccentricity, broke down and giggled helplessly.' The two contributions from the USA 'did little to raise the European estimate of transatlantic music' and Ernst Krenek was 'more interesting in his early years than he seems to be now.' About Ljubica Marić he was not entirely pessimistic: 'a young woman who, possibly possessing some genuine talent, has certainly misdirected it to produce cackling noises. She, however, is young enough to do better if she is not flattered into the belief that this cackle is musical composition.'²⁶

In the *Berliner Börsen Courier* Karl Fischer also disapproved of the entire chamber music concert. The only comment on Marić was that her

²³ Prunière, 144: 'm'a paru témoigner de plus d'application que de don naturel.'

²⁴ Frederick Jacobi, 'Festival Impressions - Amsterdam 1933', *Modern Music XI* (Nov/Dec 1933), p.30.

²⁵ M.M. Gaume, *Ruth Crawford Seeger: her Life and her Works*, Ann Arbor, MI 1974, p.57.

²⁶ *The Times*, 16 June 1933.

musical talent seemed to be focused on Stravinsky's form. In his review entitled 'An Evening with Meagre Yields', Fischer felt that the composers demonstrated stylistic indecisiveness ('stilistische Unentschlossenheit') and held the jury responsible for the poor selection: 'A failure of the jury (not for the first time). Why does the 'International Society for Contemporary Music' not learn from its mistakes? Today they could be instrumental in gaining new meaning through the creation of profitable cultural contacts between countries and peoples.'²⁷

The German monthly periodical *Melos* carried an extensive evaluation of the ISCM Festival by Karl Holl. His review seems to reflect the guidelines as stipulated by the new Nazi cultural policy. He was disappointed in most works, comparing them to positive developments in Germany, where, as he described it, composers were advised to strive for a new, simpler musical language, one more related to folk music.²⁸ Surprisingly, Holl was fairly positive about Marić: 'this Yugoslavian Ljubica Marić demonstrates with her brief wind quintet a sample of talent, still without an identity, but with moments of personal expression in an often somewhat tormented harmony.'²⁹

It should be added that a number of reviews did not mention Marić at all. The Swiss music critic Robert-Aloys Mooser wrote a lengthy article about various individual works, but also skipped many composers altogether. Mooser seems to have preferred reviewing the pieces he liked, saving only some general comments for the pieces he didn't like. He noted that certain composers – here he lists seven names, including Bertus van Lier and Guillaume Landré, but not Marić – no longer attach importance to emotional honesty in their thinking, a thinking which was rigorously closed and seemed to systematically rebuff all sensitivity.³⁰

²⁷ Karl Maria Fischer, 'Ein Abend mit magerer Ausbeute' *Berliner Börsen Courier*, 19 June 1933: 'Warum will die 'Internationale Gesellschaft für neue Musik' nicht aus ihren Fehlern lernen? Sie könnte gerade heute als Instrument ständiger kultureller Fühlung zwischen den Staaten und Völkern neue bedeutung gewinnen.'

²⁸ Karl Holl, 'Das internationale Musikfest 1933' *Melos* VII, July 1933, p. 251: 'die Versuche, zu neuer Einfachheit, zu einer neuen Fühlung mit dem musikalischen volksidiom zu gelangen, haben auch ihre positive, hoffnungsvolle Seite.'

²⁹ Holl, 251: 'Eine Talentprobe, noch ohne Eigenwert, aber mit Momenten eigenen Ausdrucks von oft noch etwas gequältem Zusammenklang gab die Jugoslawin Ljubica Marić mit ihrem knappen Bläserquintett.'

³⁰ R.-Aloys Mooser, *Regards sur la Musique Contemporaine 1921-1946*, Lausanne n.d. (1946?), 195–6: 'Pour autant, certains compositeurs, tels Leo Kauffmann (Allemagne), Guillaume Landré (Hollande), Aaron Copland (Etats-Unis), Juan

In reviewing the chamber music evening, journalists could easily have focused on gender, opposing the male composers before intermission to the two young women composers after intermission. Significantly, none of these reviews and articles specifically takes note of the participation of women composers in this festival. This is certainly positive, as at the turn of the century and again after the Second World War, gender bias was often an issue in music reception, leading to the devaluation of the work of women. It would be interesting to examine the reception of contemporary music in the 1920s and 1930s, with as hypothesis that reviews of contemporary music were less prone to incorporate gender bias than journalistic reception of other music periods.

Strasbourg

After the festival in Amsterdam, Marić returned to Berlin before continuing on to Strasbourg, where in July and August conductor Hermann Scherchen (1891–1966) held the ‘Musikalisch-dramatische Arbeitstagung’. This six-week course was entitled ‘15 Jahre Neue Musik’ and concentrated on the very latest avant-garde music. Perhaps Scherchen had attended the ISCM festival in Amsterdam, because two Dutch composers who participated in the Amsterdam festival also went to Strasbourg: Guillaume Landré and Bertus van Lier. Both Marić and van Lier were aspiring conductors, eager to learn more from Scherchen. Scherchen’s course, not open to the public, was held at the conservatory in Strasbourg, with participants again housed in private homes.³¹ Included were various lectures, such as two by Alois Hába, who of course talked about the new possibilities offered by quarter-note music.

The course closed with a number of public concerts. On August 15 Marić conducted the first performance of her *Music for Orchestra* and Hába’s *Nonet* op.41. The Dutch critic Albert van Doorn reminded readers of her appearance in Amsterdam shortly before: ‘Ljubica Marić, who already made a very good impression at the Music Festival in Amsterdam with a composition for wind instruments, confirmed this impression here with a “Music for orchestra”: a lively, talented work conducted by herself and very promising for the future.’³²

Paz (Argentine), Ruth Crawford (Etats-Unis), Isa Krejci (Tchécoslovaquie), Bertus van Lier (Hollande) n’en attachent pas plus d’importance à la vertu émotive de leur pensée qui conserve un caractère rigoureusement hermétique, et semble se refuser systématiquement à toute sensibilité.’

³¹ Elias Canetti, *Het ogenspel, mijn levensgeschiedenis 1931-1937*, Amsterdam 1985, 63-73.

³² Albert van Doorn, ‘Musikalische Tagung te Straatsburg’ in *Algemeen Handelsblad*, 23 August 1933, evening edition: ‘Ljubica Marić, die op het

Even more than the field of composition, conducting had long been a male preserve. Marić's participation as a conductor in Strasbourg elicited a number of reviews alluding to her unusual role as female conductor. For example, Léon Kochnitzky wrote in the Parisian newspaper *L'Intransigeant*, 'And to conclude one had a gracious view, that of a woman conductor, Mlle Ljubica Marić, Yugoslavian, conducting with authority a symphonic piece full of seduction.'³³ Almost as if he were distracted by her appearance, Kochnitzky failed to note that she conducted her own *Music for Orchestra* (1933). Another French review opened with: 'The gentle sex was honoured at the Czechoslovakian and Yugoslavian matinee: music by Ljubica Marić was presented, who conducted this work herself. The delicate young girl energetically led the musicians and imposed her wishes upon them. With respect to her music, she is not deprived of promising originality (...)'³⁴ Here the critic describes a 'delicate young girl' who has assumed the role of the traditionally authoritative conductor, a 'delicate girl' compelling an all or almost all male orchestra to perform as she desired. These gender-based remarks were probably meant as chivalrous compliments; overt comments on a 'natural' superiority of male conductors were not made. Nevertheless, the above reviews concentrate on Marić as a woman conductor, while the reviews of the ISCM Festival did not focus on her gender identity.

Conclusion

The reviews and articles covering the eleventh ISCM Festival demonstrate a wide range of reactions, running from very positive to very negative. Reactions to Marić's quintet also varied, while all were based

Muziekfeest te Amsterdam reeds een zeer goeden indruk maakte met een compositie voor blazers, bevestigde dezen indruk hier met een 'Muziek voor orkest', een levendig talentvol werk, dat door haarzelf geleid werd en dat zeer veel voor de toekomst belooft.'

³³ Léon Kochnitzky in *L'Intransigeant*, 19 August 1933: 'Et l'on eut, pour finir, une vision gracieuse, celle d'un chef d'orchestre féminin, Mlle Ljubica Marić, Yougoslave, dirigeant avec autorité une pièce symphonique pleine de séduction.' See also Alexander Jemnitz, 'Das Straßburger Musikfest' *Musikblätter des Anbruch* XV/8 (1933), 120-2.

³⁴ Author?, 'Les Concerts Scherchen au Conservatoire' in (...) et de Lorraine, date?: 'Le sexe faible fut à l'honneur à la matinée tchécoslovaque et yougoslave: on fit de la musique de Ljubica Marić qui vint elle-même diriger cette création. La frêle jeune fille conduit énergiquement les musiciens et eut leur imposer ses volontés. Quant à sa musique, elle n'est pas dépourvue d'une originalité prometteuse et fut exécutée par les nombreux musiciens qu'indiquait le programme (...).'

on the same Amsterdam concert on 14 June 1933. The music critics, all trained listeners, negotiated their own meanings of what they heard, writing reviews that often reflected broader agendas, such as the cultural ideology of Nazi Germany, or the American distaste of music festivals loaded with too much atonal music. These reviews and articles underline the view of musicologist Nicholas Cook: 'it is wrong to speak of music *having* particular meanings; rather it has the potential for specific meanings to emerge under specific circumstances.'³⁵

The violence of the Second World War brought an abrupt end to her budding international career. In 1959 her *Octoicha 1* for orchestra was premiered in Belgrade, a work perhaps influenced by Stravinsky's *Symphonie de psaumes*, which she heard in Amsterdam in 1933.

When she at last returned to Amsterdam in 1996, she asked about her old Dutch friends Guillaume Landré and Bertus van Lier, but they had died in the meantime. Three years later she pointed out the significance of the review Bertus van Lier wrote in 1933, when she noted that the slow movement of her *Woodwind Quintet* proved the direction of her further development: 'If the essence of a composition suddenly appears, as if this moment had long been prepared, as if this music already once existed and I now suddenly 'remember' it – such happy moments do not often occur; probably I wait for them. Sometimes they surface in the beginning as an allusion and then "warm up" for some time, yet don't come to life. That is why I'm now not so attached to the first movement of the *Woodwind Quintet* anymore. But starting from the third, slow movement, the Quintet is very important for all my later music. The Dutch composer and critic Bertus van Lier already noted the special quality of this movement in Amsterdam in 1933.'³⁶

³⁵ Nicholas Cook, *Music, Performance, Meaning: Selected Essays* (Aldershot: Ashgate, 2007), 225.

³⁶ Borislav Čičovački, programme notes for the concert at Conservatory of Amsterdam on 25 April 1999, in celebration of her ninetieth birthday: 'Als de kern van een compositie plotseling verschijnt, en wel zo alsof het zich daarop al lang heeft voorbereid, alsof deze muziek er al ooit eens geweest is en ik mij die nu ineens herinner - zulke geluuksmomenten komen niet vaak voor. Waarschijnlijk wacht ik het af. Soms duikt het in het begin alleen op als toespel, en dan 'warmt het zich lange tijd op', lijkt me, maar komt toch niet tot leven. Daarom vind ik niet veel aan het eerste deel van het Blaaskwintet. Maar vanaf het derde, langzame deel wordt het Kwintet voor mij heel belangrijk. Het Adagio vormt de kiem voor al mijn latere muziek. Het heeft een zekere bijzondere waarde die destijds in 1933 in Amsterdam de Nederlandse componist en criticus Bertus van Lier al opmerkte.'

Хелен Мецелар

ЖЕНСКИ АВАНГАРДНИ ЗВУК 1933. ГОДИНЕ:
ЉУБИЦА МАРИЋ У АМСТЕРДАМУ

Резиме

Дувачки квинтет Љубице Марић изведен је 1933. године на XI фестивалу Међународног друштва за савремену музику (МДСМ) у Амстердаму. Те године Марићева је била једна од деветнаест представљених композитора, од којих су њих тринаест били млади и релативно непознати. Са своје двадесетчетири године била је на почетку каријере, са делом изабраним за извођење на престижном фестивалу МДСМ-а у Амстердаму, што је значило да је њена каријера стицала интернационалну перспективу.

Овај рад се усредсређује на питања везана за 1) социолошке и историјске развоје тог времена, и 2) музички развој Љубице Марић. Први део је посвећен питањима као што су: како су се бирала дела за Фестивал и каква је била улога жирија? Како су критичари приказали фестивал и, посебно, како је примљен допринос Љубице Марић? Којим су се критеријумима критичари руководили при оцењивању савремене музике у раним тридесетим годинама прошлог века? Какву су улогу на Фестивалу играли родност и национализам? Зашто ју је штампа означила као бугарску композиторку? То су биле године када је изванредан број музиколога осећао да је савремена музика ушла у кризу. Схватања тоналитета, хармоније, мелодије и форме представљала су основу за интензивне расправе: неки су тврдили да има сувише уметничких праваца, други да је Шенбергова музика превише екстремна. У раду се испитује *Дувачки квинтет* Љубице Марић у контексту те проблематике. Посвећена је пажња и питањима: како су њени професори композиције Јосип Славенски и Алојз Хаба мислили о савременој музици и како је то утицало на њен музички развој? Како се у погледу иновативности њена музика може поредити с осталим делима изведеним 1933. године? И на крају, како је све мрачнији политички развој у Европи утицао на фестивал МДСМ-а?

THE CORRESPONDENCE BETWEEN LJUBICA MARIĆ AND SLAVKO OSTERC

Jernej Weiss

NOT only in Slovenia but also elsewhere in Europe, works on music history seem to be, as a tradition, strongly influenced by national criteria. Thus, music is too often merely observed within a defined national framework. On the contrary, a characteristic feature of the period during the transition to the 20th century are the numerous pieces of correspondence, showing the high intensity and closeness of the composers', music performers' and music pedagogues' international dialogue. The topics of these pieces of correspondence are discussed again and again, but have only rarely been systematically researched.

When western European music began to draw away from traditionalism at the end of the first decade of the twentieth century (1909), the move into a new manner of musical formation soon began to appear also in Slovene music. At the time this transition was most strongly present in the first compositional attempts of Marij Kogoj (1892–1956), who in 1913 conceived his chorus *Trenotek* (Moment) essentially different in melody, harmony and expression than work by any of his contemporaries or older predecessors.¹ This composition of Marij Kogoj's aroused the interest of those rare musicians in Slovenia no longer involving themselves entirely with the prevalent principles, who thereby considered themselves the initiator of Slovene modernism. They were not in fact, as their horizons had not yet extended beyond late Romanticism. The majority of composers thus had their doubts about this work, some even rejected it.² Their negative or at least questionable relation was dictated by the still predominant National-Utilitarian orientation that was incapable of or unwilling to follow the European movement for New music from the end of the 19th through into the 20th century.³

¹ Simona Moličnik, *Novi akordi* (Ljubljana: Slovenska matica, 2006), 144–5.

² Borut Loparnik, 'Kogojevi ustvarjalni začetki', *Muzikološki zbornik*, 20 (1984), 19–45.

³ Jernej Weiss, 'Slovenian Music History' or 'History of Music in Slovenia'? With respect to the Role of Czech Musicians on Musical Culture in Slovenia in the 19th and the beginning of the 20th Century', *Muzikološki zbornik*, 45 (2009) 1, 75–88.

We must confess that also Kogoj didn't move consciously away from tradition, but rather intuitively, led by the impulses glimmering in his soul demanding that he express himself differently from his contemporaries. Possibly he sensed tradition as a burden regardless of whether this was a matter of form, composing technique or expression. His own personal point of view seems to have been the desire to become acquainted with everything that was new in European music during the first decade of his century. To this end he went to Vienna in the middle of the First World War, where he improved his compositional technique with Franz Schreker at the Vienna Music Academy, getting to know the theoretical principles of Schönberg's method of composition.

28

Trenotek.

(Aleksandrov.)

Počasi, pa ne preveč. Marij Kogoj.

Mešan zbor.

p Tam v dal-ja - vi ne ve se, kam ptič le - ti, tam vni - za - vi ne ve se,

kam se spu - sti na skri - vaj; *f* tam v dal-ja - vi ne ve se, kam ptič le - ti, *f* tam vni -

za - vi ne ve se, kam se spu - sti, *mf* kam se spu - sti, *mp* na - skri -

kam se spu - sti,

lep tre - no - tek zbe - ži in ne ve - mo,

vaj, ta - ko v du *mp* lep tre - no - tek zbe - ži in ne ve - mo,

prozor no se zbu - di še ke - daj, še ke - daj,

pp kam, *pp* kje, *p* se zbu - di še ke - daj, še ke - daj.

pp *rit.* *cresc.* *pp*

N. A. XIII. 4.

Example 1. Marij Kogoj, Trenotek.

Kogoj accepted expressionism in Vienna in his own manner. Emphasizing it in his own compositions, he nevertheless did not evade some of the elements of Romanticism which can be detected even in his mature works.

The first period of Slovene musical modernism thus began with Kogoj. For a long time he was its only representative. This situation began to alter around 1927 when the previously still romantic Slavko Osterc (1895–1941) became established in Ljubljana, having completely reoriented himself during his studies with: *Vítězslav Novák*, *Karel Boleslav Jirák* and specially *Alois Hába*. He had become familiar with the latest tendencies in modern music, twelve-tone systematics, the proceeding from a tonal into an atonal sphere etc. in the rich musical atmosphere of Prague that was in the period between the two World War next to Vienna probably the town most imbued with the new artistic creativity. Accepting everything that was new in principle and verbally proclaiming it to be the only true way, in personal creative practice he adapted his own principle and never broke entirely with tradition. Closer to Hindemith than Schönberg, he in his compositions inclined to neobaroque and neoclassicism but did not avoid elements of expressionism.

During the last years of the third decade of the 20th century it was thus Slavko Osterc who changed Slovene music, rather than Kogoj. Drawing intensively away from tradition in his ideas, he revolutionized the music of the time, though within the Slovene space and scale, not the European one.⁴ This is demonstrated by his works written during the years 1927 and 1930, which are different from those of his contemporaries and even from those of Kogoj, whose modernist inclination lay elsewhere.

Before the end of the twenties, Osterc had developed a broad activity that was not solely concerned with the formation of a generation of Slovene composers favouring modernism in music, but was also directed elsewhere. Though documentation is rare, we may suppose he had already made both personal and written contacts abroad. These were not only links with Slovene musicians studying abroad but also with foreign ones, particularly with Alois Hába and his circle and with Josip Štolcer–Slavenski. Replies probably came successively but there is no trace of them.⁵ Only a hypothetical question can be posed as to their non-existence.

⁴ Jernej Weiss, 'Fidelio F. Finke (1891–1968) – Alois Hába (1893–1973) – Slavko Osterc (1895–1941): Fragen der Neuen Musik?' in G. Chew (ed.), *New music in the 'new' Europe 1918–1938: ideology, theory and practise* (Koniasch Latin Press, Brno, 2007), pp. 172–8.

⁵ Dragotin Cvetko, *Fragment glasbene moderne: iz pisem Slavku Ostercu* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1988), 5–10.

Correspondence for almost the whole of the thirties and the start of the forties is available in much greater measure. But mostly one-sided. Mainly that sent to Osterc by musicians abroad has been preserved, whilst Osterc's letters elsewhere are almost non-existent, either discarded by their recipients or lost forever in some way or another.⁶ Nevertheless we may sense from letters written to Osterc by his foreign contemporaries what interested him, what the content of his correspondence was. The replies he received make clear that in many cases it was he who had been the initiator of numerous contacts. In establishing contacts with other musicians, Osterc was not merely stimulated by his ambitions, which were considerable, but also by his links with the International Society for Contemporary Music. During Osterc's study in Prague, Hába had drawn his attention to the significance, tasks and aims of the organization which could be of use to him. It seems that it was actually Hába who advised Osterc to contact Slavenski, himself active in the ISCM and close to Hába in ideas. Hába and Slavenski influenced Osterc sometime at the end of the twenties, the start of the thirties, to join the International Society for Contemporary Music, which had branches in many countries, including newly established Yugoslavia. Soon to recognize not only Osterc's composing skills but also his organizational abilities, and his adherence to the new ideas, it was Slavenski who entrusted his contemporary to work within the framework of ISCM. Initially in the Slovene world, soon throughout the entire Yugoslav section, Osterc made contact with the headquarters in London. With Slavenski, he was during the thirties certainly the leading musical personality in the Yugoslav section and certainly the most important Slovene composer in the period between the two World Wars.⁷

The interest shown by Osterc in the Yugoslav section and the role given to him by headquarters were both of great importance to him. Links between national sections had to be made according to the obligations of ISCM and reciprocal concerts of contemporary music enabling an ever-increasing audience to listen to works by young composers stimulated their creative work by the society. Osterc served these wishes ardently confirmed by his links with other foreign sections and contracts with many composers and musicians of modernist orientation.

These were mostly composers and musicians belonging in the broader or narrower sense to Schönberg's, Hindemith's or Hába's circles. No evidence exists from the correspondence preserved that Osterc

⁶ Ibidem.

⁷ Borut Loparnik, 'Kogoj in Slavenski: Prispevek k tipologiji jugoslovanskega glasbenega dogajanja', *Muzikološki zbornik*, 22 (1986), 29–38.

might have had links with them personally – except Hába – during the thirties. There is no answer to this question. Nor is there to that of Osterc's contacts with Russian composers, which he certainly planned.

On the other hand, Osterc's extensive legacy of correspondence with Yugoslav musicians covers over 250 addresses. Yugoslav musicians with whom Osterc was in close contact also included many well-known Serbian musicians. Among them were some of the most important composers, such as Miloje Milojević, Mihailo Vukdragović, Milenko Živković, Stana Đurić-Klajn, Milan Ristić, Stanojlo Rajičić, Vojislav Vučković and, of course, Ljubica Marić as one of the most talented composers of the younger generation.⁸ All these and numerous other musicians who corresponded with Osterc – whose letters are in his legacy – wrote to him about diverse matters, asking for advice, discussing matters of composition technique and style. This was particularly true of Hába's circle, notably the already mentioned Ljubica Marić.

The entire correspondence between Slavko Osterc and Ljubica Marić is quite modest, comprising only five letters. Nevertheless, it does point to certain highly significant details that are essential for understanding the dynamic happenings between the main protagonists of the music scenes of individual Yugoslav nations between the two wars. Among the five preserved pieces of correspondence, written during 1933 and 1936, two of Osterc's letters to Ljubica Marić and three of Marić's letters to Slavko Osterc have been preserved. Osterc corresponded with Ljubica Marić from Ljubljana, where he worked as a Professor of Composition at the Conservatory. On the other hand, Ljubica Marić wrote her letters to Osterc from Berlin, Strasbourg and Zagreb, only some of the several stops on her rich and highly ambitious musical carrier.⁹

Although Ljubica Marić was 14 years younger than Osterc, the two of them discussed several important aspects of their musical lives in the beginning of the thirties. In his first letter addressed to the then 24-year-old Marić in 1933,¹⁰ Osterc wrote that both her teacher Slavenski, and also Milojević had requested funds, on behalf of the Yugoslav Section, from the Ministry of Culture for the performance of her *Wind Quintet* at the ISCM festival in Amsterdam. Should their request not be successful, Osterc advised Marić to try to obtain the funds herself. He instructed her to visit the ISCM agency in Amsterdam and wished her much success. In

⁸ Dragotin Cvetko, *Fragment glasbene moderne: iz pisem Slavku Ostercu* (Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana, 1988).

⁹ There should be mentioned that in all the pieces of correspondence the place and time are exactly given.

¹⁰ Slavko Osterc, *Letter to Ljubica Marić*, 24 April 1933.

contrast to his first letter, which was in Serbian, Osterc's second letter was in German, 'for better readability', as he explained.¹¹ In this letter he informed Marić that the Section managed to obtain 10,000 dinars to cover the costs of her participation at the festival in Amsterdam. He also drew attention to her extremely responsible task of officially representing the Yugoslav Section at the festival. He further advised her to vote in particular for what Hába proposed, as he was well-acquainted with the Yugoslav situation and knew what was best for its Section.

In a typically panslavistic spirit, Hába and Osterc endeavoured continuously to have as many representatives of the so-called Slavic composers and their works as possible attend the ISCM festivals. The two men were on very friendly terms with one another throughout, which is also evident from their very extensive correspondence. Already in the early 1930's, Osterc was regularly sending his students to the State Conservatory in Prague to attend the quarter tone composition course given by Hába during his very difficult initial period there.¹² Hába remained mostly thankful to Osterc for doing so, as this enabled him to stay on at the Conservatory.

Ljubica Marić had undoubtedly been in contact with Osterc before 1933, but sent her first letter to him from Berlin in June of 1933,¹³ after her return from Amsterdam, where her *Wind Quintet* had been performed at the ISCM festival with a great success.¹⁴ She informed him that the next festival would be in Florence, and that the jury was to meet in April of 1934. She mentioned that the members of the jury were Alfredo Casella, Nadia Boulanger, Jaroslav Vogel, Hilding Rosenberg and Ernst Křenek. Later on, this jury included Osterc's *Four Poems of Alojz Gradnik* in the program of the next ISCM festival, which means that Osterc achieved his goal, through Marić respectively Hába, to have one of his compositions played at the next ISCM festival. Marić also informed Osterc of her plans to attend a conducting course under German conductor Herman Scherchen in Strasbourg, within the scope of which a very im-

¹¹ Slavko Osterc, *Letter to Ljubica Marić*, 6 June 1933.

¹² Jernej Weiss, 'Fidelio F. Finke (1891–1968) – Alois Hába (1893–1973) – Slavko Osterc (1895–1941): Fragen der Neuen Musik?' in G. Chew (ed.), *New music in the 'new' Europe 1918–1938: ideology, theory and practise* (Brno: Koniasch Latin Press, 2007), 172–8.

¹³ Ljubica Marić, *Letter to Slavko Osterc*, 26 June 1933.

¹⁴ The critic in *Glasgow Herald* described it as one of the 'most interesting, and certainly one of the soundest pieces of music that the festival (ISCM) has so far produced'. *Wind Quintet for flute, oboe, clarinet, bassoon, horn* (Kassel: Furore Verlag, 1998), p. 2.

portant matter would be discussed. She promised to report to him about everything, as she thought he would want ‘to work together’¹⁵. For Marić, ‘working together’ meant endeavouring essentially in the same line of thought, that is, striving for the universal flourishing of New music. At this point one must not forget that, like the majority of progressively oriented Slovenian and Serbian composers of the 1930’s, Ljubica Marić was educated under Suk and Hába.¹⁶ She continued her study of composition with a conducting course given by a great supporter of contemporary music, Hermann Scherchen. Hába also attended the Scherchen’s composition course and Marić was as his former pupil still connected to him, as she writes, because they shared ‘almost the same ideology’¹⁷. Marić wrote her second letter to Osterc almost a month afterwards, in July 1933,¹⁸ from Strasbourg. In her letter she referred to the previously mentioned course of Scherchen’s study of music and drama for composers and conductors, which provided a retrospective of modern musical creativity in the last 15 years. In addition to the compositions of Schönberg, Berg, Stravinsky, Prokofiev, Honegger, Hindemith and others, some works by younger composers were played there for the first time. Scherchen’s conducting course was thus intended only for the most progressive composers. That is why invitations were sent on request by the Strasbourg Conservatory. Evidently, Scherchen intended to establish a centre for the study of contemporary music in Strasbourg, and this was the topic to be discussed by all progressive musicians. In her letter to Osterc, Marić mentioned that Schönberg, Berg, Hába and some other composers would attend the performances of their works at the mentioned course, and later participate in the discussion on the formation of a new international society for contemporary music. Some dissatisfaction with the functioning of the existing ISCM could obviously be felt among the previously mentioned composers. Marić informed Osterc of Scherchen’s invitation to all progressive composers – including Osterc himself, to overcome the difficulties appearing in the clearly ‘wayward’¹⁹ contemporary musical culture. Ljubica Marić and in particular Vojislav Vučković supported Scherchen’s proposal to establish a new society for contemporary music. They hoped that Slavko Osterc would also attend the said discussion. This idea was however never realized, as

¹⁵ Ljubica Marić, *Letter to Slavko Osterc*, 26 June 1933.

¹⁶ Vlastimil Blažek, *Sborník na pamět 125 let konservatoře hudby v Praze* (Prague: Nakladatelství Vyšehrad, 1936).

¹⁷ Ljubica Marić, *Letter to Slavko Osterc*, 26 June 1933.

¹⁸ Ljubica Marić, *Letter to Slavko Osterc*, 13 July 1933.

¹⁹ She is using the Serbian term ‘zalutaloj’ in the previous mentioned letter.

there was not enough support among musicians for the establishment of a new society. And for this reason Osterc did not respond to Marić's initiative, as he was much too involved in the activities of the existing International Society for Contemporary Music. The revolutionary ideas of Ljubica Marić were probably too extreme for Osterc.

It seems that the differing opinions on the establishment of a new society for contemporary music cooled the relationship between Osterc and Marić. After a long interruption, Marić wrote to Osterc again in 1936,²⁰ this time from Zagreb. She wrote that a request had come from Prague for Osterc to send one of his compositions, which would be performed at a concert of Yugoslav music in Prague. She described in detail the programme of this event organized by the 'Yugoslavia' club in Prague – among others also a lecture on Yugoslav music to be given by Hába. In her letter she expressed the desire that Osterc send at least one of his compositions for the mentioned occasion. However Osterc did not respond to her request, as he was no longer able to follow the most contemporary ideas in compositional technique, but did draw her attention to his pupil, Demetrij Žebre, who, like Osterc's pupils Pavel Šivic, Marijan Lipovšek and Franc Šturm in the early thirties, was currently studying under Hába. This letter was the last in the correspondence between Slavko Osterc and Ljubica Marić.

Although the correspondence between Osterc and Marić was quite rare, it does give us valuable insight into their musical ambitions, relations with the other colleagues, the functioning of musical institutions, and the cultural climate of their time. The correspondence provides evidence of their mutual generosity, as they helped each other in their careers.

Ljubica Marić did not look on Osterc merely as a composer whose connections and reputation – which was not limited to the Slovenian or Yugoslav environments, but had much broader, European dimensions – would help her in the development of her young career as a composer. As she herself writes, she regarded him as one of the few true colleagues, written with a capital C, who belonged to 'the same line of thought'²¹. And it was this line of thought that would help Yugoslav composers to break away from, as she described it, the 'wayward'²² contemporary path.

Although Osterc, who was by all means the most important advocate of New music between the two wars in Slovenia, decisively supported contemporary efforts in composition technique on a conceptual

²⁰ Ljubica Marić, *Letter to Slavko Osterc*, 15 January 1936.

²¹ Ljubica Marić, *Letter to Slavko Osterc*, 26 June 1933.

²² Ljubica Marić, *Letter to Slavko Osterc*, 13 July 1933.

level, the gap between his ultra-modern conceptual orientations and the new romantic or, at best, neoclassicist reality in compositional technique gradually increased in the period between the two wars. Marić and Osterc thus limited their correspondence primarily to certain issues of a formal nature and, as a rule, did not discuss any more specific issues relating to composition technique. The compositional discord between Osterc and Marić seemed to deepen over the years, finally leading to the end of their correspondence.

Nevertheless, their correspondence provides important evidence of the exceedingly contemporary aspirations of the then still very young, 24-year-old Marić, whose exceptional creative achievements gained recognition, with the help of Osterc, in international circles at a very early stage in her career, drawing attention to her exceptional compositional potential. While attending the conducting courses of Scherchen and others, Marić was not only able to follow their ideas, but also incorporated some of the most contemporary composing ideas into her compositions. Her avant-garde spirit was thus – in contrast to Osterc – visible both in her ideas as well as in her compositions. She never ventured into epigonic imitations of the composition techniques of some of the greatest innovators of New music, such as Hába or Schönberg for example, but critically took from them only that which helped her on her path towards building her own – by all means in the Serbian and, it should be emphasized, also in the broader Yugoslav environment – unique compositional poetics.

Јернеј Вајс

ПИСМА СЛАВКА ОСТЕРЦА ЉУБИЦИ МАРИЋ

Резиме

Тек почетком XX века у словеначкој музици је дошло до изразитије промене правца ка музичкој аутономији. Другим речима, ово је био постепен и врло спор прелаз од аматерске музичке праксе ка буђењу музике као аутономне уметности. Изгледа да је тада национална компонента у словеначкој музици морала да се замени идејом која је била много важнија у западноевропским мерама, а то је идеја музичког прогреса. Тако је постало неопходно да се хитно раскине са свиме из прошлости и да се нађе ослонац искључиво у словеначким остварењима. Савремени композиционо-технички модели морали су, дакле, да се увезу из других нација које су имале сличне идеале.

Од нарочитог значаја за словеначку музичку културу на почетку 20. века били су словеначки студенти на прашком Конзерваторијуму. Међу њима су били Славко Остерц (1895–1941) и његови ђаци [Павел Шивиц

(1908–1995), Маријан Липовшек (1910–1995), Франц Штурм (1912–1943) и Деметриј Жебре (1912–1970)] који су у богатој прашкој музичкој атмосфери упознали најновије тенденције модерне музике. Нарочито је Остерц развио блиске и стабилне контакте с многим српским композиторима, међу њима и са Љубицом Марић.

ЉУБИЦА МАРИЋ И ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ

Ивана Стефановић

*„Оно што ми се чини тачније је од онога што знам“
Љубица Марић¹*

Једна сцена из улице Проте Матеје

ТОКОМ педесетих година прошлог века, Љубица Марић је у стан Павла Стефановића у улици Проте Матеје бр. 25 долазила изненада. Ту су Љубица и Павле, Марић и Стефановић, седели и сатима разговарали. На пијанину марке Förster, Љубица је свирала још незавршене странице „Песамa простора“ и помало певуцкала. „Песме простора“ су Павла прво импресионирале избором текстова. Ритам стихова, слоговна ритмизација, нагли заокрети у темпу и метру, били су предмет бескрајног разговора и анализа. Иначе добар глумац, Павле Стефановић је био одличан читач текстова, својих и туђих. Љубичине изабране текстове са стећака рецитовао је ритмизујући их и скандирајући, скоро испевавајући дугачке и оштро скраћујући кратке слоге – уз њено велико одобравање. Павле Стефановић је интерпретирао те стихове са огромном емпатијом, тражећи у делићима речи људске животе расуте по гробљима и просторима прошлости. Када је стигла музика, у кући су сви већ одавно знали текст напамет. Потом су поново долазили бесконачни разговори. Љубица Марић је имала обичај да својим високим гласом каже: „Павле, шта ти све можеш да чујеш!“, мислећи на његову осетљивост и „прекогнитивну“ способност разумевања музичке структуре у раној фази њеног обликовања.

Није познато да ли је Љубица Павлу свирала и друге своје композиције. Ипак, било би разлога да се верује, с обзиром на време настанка, да се слично могло догодити и са „Византијским концертом“.

На овај начин Павле је, осим што је био пријатељ и саговорник, постао и музички повереник, који се осећао снажно увученим у дело, будући да је од самог почетка присуствовао његовом настајању, конциповању, рађању.

¹ Љубица Марић, „Ексклузивно: из Записа (1996–2000)“, 14. март 2009, *Политика* (културни додатак), 4.

Пријатељство и више од њега

Филозоф и естетичар по образовању, аутор који је писао и објављивао текстове о свим областима уметности, а понајвише о музици, Павле Стефановић (1901–1985) се определио за заступање савремених, модернистичких уметничких праваца у српској и југословенској уметности. Комплексно и јединствено уметничко дело Љубице Марић представљало је, у годинама после Другог светског рата, оваплоћење оваквог естетског става и опредељења Павла Стефановића. Истовремено, Павле и Љубица били су у дугогодишњем блиском пријатељству. Да ли се њихово пријатељство базирало и продубљивало на блискости ставова и поимању уметности, или је, обрнуто, естетске ставове приближавало пријатељство, реторичко је питање. Уосталом, лични међуљудски односи и поштовање према делу одређене особе нису обавезно у стабилној, трајној и непроменљивој корелацији.

Познанство и пријатељство Љубице Марић и Павла Стефановића трајало је више деценија, али је у периоду 1963–1965. било посебно интензивирано. У том периоду Павле Стефановић се јавно, активно и веома интензивно бавио „лобирањем“ за разна друштвена признања Љубици Марић. Тај посао је за њега био много више од дужности према неком композитору, па чак и свом композиторском фавориту, и много више од обавезе према Удружењу композитора Србије (УКС), у чије име је често говорио. То је било питање естетске победе (или, не дај боже, пораза), то је била битка са много страсти за одређене уметничке принципе, ставове, идеје и идеале.

У заоставштини Павла Стефановића сачуван је, поред немалог броја објављених текстова, и извешан број записа и необјављених материјала посвећених Љубици Марић. Ови непознати записи и текстови највећим су делом настали управо средином тих шездесетих година прошлог века. Један број записа су радни, припремни материјали у којима аутор, куцајући на писаћој машини, у ствари размишља – формулише и изнова формулише естетичку и критичарску аргументацију о делу композиторке Љубице Марић. Њено индивидуално стваралаштво, посебно дела као што су *Песме простора*, *Византијски концерт* и друга, оштро је засебло у постојећу музичку композиторску праксу. Требало је дефинисати зашто.

Ови сачувани записи и текстови, о којима се сада овде први пут јавно говори, поређани хронолошки, формирали су *Фасциклу Љубица Марић* која се састоји:

1. од текстова писаних углавном на малом формату, (половина формата А4, у даљем тексту МФ) и који нису намењени публикавању;

2. од *Реферата и образложење за дописног члана САНУ*, који је у име Удружења композитора Србије написао Павле Стефановић;
3. од више образложења за Октобарску и Седмојулску награду. Ови текстови су из 1963, 1964 и 1965. године. Тих образложења је више, односно, она су писана у више верзија и променљиве су дужине. Ова образложења Стефановић је упућивао на више адреса: Савету за културу Републике Србије, Управном одбору Републичког фонда за унапређење културних делатности, Комисији за додељивање Седмојулске награде;
4. од текстова у којима се разматра награда као таква, питања везана за технологију доношења одлука и професионалну одговорност чланова жирија;
5. од два лична Павлова писма Љубици (сачуване су индиго копије);
6. и једне краће биографије Љубице Марић, као документације о кандидату за награду.

Укупно се у *Фасцикли Љубица Марић* (коју није формирао сам Стефановић) налази 36 јединица.

Хронолошки, први текст је рукопис предат *Књижевним новинама* и објављен 23. децембра 1956. под насловом „Стваралачки подвиг Љубице Марић“. Завршни текст фасцикле је Образложење Седмојулске награде, коју је Љубица Марић најзад, после више покушаја, и добила. Овај текст носи датум 29. јун 1965.

Павле Стефановић је сматрао да су друштвена признања Љубици Марић од највећег значаја и у томе је било извесне страствености, пасионираности, чак опседнутости жељом да ауторка и њено дело добију пуну друштвену афирмацију и признање. Зато је текстове образложења Стефановић писао вољно и добровољно и, мада углавном покривен институцијама као што је Удружење композитора Србије, у суштини је снажно „вукао кола“ он сам.

Академик

У писаној заоставштини, хронолошки на првом месту је образложење које је Павле Стефановић написао Српској академији наука и уметности. На седници Управе УКС-а 3. јуна 1963. године једногласно је донета одлука о кандидовању Љубице Марић за дописног члана САНУ, а писање образложења препуштено је Павлу Стефановићу. Из умноженог Реферата (на коме нема датума, али на примерку предатом САНУ стоји 15. јуна 1963, као и број под којим је предлог заведен – 15261) којим УКС предлаже Љубицу Марић за дописног члана, није

белодано ко је аутор текста јер су у потпису и председник и потпредседник УКС-а, Василије Мокрањац и Павле Стефановић. Али, не само због препознатљивог стила, нити због тога што је текст откуцан на кућној писаћој машини Павла Стефановића, већ и зато што он у једном каснијем писму изриком то спомиње, нема сумње да је аутор баш он.

Пут до награде

Текст другог образложења упућен је Савету за културу Народне Републике Србије. Удружење композитора Србије претходно је донело једногласну одлуку да се за Октобарску награду 1963. године предложи „Византијски концерт“ Љубице Марић. О томе је Павле написао Љубици писмо: „Пошто сам ја пре два, три месеца за САНУ образложио предлог УКС да Тебе та установа прими у своје редове, другови из УКС су оберучке прихватили мој предлог да ја, пригодном варирајући тај свој ранији текст за ову прилику, дам образложење и овом новом предлогу УКС за Октобарску награду“. Предлог за награду, другу по реду Октобарску, потписује састављач лично, „музиколог и потпредседник Управе“ Удружења, Павле Стефановић, а текст носи датум 15–18. септембра 1963. Уз хвалу великој вредности самог дела, у образложењу се говори и о квалитетима извођача: о „надахнутој и зналачкој студији“ диригента Оскара Данона, „изврсно стилизованјој интерпретацији“ пијанисте Јурице Мураја и „брижљивом залагању свих чланова Београдске филхармоније“.

Награда те 1963. године није додељена Љубици Марић.

Неколико месеци касније, 15. јуна 1964, Павле Стефановић поново пише у лично име, као „музички писац и књижевник“, сада предлог за Седмојулску награду Љубици Марић и у више варијанти образложе свој предлог. Тако, у другој варијанти текста, он се обраћа Управном одбору Републичког Фонда за унапређење културних делатности, а седам дана касније, 21. јуна 1964, пише истом Фонду и трећу варијанту предлога – сада као „члан жирија за Седмојулску награду за област уметности у 1964. год.“.

На овом месту прекидам набрајање да бисмо погледали још један запис из *Фасцикле* Павле Стефановић о Љубици Марић. Тај дирљиви запис у МФ носи наслов *Кривица*.

Кривица и заслуга

Овај мали, изразито приватни текст износим у јавност само зато да бих показала колико је Павлу Стефановићу било важно да награда дође у руке Љубице Марић:

„Ако награду не добије Љубица Марић, биће то моја кривица“, започиње он свој запис од 23. јуна 1964. Награда Љубици ће изостати „ако [он, Павле] не будем могао и умео да их (остале чланове Комисије) аргументима – у мирном излагању сигурних и поштено непристрасних ставова, убедим у тачност свог тврђења“. Наставља да говори о позицији и пријемчивости музике уопште и додаје да „за тежу приступачност [ове] музике криви су не само композитори него и писци критика и анализа, коментара. Па ако ја у овој прилици не успем, из истих разлога, бићу крив баш ја“.

С обзиром на овакав став, Павле Стефановић је и те, 1964. године имао разлога за осећање кривице. Љубица није добила Седмојулску награду 1964. године баш као ни Октобарску претходне.

Скоро тачно годину дана касније, 13. јуна 1965, Павле још једном пише предлог за награду, сада као „именовани члан Комисије за Седмојулску награду“. Предаје тек трећу верзију текста предлога, а свака верзија има нову, обогаћену аргументацију. Може се претпоставити да је можда написана и четврта верзија (тешко је, иначе, објаснити зашто је трећа верзија сачувана и у оригиналу и у индиго копији), али она је свакако последња сачувана. Павле Стефановић током шездесетих није користио *cut-paste* технику те је стога сваки текст нов и другачији, а аргументација бар стилски освежена.

Последњи одељак Образложења, у верзији бр. 3, гласи:

„Због те [потенцијалне] дубоке мисаоности у језички комплексним тонским структурама Љубице Марић, због епског даха посред смелих и савремених комбинаторичких преплета изражајних средстава, због овако [*нечитљиво*] историчности у симболици музичког материјала (која је пре једна дубока филозофија историје но низ звучних слика из историје и о историји), најзад, због дубоке укоренености ове музике у родно тле, ја предлажем Љубицу Марић за овогодишњу Седмојулску награду за уметност“. Иста реченица се наставља у донекле драмски подвученом тону. „...Молећи чланове Комисије да се сете реченице Јулија Цезара *Videant consules ne quid res publica detrimenti capiat*, јер, будући овде – у овом жирију 'конзули' уметничког стваралаштва у овој Републици, ми смо у могућности да учинимо да она [република] не претрпи штету која би јој била нанешена, ако бисмо пренебрегли дубоки филозофско-поетски смисао и поруку музичког дела композитора Љубице Марић“.

Павле Стефановић прати дневничким белешкама јунске састанке Комисије за доделу Седмојулске награде те 1964. године, прати кретање већинског мишљења, записује који се све кандидати предлажу, размишља и полемиче са онима који имају другачије мишљење и идеје,

тражи разлоге за неке поступке и пише о похвалама које је Љубици изрекао Шостакович приликом боравка у дому Савеза композитора. Он, даље, анализира просечност у уметности („калфе и шегрте“) и у том смислу говори о натпросечности Љубице Марић. Све то он чини само за себе, у сопственој бележници, која рачуна на дискрецију фиоке писаћег стола, а коју овом приликом ја делимично нарушавам.

Текст у фасцикли који следи хронолошки, представља „образложење [добијене!] награде“ и носи датум 29. јун 1965. На посебном листићу МФ, Павле Стефановић исписује запажања о техници гласања, „о томе да су и одрасли људи увек помало деца и склони игрању“. Но, на крају, „конзули“ ипак нису направили штету, Љубица Марић је, после трогодишњег труда, добила Седмојулску награду, а Павле Стефановић више није имао разлога да се осећа кривим но заслужним!

На полеђини једног МФ стоји написано руком: 3. 7. у 12, предаја награда у Скупштини Србије.

О изузетности

У тексту МФ под називом „У чему је изузетна уметничка вредност стваралаштва Љубице Марић?“, Павле Стефановић износи у седам тачака једну од својих анализа композиторских дела. Ову анализу можемо сматрати окосницом, основом на којој су базирани и сви други текстови, анализе, конкурсна аргументација и образложења. Ево тих тачака:

1. „Лични стваралачки стил“ Љубице Марић је „објективистички дистанциран, антиромантичан, хомеровски истинољубив“. Овде се у загради позива на Хакслијев (Huxley) есеј „Трагедија и потпуна истина“ и на текст Ролана Барта (Roland Barthes) „Нулта тачка писања“.
2. Љубица Марић живи у „мислилачкој клими духа и будности ума“ и „транспонује у тонске слике оне објективне законитости света (космоса, природе, друштва, човека) које су открила вековна (1) искуства народа, (...) као и (2) истраживања (...) динамичних савремених наука (астрономије, биохемије, нуклеарне физике, социологије, психологије, кибернетике)“ и (3) „филозофска мисао нашег времена“.
3. Као изузетна вредност истиче се композиторски однос „према вечитој енигми појмова простора и времена“, дакле филозофској димензији дела.
4. Изузетним он сматра и истиче антисентименталност. То да је „Љубица Марић увек окренута крајњим и трајним питањима

- света“. Њену „најинтимнију зону личне осећајности нападају питања пролазности, микрокосмичке и макрокосмичке бесконачности, исто као што осећајни живот других композитора нападају тзв. општа места човекове сентименталности“.
5. Музика Љубице Марић „никад није програмска“ мада „остаје у присној повезаности са животном стварношћу и доживљајима свих људи“.
 6. „Супериорни посматрачки мир“ у стваралаштву Љубице Марић доводи њено дело до „хуманизма једног вишег реда“ и чини да буде потпуно „превазиђен тзв. фаустовски човек“. Овде се Павле Стефановић позива на Дантеа који уз Вергилија шета слојевима Пакла, Чистилишта и Раја – „шета, разумевајући све и саосећајући, али се не идентификујући ни са чијом трагедијом или срећом“.
 7. Изузетним постигнућем Павле Стефановић сматра што је Љубица Марић, „ослањајући се на старе барокне форме и на старе модалне лествице српске варијанте Октоихе, успоставила један, по карактеру и духу, модерни музички језик.“

У тексту другог Образложења „посебност и изразитост стваралаштва Љубице Марић“ се дефинише у 6 тачака као "музичко-техничка основа“ дела. 1. наводи се пробрана мелодика уздржаног, скоро аскетског карактера; 2. музичко-драмска функционална ритмика; 3. консеквентна акордика изведена из одабраних лествица; 4. примена полифоније; 5. тембризација као равноправна допунска компонента осталих изражајних средстава и 6. условљеност формалне целине пропорцијама изражајних елемената дела.

Основно становиште којим Павле Стефановић објашњава изузетност дела Љубице Марић је да „се развојна линија композиторке Љубице Марић кретала, стилски и по духу, у оквирима прогесивних токова европске музике између два рата“.

„Укореењеност у родно тло“, што се посебно истиче као врлина, везу са Октоихом, прошлошћу, наслеђем народне и епске уметности, Стефановић подвлачи и на следећи начин: “Приклоњење, пијетет Љубице Марић пред оцем српске музике дирљиво је по свој племенитости. Ова 1964. година је јубиларна година Мокрањца, 50-годишњица његове смрти (као што је ова година и 100 годишњица од смрти Вука Караџића, а исто тако и јубиларна 400-годишњица рођења Галилеа Галилеја и Виљема Шекспира – са којима је овај композитор у врло живом духовном контакту...)“.

У једном од МФ стоји: „Вук је сачувао народну поезију, Мокрањац сакупио и обрадио, хармонизовао, дакле музичко-језички мо-

дернизовао и интернационализовао народне песме. Награда Љубици Марић у јубиларној години Стевана Мокрањца, ... (*била би*) и акт пијетета према самом Мокрањцу“.

На једном другом месту у МФ, у тексту који је насловио „Потребна упоређивања“, Стефановић упоређује Љубицу Марић са разним личностима из српске али и светске културе. Њен уметнички домет, по Стефановићу, приближан је Иви Андрићу, Михајлу Лалићу, Његошу и, посебно, Лубарди (нарочито се подсећа епске слике „Косовска битка“). Даље, он упоређује домете дела Љубице Марић са Хомером, Дантеом и Шекспиром. Он то упоређивање врши само за себе лично, и на тај начин рашчишћава појмове, класификује резултате уметничког стваралаштва српских уметника, без обзира на медиј у којем се стваралачки изражавају и уметничку област којом се баве. Искушавајући и затежући компаративну жицу до велике затегнутости, он – у тишини сопствене радне собе, и не помишљајући да ће то једног дана видети светлост дана – каже:

„Ми немамо историјски роман такве силине какву поседује циклус кантатно-симфонијских дела Љубице Марић базираних на модалним лествицама Осмогласника. Немамо ни таквог мислиоца-есејисту чији би филозофско-историјски огледи издржали поређење са мислилачким потенцијалом и тонусом *Песама простора* и *Пасакаље*“. И додаје: „Можда је у тој области Љубици онајсличнији Миодраг Павловић“.

Овде Павле Стефановић има онајвише у виду речи саме Љубице која наводи: „Прошлост и будућност, додирујући се, стварају онај, у исти мах најстварнији и најварљивији део времена који називамо садашњост“. Тај филозофски став, приближавање прошлог и будућег, вечног и савременог, које производи плодотворну стваралачку хибридноћ, то уметничко двојство је оно на чему почива све дубоко уверење Павла Стефановића о изузетности дела Љубице Марић и изузетности ње саме као личности, видећи је као „прогресивног савременог интелектуалца у најчистијем значењу те речи“.

И најзад, ево и једног свеобухватног, скоро апологетског описа Љубице Марић:

„Када се у тој жабокречини занатских мајстора, калфи и шегрта појавила Љубица Марић, личност огромних распона духа, пребогата у доживљајима, личност чија свестрана доживљавања света (чулима, умом, интуицијом, слутњом, маштовитим визијама) кипе и експлозивно надиру из дубине њеног луцидног бића на све стране, кроз све могуће активности, требало је да запањени устукнемо пред чудом, да тронуте и клечећи захвалимо провиђењу што нас је дарова-

ло постањем, настанком и појавом Љубице Марић међу нама. Та чудесна свестрана, зрачећа, еманирајућа личност, крцата доживљавањем света, (козмоса, природе, човека и саме себе у свету), са нехатом, без икакве претензије, у ноћним часовима мира, игре, забаве и расположења – пише речи тушем, неке метафоре, сентенце, кратке и сажете поеме; или црта обичним налив пером по листовима обичне свеске, неке линије, кругове, људске прилике, бића из маште; или прави колаже, лепећи на странице албума разне исечке из новина, који у распоредима и здружењма на које их она приморава, у који их комбинује, добијају сасвим други нови смисао (баш као речи са својом посебном семантиком, када их компоујемо и стопимо у једно више јединство, у поетске фигуре); или компоује музику, исписујући и ноте своје аудитивне визије, транспонујући у музичке представе своје духовно доживљавање света.

„Она је зацело једина личност коју сам доживео као генија: личност која прима утиске и сазнања одасвуд, и која транспонује своја доживљавања у творевине своје маште које се служе неколиким разним средствима изражавања: писањем, цртањем, сликањем и компоновањем!“

Мајка

Како се може запазити, Павле Стефановић и у приватним записима и у јавним текстовима попуно игнорише пол Љубице Марић. Она је „личност“, „уметник“, „геније“, и никад жена. Али једна друга особа за њега јесте жена, и то „поносна мајка“, „вечна жена“ и „несаломљива каријатида српства“. То је мајка Љубице Марић.

За Павла она је особа о којој увек говори. Тако, у оба од два писма која су нам остала, он не пропушта да спомене мајку Катарину. „Не могу заборавити у овом тренутку Твоју поносну мајку, твоју несаломљиву каријатиду српства као делића човечанства, вечну жену из колена Марића, оно чудо од јединства утробе у духа, чудо стамене исправности и чврстине која те је донела на свет, и [нечитко] грозницом лепоте (...) – даривала.“

Љубичине машице

Још једно лично сећање:

Стан у Проте Матеје бр. 25 гледа према Његошевој улици. Стан у том тренутку баш и није стан, боље га је звати делом стана јер је подељен на три породице. Међу многим помешаним стварима, заједно са намештајем из многих периода породице налази се

и један обичан црни шпорет на угаљ. На овом шпорету се кува ручак, греје вода, праве бисквити, а ту је поред њега и једна плетена корпа са дрвима и понеким новинама које је отац одвојио за потпалу пошто их је већ прочитао.

На тим дрвима, на новинама, на корпи, стоје једне мале црне машице. Њима се потпомаже „рад“ ватре. Љубица жели нешто да ми покаже. Провлачи канап кроз ушице тих машица, прислања оба краја конопца на своје уши, удара благо заљуљаним машицама о метално тело шпорета и лице јој одмах прелива посебан, мало чапкунаст израз. Онда, пошто ми је већ наговестила да се ту ради о нечему изузетном, пружа ми ту кућну инсталацију, ставља ми у руке крајеве конопца на којима висе машице и каже ми да урадим исто што и она. Љуљам благо машице, већ сам притисла крајеве конопца на уши – и, оданде се чују звона, звона, звона...

Ivana Stefanović

LJUBICA MARIĆ AND PAVLE STEFANOVIĆ

Summary

Aside from his numerous published articles, the work of music critic and aesthetician Pavle Stefanović (1901–1985) includes as yet unpublished materials and notes he wrote about Yugoslav composer Ljubica Marić and her music. These texts, mostly written in the 1960s, analyse the aesthetics of Marić's music and the context in which it was created, with a particular focus on the directions the Yugoslav and global artistic movements were taking at the time.

The texts include some recommendations for several important awards of the time (the October Award, and the July 7th Award), a recommendation from the Serbian Composers' Association for Ljubica Marić to become an affiliated member of the Serbian Academy of Arts and Sciences, as well as some short personal letters and texts that Stefanović wrote that weren't originally intended for publication.

In his role as representative of the Serbian Composers' Association, and at one time as vice president of this association, Pavle Stefanović, writer and Ljubica Marić's close friend, left behind many texts that to this day are a testament to a time of struggle for defined aesthetic standards and values, for modern art, and for its promotion to a wider cultural audience.

THE PENDULUM CASE. MUSICIANS' DILEMMAS IN 'MARGINAL' SOCIETIES

Katy Romanou

THE COMPOSER Ljubica Marić whose centenary we celebrate was a child of the Balkans in Europe a Serb in Yugoslavia, a woman among composers, single and childless... A personality with such strong attributes of marginality is a spur, a powerful motivation, for the investigation of the meaning of marginality in Western music culture.

And to begin with, let me make it clear that speaking of a central and leading Western culture, I speak of an historical period, because, for some time now, the leading culture has precipitated its westwards movement and has reached the Far West.

Marginality implies being out of a centre's circle. In the circle is the West. Marginal music cultures were excluded from Western music culture in the sense that they were not considered to belong to it and to participate in its development.

In a crooked way, we, marginal *subjects*, as the British would say, saw our own environment, in which we are actually central, as a periphery. We saw our entourage as marginal to the circle in which we wished to be included. We wished to provoke the interest of the West, to be admired by Westerners the way we admire them. This leads to a contradiction which shows the impossibility of our aim. Westerners were attracted to what was non-western in areas beyond the West; therefore, the combating aims to imitate and to differ have coexisted continuously up to the present day.

Difference was often manufactured and artificially preserved with a criterion that is negative to Western character. In our case, our different character was *Eastern*. In essence, it was *Eastern* as conceived in the West.

In the 19th century, Western music flooded Greece, entering from both the West and the East (the cosmopolitan cities of Asia Minor with large Greek communities). Here are some examples:

In the first efforts to promote music education in Greece, song collections were published for schools. Most songs were Greek poems adapted to German melodies. Schubert was a first choice.

Among the most popular compositions in Athens in the last decades of the 19th century, performed before crowds in the city's squares and parks were compositions on heroic deeds of a purely Western idiom (at

that time the Revolution of the Cretans was a patriotic highlight), by Italians or Greeks from the Ionian Islands.¹

Greek musicians who had their basic musical training in Byzantine music were taught staff notation and harmony; transcriptions from one notation to the other were often written in music periodicals; not to mention the marches, the polkas and the waltzes played for the people to enjoy by military bands the first music ensembles to be supported by the Greek state.

Not to speak also of the immense success of the harmonisation of the Orthodox liturgy, a collaboration of Ioannis Chaviaras and Benedict Randhartinger in 1843/44 done for the Greek church of Vienna which quickly disseminated in many Greek communities in Europe and was very successful in Athens as well. It was replaced not by monophonic music but by music harmonised by Greek musicians. Ioannes Sakellarides, the writer of such a very simplistic harmonisation – consisting mostly of parallel thirds – had his basic education in Byzantine music, and later taught himself staff notation and (what he thought was) harmony.

A The Western idea of a Greek character in music was gradually disseminated when the first young Greeks who had studied in the West began their activity in Athens. Manolis Kalomiris was the more influential because of his great vitality and his religious belief in German romantic music.

Gradually, various boarders of *pure Greek* music were designed, conforming with the Western longing for pre-Western or non-Western cultures in combination with the needs of Greek tourism. The connection of Greek tourism to Greek culture has been tight close since the earliest organisation of the former, in 1914.

These boarders enclosed only small minorities of Greeks. Ironically, these boarders and this connection with tourism have been too often used as an excuse for the nearly absolute absence of any concern by Greek governments for the development in the country of the culture of Western music.

Manolis Kalomiris describes the grim situation in a review published in the daily *Ethnos* on 10 October 1930, under the title ‘The inter-Balkan concert’:

The fortune of our composers in our country is a little, not to say a lot, strange. The canon is general indifference for their work [...]. Greek musical works locked in the drawers of our composers, are

¹ The Ionian Islands developed a vivid music culture in the 19th century, similar to neighbouring Italy. When in 1864, they were united to Greece, many among their best musicians went to Athens and other cities of the new state becoming leading figures in music life.

asleep, unknown to the snobbish public of the great concerts and inaccessible to the other, the larger public which is vibrating with the wish to hear something of its own. [...]

The composer who would wish to compose Greek music is predestined to be deeply buried below the heavy mausoleum of indifference and silence.

From time to time though he gets exhumed and then we remember his existence for some special occasion, some conference, some important feast, in order to present him to foreigners. Like the mummy of Tutankhamen the Greek composer sees the light, breathes the air and is presented to the eyes and the ears of foreigners.

And foreigners examine with curiosity those mummies and those who usually listen to them arrogantly, realise at times that these works are sufficiently vivid, stand well by the works of their foreign colleagues [...].

Anyway, we should thank the Balkan conference because it offered us the opportunity to dig up some Greek works [...].

This concert, also, acquainted us with two Balkan composers, the Rumanian Mr. Enescu (Rumanian Rhapsody) and the Yugoslav Mr. Slavensky. [...] Mr. Slavensky belongs to the avant-garde of young Yugoslav composers. Highly daring, highly avant-garde, he finds often thrilling orchestral and harmonic effects. [...] His *Balkanophony*, that was performed yesterday was the first example of a music that aspired to draw its inspiration from the folk sources of all Balkan music.²

Kalomiris finishes by praising the conductor of the concert, Dimitris Mitropoulos.

This inter-Balkan concert proposed a way out of the impasse: It inspired the urge to create a cultural environment to which Balkan nations would be central instead of marginal; a circle with a more attainable centre.

In fact the conference of which it was an event, had a closely related political and economic aim.

The First Balkan conference took place in Athens on October 5-12, 1930. Representatives of the Bulgarian, Greek, Romanian, Turkish, and Yugoslav governments met at the invitation of the Greek Prime Minister, Eleutherios Venizelos, in an effort to move towards a Balkan Federation. The representatives agreed to meet on an annual basis.³ The initial idea and the whole organisation was the work of

² Melita Milin mentions two postcards informing Slavenski on this performance sent by his publishers B. Schott's Söhne (Monday, 29 September 1930 & Friday, 31 October 1930). See, *Die Korrespondenz zwischen Josip Slavenski und Ludwig Strecker*, pp. 34-35 <www.uni-leipzig.de>.

³ According to Mark Mazower, 'Attempts to coordinate trade policy regionally through regular Balkan conferences met with very limited success and the ef-

Alexandros Papanastasiou,⁴ previous prime minister and minister. For the dissemination of his ideas he published *Les Balkans*, a monthly periodical written in French (the English of the time).

Papanastasiou writes: ‘The aim of the Balkan movement is the total liberation of the Balkan states from all western influence; this will become a significant factor of peace and progress of Europe as a whole.’⁵

Papanastasiou gave much importance to culture, which was one of the three branches included in the discussions of the conference, the others being economics and politics. It was soon realised though that despite their interdependence, politics had the lead.

In the second issue of the periodical *Les Balkans*, under the title ‘Les poètes et la conference’, we read that the delegates visited Delphi, where in May of the same year the poet Angelos Sicelianos and his American wife had organised the Delphic festival for a second time:

Rightfully, and like the official representative so to say of the soil of Delphi, the poet greeted the delegates of the Balkan people. In a short speech he reminded them of the oath of the amphictyonic cities, of which he marked out the virile dignity and the social contents. He showed the similarity between the Delphic ideal and the one of an integral civilisation which would incorporate the East and the West and the core of which would justly be formed by the federation of the Balkan people.

The poet’s speech was warmly applauded by all present.

Here, I insert a useful parenthesis. The artistic performances of the Delphic festivals (the first was in 1927) were conceived and realised by Angelos Sicelianos’ American wife, Eva Palmer Sicelianou, a lover of ancient Greek culture. For the representations of ancient Greek tragedies that she prepared, not convinced by her husband that she should ask Dimitris Mitropoulos or Manolis Kalomiris to compose the music, she asked her teacher Constantinos Psachos. Psachos was an expert in Byzantine music, which he had studied in Constantinople, where he was born. He was self taught in Western music. Eva Palmer Sicelianou explains her choice in her autobiography:

forts of some politicians to move towards a Balkan Federation made little headway’. See, *The Balkans* (London: Phoenix Press, 2001) p. 129.

⁴ Alexandros Papanastasiou was the politician who had the idea of the conferences and was responsible for their organization. Four conferences took place up to 1933. Papanastasiou was under house arrest by the Metaxas dictatorship and died suddenly of heart attack on 17.11.1936.

⁵ *Les Balkans*, IV-12/13 (1933), p. 589.

How could I explain to Angelos, after all those years, that what impelled me to study Byzantine music was my certainty that the method that received and continued the Greek Church, was obviously connected to Greek drama? That this was the real axis over which every true interpretation of it should revolve and that it was impossible for me to produce a Greek theatrical work with a musician –Greek or foreigner–, who knew European music only?

Psachos made frequent trips to Germany before and after the construction in Oetingen in 1924 of an organ able to perform the Octoechos (with a clavier of 42 keys in the octave), which was constructed according to his plans and with Eva's money.

On one of those trips on 23rd November 1926, Psachos' music for the representation in 1927, in Delphi, of Aeschylus' *Prometheus bound* got its first performance by members and soloists of the Konzertverein, directed by Friedrich Rein.⁶

Although Eva was terrified when she saw the score of 40 instrumentalists, she performed the music as written. For the festival of 1930⁷ she turned again to Psachos for the music for Aeschylus' *Suppliants*, but asked him to write only short interludes for two woodwinds, besides the monophonic vocal parts. When Psachos wrote for an orchestra again, she secretly asked the conductor of the Athens Symphony Orchestra, Philoctetes Oeconomides to transcribe the music for two harps and a few wind instruments. This event marked the end of Psachos' friendship with his American student. It also shows the prevalence of the opinion of an American lady and a conductor of Western education of how Greek music should be.

The fourth Balkan conference in 1933 was the last of this beautiful utopia.

A second opportunity for Greek musicians for an achievable Balkan musical centre was offered in the 1950s by Tito's National Communism.

In the issue of November 1951 of the monthly music periodical *Musike Kinesis*, the music critic Alexandra Lalaoune⁸ published her article 'Music in Yugoslavia. Impressions from a voyage':

I am back from a ten-day trip to Yugoslavia. I went there as a simple traveller who had the idea, since general Tito opened up the

⁶ The soloists that participated in that concert were the Greek pianist Christina Tsimbouki, the baritone Erik Wildhagen, the organist Emanuel Gatscher, the violinist Ch. Snoek and the flutist P. Stammann.

⁷ The Second Delphic Festival took place in 1, 3, 6, 8, 11 & 13 May 1930.

⁸ The music critic Alexandra Lalaoune (1894-1974) was the mother of Lila Lalaoune (1918-1996), a talented pianist and composer.

gates of his country more freely to foreigners, to visit this country which until recently belonged to the Eastern block of the Iron curtain and which today, although staying faithful to the principles of communism, confronts bravely the lords of the Kremlin, creating a new status, that of 'national communism', showing thus that the coexistence of two absolutely different worlds is not impossible. [...]

She then describes the orchestras, the operas, the choirs, the folk ensembles, the Music Academies, the Conservatories, with much surprise and admiration for their quality and for, 'the protection music gets from the state'.

In June of 1952 the State Orchestra of Belgrade⁹ gives a series of concerts in the Roman theatre under the Acropolis and Manolis Kalomiris writes a hymn on, 'the outstanding aesthetic pleasure' he felt in the opening concert and on the Yugoslav work performed, the second symphony, 'Heroic', of Stjepan Šulek.¹⁰

In September of the same year he came to Belgrade just for just two days and became acquainted with the Union of Serbian composers and its president Stevan Hristić, with officials of the Music Academy and of Yugoconcert.

In one long article entitled 'Music in Belgrade', he describes the institutions of music life and music education in that city, but also in Yugoslavia, since, in his words, 'Belgrade is not a musical hydrocephalus in the Yugoslav environment'.¹¹

In the spring of 1953 Kalomiris visited Belgrade again and poured out admiration, 'for the entire music structure of Yugoslavia, which brings her to such an envied point that she may fearlessly be compared to the most advanced peoples of Western Europe'.¹² He published three long articles entitled Music in Belgrade¹³ and one fourth entitled 'The Hellenic-Yugoslav music collaboration'.¹⁴

⁹ Gika Zdravkovitch [Žika Zdravković] was the conductor. Richard Strauss' *Don Juan* and Berlioz's *Roman Carnival* were in the first part of the program.

¹⁰ Writes Kalomiris: "This symphony has won the first prize of the ministry of culture and Fine arts of Yugoslavia. It is a highly ambitious and highly inspired work motivated by the recent struggles of the Yugoslav people, that from pain and torture ends in the final apotheosis and the triumph of victory." (*Ethnos*, 28 July 1952)

¹¹ *Ethnos*, 24 September 1952.

¹² "Music in Belgrade", *Ethnos*, 8 April 1953.

¹³ *Ethnos*, 8, 10, 14 April 1953.

¹⁴ *Ethnos*, 23 April 1953.

In this last, after speaking of various Greek and Yugoslav ensembles that had visited the other country, he says:

But the Union of Yugoslav composers aims at something more and something more refined, as I was told by the brilliant president Mr. Hristić, the president of the Opera Mr. Danon and Mr. Cholic [Čolić], the general secretary of the Union of Serbian composers. The union would like to organize every year a festival of Greek, Yugoslav and Turkish music, that, if the political conditions permit it some time, it could be extended to a festival or amphictyony of Balkan music.

Those festivals will be given one year in Athens, the other in Belgrade and the next in Constantinople. Operatic performances, ballets and symphonic concerts will be presented, with Greek, Yugoslav and Turkish works.

He then gives the conditions for the realisation of this plan, exposing all his bitterness for the indifference the Greek state shows to Greek composers.

Those articles by Kalomiris mark the peak of Greek musicians' efforts to contribute to an attainable Balkan music centre.

Then, in 1955, in the periodical *Musike Kinesis* the Slovene Dragotin Cvetko (1911-1993) published another long article in two issues making things clear concerning the differences among Yugoslav nations: He says that, 'the Slovenes and the Croats were influenced from Western Europe and the Serbs from the East. And the difference was felt.' And after giving a short music history of the three peoples, he concludes: 'In recent years the development of Yugoslav music marches again in parallel with the development of Western music.'¹⁵

So, the association of the two peoples did not bare fruit, primarily for political reasons, but also because the relationship with the West was much more important to both than the relationship with each other.

The Greeks were already flooded by Western Cold War cultural propaganda and money, The Non-Aligned Movement was out of the question there. Avant-garde music, a great hit in Athens, had already downgraded the importance of Kalomiris and his old fashioned, romantic national school. It is not coincidental that Kalomiris paid a formal visit to the Soviet Union in 1956. Socialist realism being a new centre to aim at.

¹⁵ *Musike Kinesis* no. 77, March 1955, pp.15-16 (continued from previous issue).

Кети Роману

СЛУЧАЈ КЛАТНА. ДИЛЕМЕ МУЗИЧАРА
У „МАРГИНАЛНИМ“ ДРУШТВИМА

Резиме

Љубица Марић, чији стогодишњицу обележавамо, компоновала је атоналну и микротоналну музику тридесетих година прошлог века; потом је компоновала неколико једноставних хорских дела и, после неколико година стваралачког ћутања, представила своје ремек-дело, *Песме простора* (1956), у личном музичком идиому у коме је преовладавала модалност.

Њен развој, не пратећи конвенционална (за Запад) усмерења ка прогресу, сродан је развоју многобројних новогрчких композитора, чији су циљеви осцилирали између жеље да постану познати и потребе да допринесу сопственој музичкој култури.

Ова дилема покреће многобројне дискусије о питањима развоја музике у „маргиналним“ цивилизацијама и о њиховом односу према њиховим моделима, музичким центрима Запада. Проучавање тог односа из аспекта нашег пост-националног доба могла би да покрене многа размишљања и да доведе до сумње у устаљене идеје које се тичу маргиналности у култури.

Свест – типична за незападна друштва – да је разликовање оно што првенствено чини њихову културу привлачном и интересантном Западњацима, као и дивљење према западној култури, доводе до двоструких тенденција ка опонашању, с једне стране, и ка разликовању, с друге. Разликовање се често производи према принципу негирања западног карактера – а у нашем случају, произведена разлика је: *источни карактер* који је у великој мери вештачки „сачуван“.

Такве дилеме, циљеви и намере обично се сматрају инхерентним српској и новогрчкој музици. Овај рад разматра ова питања, ослањајући се у значајној мери на текстове објављене у грчкој штампи углавном током педесетих година прошлог века, у периоду који се карактерисао напорима да се изгради веза између југословенских и грчких музичара и да се успостави југоисточни балкански *амфиктионион* који би преобразио ту област у културни центар.

ON THE VARIOUS ROLES OF TRADITION IN 20TH CENTURY GREEK ART MUSIC (THE CASE STUDY OF MUSIC WRITTEN FOR ANCIENT DRAMAS)

Anastasia Siopsi

THE MAIN aim of the present paper is to offer readings of the various approaches to tradition in Greek art music from the interwar period to the end of the twentieth century, following thus the creative period of the composer Ljubica Marić whose work is the main focus of this conference. This subject is chosen because of Marić's own fascination with the traditional music of her homeland.

The major example to be explored will be music written for productions of ancient dramas at cases where tradition plays a substantial role.

Byzantium: the true homeland not only for Marić.

First, in chronological order, is the case of Eva Palmer-Sikelianou and the Delphic Celebrations that took place in 1927 and in 1930.

The founders of the Delphic Festivals were the couple Eva Palmer and Angelos Sikelianos. Intellectual and artist Eva Palmer-Sikelianou (1874-1952) was a highly educated and gifted American woman, who studied ancient Greek tragedy, music, and choreography.¹ When she

¹ Eva Palmer-Sikelianou is a very special case of an American woman who felt more Greek than the majority of the Greeks. She herself stated several times that felt like having a Greek soul and proved that by her deeds.

Palmer lived for the largest part of her life in Greece, after her marriage to Angelos Sikelianos; due to the World War II and the German occupation of Greece she was forced to stay in America, but kept dreaming of coming back to Greece, her true homeland, as she believed. The year that Palmer succeeded in returning to Greece was the year of Angelos Sikelianos's death. She died one year later and was buried beside him in Delphoi. (See more detail on the role of music for Palmer in Anastasia Siopsi 'O rolos tis mousikis stin anaviosi tis arxaias tragodias ton Delphikon Eorton (1927 kai 1930)' [Music's role in the revival of ancient tragedy in the Delphic celebrations (1927 and 1930)], conference's annuals entitled *Space and Time in Ancient Theatre*, (B' international conference, Alexandroupolis, May 2008), forthcoming publication.

Also, on music written for ancient drama productions during the first four decades of the twentieth century in modern Greece see Anastasia Siopsi,

came to live in Greece in 1907 after her marriage to one of the most important Greek poets of his generation, Angelos Sikelianos (1874–1952), she embarked upon a thorough study of the modern and ancient Greek language, folk songs and dances, and byzantine music. She shared common dreams and ideas with her husband who developed an utopian world-view named as ‘Delphic Idea’; the main aim was the union of all humankind through poetry and, evenmore, through the spirit of ancient Greek culture. Such a union should take place, as they believed, at the ‘heart’ of the earth which, according to Sikelianos, was the place of ancient Delphi. These ideas were supposed to be materialized by means of the establishment of the Delphic festival. For the couple, this festival was the basis on which their dreams could become true.

At the first Delphic celebrations, in 1927, Aeschylus’ *Prometheus Bound*² was staged, whereas at the second ones, in 1930, apart from the ‘Prometheus Bound’, Aeschylus’ *The Suppliant Maidens*³ was staged.

‘Ptiches tis neollinikis politismikis physiognomias mesa apo to rolo tis mousikis se anavioseis tou arxaiou dramatos tis protes dekaeties tou eikostou aiona (1900–1940) [Aspects of modern Greek cultural physiognomy through the looking glass of music’s role in revivals of ancient drama (1900–1940)]’, conference’s annuals entitled *Greek music for the opera and other forms of the performing arts in the 20th century*, (international conference, Athens’ Music Hall, March 2009), www.mmb.org.gr/files/2010/Πρακτικά%20Συνεδρίου.pdf: 112–127.

² *Prometheus Bound* was staged for the first time in Greek modern theatre in 1917 (possibly with no music). The next productions took place in 1927 and 1930, in the Delphic celebrations. In 1930, it was also staged by Manos Philippidis’s opereta cast at the ancient theatre of Ilioupolis (no music is mentioned); in 1931, by the Company ‘Archaion Drama’ (Ancient Drama) with Psachos’s music; in 1949 (and 1952) with choral music by G. Kostakis; in 1959, with G. Kazazoglou’s music; in 1962 with A. Lavda’s music; in 1963 with music written by the important composer Y. Christou; in 1966 with choral music by A. Kokkikos; in 1970 with Th. Mimikos’s music; in 1974 with music composed by M. Adamis; in 1976 with St. Vasiliadis’s music. Other Greek composers who wrote music for this drama were G. Kouroupos (1979), A. Vasilakis (1979), Chr. Chalaris (1983), M. Christodoulidis (1983), Th. Antoniou (1988). See D. Page, *Aeschylus’s Prometheus Bound*, Greek transl. K. Topouzis, (Athens: Epikairoitita, 1991), 128–143

³ *The Suppliant Maidens* was staged for the first time in Greek modern theatre in the Delphic Festival. The next production took place in 1964, with music written by the internationally known composer J. Xenakis. For the productions of 1977 and 1978, the music was written by M. Theodorakis; for another production of 1978 music was written by Th. Antoniou; in 1983 and 1984 the production was by the State Theatre of North Greece. See D. Page,

Eva Palmer was the stage director and supervised the music written by Konstantinos Psachos in the byzantine mode.⁴ Palmer also made the costumes and wrote the choreography.⁵

In between the two festivals, Eva Palmer composed music in the byzantine mode, for Aeschylus' tragedy, *Choëphorai*, which was staged in Paris in 1929. Maria Malandrinou was the stage director, scene designer and choreographer while Palmer, apart from writing the music also made the costumes.

Music, for Palmer, was of primary importance in revivals of ancient dramas; therefore, she developed an extensive theory on how music should be written for such productions and attempted to put it into practice in collaboration with the composer Konstantinos Psachos.⁶

Palmer dreamed of restoring the unity of poetry, music, and dance that existed in ancient Greece. Her largest contribution lies in the restoration of the role of the chorus as the main protagonist in ancient Greek drama, something which was not the case in earlier productions of ancient dramas on Greek stage. Through the coordinated movements of the chorus and the music accompaniment, she attempted to bring forth the deeper meaning of the drama. Nevertheless, the important role that chorus plays in the Aeschylusian tragedy was one of the reasons for the selection of these dramas, another one being Nietzsche's view, developed in his *Birth of Tragedy out of the Spirit of Music*, which exerted some in-

Aeschylus's The Suppliant Maidens, Greek transl. K. Topouzis, (Athens: Epikairota, 1991), 126–129.

⁴ Psachos had as a main concern to support the sound and meaning of the text by means of his music. The orchestration was by G. Kazasoglou and the conductor was F. Oikonomidis.

⁵ See a valuable and rich analysis of aspects of Eva Palmer-Sikelianou's perception of Aeschylean Tragedy through the productions of *Prometheus Bound* and *The Suppliant Maidens* in Gonda van Steen, "The world's a circular stage": Aeschylusian tragedy through the eyes of Eva Palmer-Sikelianou', *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 8, 3 (Winter 2002), 375–393.

⁶ The most important productions of 1927 were (a) the first Delphic Festival with stage directors Eva Palmer-Sikelianou and Panagiotis Kalogerikos and composer Konstantinos Psachos and (b) Euripides' *Hecuba*, with Marika Kotopolouli's cast, stage director Fotos Politis and composer Emilios Riadis. Both productions, although adopting entirely different perspectives, gave fresh views as to how to perform ancient drama in modern Greece. Such a matter was of prime importance in intellectual debates of that time. As a result, ancient drama claimed its own place from which to start to develop, as part of the Greek modern theater.

fluence upon Palmer-Sikelianos. Such influence is evident, if nothing else, in her dedication of one chapter of her autobiography, entitled *Upward Panic*, to Nietzsche's *Birth of Tragedy*.⁷

Eva Palmer also developed a comprehensive theory, rooted in her lengthy and thorough study of byzantine music, which explains the necessity of using monophonic music, based on byzantine modes, in revivals of ancient dramas. She believes, along with the composer Psachos, that byzantine hymns have been evolved from ancient Greek music and, unlike European music, they preserve many of its characteristics. Such views are developed in her autobiography *Upward Panic* and in her *Three Lectures (1921)*.⁸ According to them, only byzantine modes could express, to use her own words, '...with amazing simplicity all [musical] intervals and all rhythms that a human voice can sing. European music language is far from such perfection'.⁹

Palmer did not intent to mix any European music techniques with Greek modes in her productions. At an interview she gave on the Delphic Festival early in 1927, she stated that everything had to be 'purely Greek': 'On the one side ancient art and life, on the other folk art and life'.¹⁰ However, her intention to use only monophonic music with the accompaniment of one or two aulos¹¹ was compromised, since an orchestra was hired, for all productions of the Delphic Festivals, to accompany the monophonic vocal music.¹²

⁷ Eva Palmer-Sikelianou, *Ieros Panikos* [Upward Panic], Greek transl. by John P. Anton (Athens: Eksantas, 1992), 184–187.

⁸ Eva Palmer-Sikelianou, *Oraia Mataiopia. Treis Dialekseis* [Beautiful Vanity. Three Lectures], (Athens: Ellinika Grammata, 2005).

⁹ Sikelianou, 'The Greek music', *ibid.*, 69–92:77.

¹⁰ Quoted in Photos Giofillis's article entitled 'To epigeion oneiron enos poiitou [The earthy dream of a poet]', *Kiriaki tou Eleutherou Vimatos* [Greek Sunday newspaper] (16 January 1927).

¹¹ Aulos is a Greek ancient type of flute.

¹² According to Psachos's recommendation, an orchestra was put at the edge of the scenery, at a lower level than that of the stage. At this position, orchestra could have no visual contact with chorus. It is also important to state that Palmer's ideas on music were not in line with those of Aggelos Sikelianos. Although they both shared similar ideas and world views at almost all respects, their views about music for productions of ancient dramas seems to be opposed. Sikelianos wanted to hire a composer with entirely different aesthetic and stylistic orientation than that of Psachos; he suggested, therefore, Manolis Kalomiris or Dimtris Mitropoulos to write the music, a proposal which was dropped by Eva. Also, in a letter he wrote at the newspaper *Vima*,

If I dare compare Palmer's attitude to Byzantium with that of Marić, from the little I learnt about her so far, I would say that they both had a spiritual and not a nationalistic approach to tradition and that they both thought Byzantium as a true homeland and as a basis to materialize their highest dreams and inspirations. But for Palmer, this world was intentionally monophonic and not the polyphonic arrangements of *Octoechos*, as is the case of Marić's works.¹³

Tradition and the archetypal approach to antiquity in the interwar period: a 'touch' of modernism

The second example to be presented is the very important production of *Hippolytus* (1937), with stage producer Dimitris Rontiris and composer Dimitris Mitropoulos.

Musical trends for ancient drama productions in the interwar period develop in various and more systematic ways by a number of composers, starting with 'Hecuba's' music by Emilios Riadis, written in 1927.

The composers of the most important productions of ancient dramas at the decade of '30s are the following:

Marios Varvoglis (Aristophanes' *The Birds* in 1929, Aeschylus' *Agamemnon* in 1932 and *The Persians* in 1939, Euripides' *Medea* in 1942), Emilios Riadis (Euripides' *Iphigenia* in 1930 and Aeschylus' *The Persians* in 1939), Antiochos Evangelatos (Aeschylus' *The Persians* in 1934, Sophocles' *Electra* in 1939, Euripides' *Hecuba* in 1943 – later, in 1969, Euripides' *Electra*), the internationally known conductor and composer Dimitris Mitropoulos (Sophocles' *Electra* in 1935 and Euripides' *Hippolytus* in 1937), Theodoros Kariotakis

Sikelianos suggests that not only one but two orchestras are needed to participate in the productions of ancient tragedies an idea which is totally opposed to Palmer's quest for monophonic performance of chorals with no other music accompaniment apart from one or two aulos. (See this idea of Sikelianos in P. (Prokopiou?), 'Giro apo tin parastasi tou Promitheos. I mousiki tou k.Psahou [On the performance of Prometheus. The music of Mr. Psachos]', *Mousika Chronika*, n.11–12 (35–36) (Nov.–Dec. 1931, 265–268: 268) At a deeper philosophical level, I suggest that Sikelianos's reading of history as "cycles" which always come across to the same diachronic values' (see this expression in Sikelianou E., 'I tragodia kata Sikelianon [Tragedy according to Sikelianos]', *Theatron*, 11 (1963), 67–68: 67) and his support of universality, are not compatible with the pure Greek character that Palmer wanted to promote by means of music written for ancient dramas.

¹³ On the ideas and influences of Marić, see Melita Milin, "'Ancestral memory" in the works of Ljubica Marić', *Musical Culture and Memory* (conference report), (Belgrade: Faculty of Music, 2008), 255–262.

(Euripides' *Ion* in 1937), George Poniridis (Sophocles' *Antigone* in 1940), Petros Petridis (Euripides' *Iphigenia in Tauris* in 1941), and so on.

The main characteristics of their music are the use of contemporary European music styles and languages and the embodiment of elements of Greek music tradition at the deeper layers of the musical structure.

The employment of contemporary musical trends at that era coincides with a transformation of a broader cultural significance of the attitude towards the ancient world. As Dimitris Tziovas, observes,

Up to the thirties the relationship between Greek and European culture was discussed in terms of imitation, westernization or rejection of foreign influences whereas the generation of the thirties was seeking a creative dialogue and promoted the idea of cultural reciprocity.

The...approach [emerged during the thirties], which could be called aesthetic or modernist...assumes the presence of the past not so much as a historical survival but as a kind of aesthetic or stylistic continuity or a metaphorical equivalence. Thus the relationship between past and present is aestheticized while the notion of continuity is perceived aesthetically or metaphorically and not in material, historical or linguistic terms. The aestheticization of the past means that it loses its rigidity and becomes something that can be reaccessed, revised or even rejected.¹⁴

Through the archetypal approach to antiquity, 'Greekness emerges intuitively and stylistically as a result of fresh associations, reconfigurations and rethinking of the past'.¹⁵

The production of *Hippolytus* (1937) which I will present, with stage producer Dimitris Rontiris and composer Dimitris Mitropoulos, embraces such an attitude to the past. Moreover, Mitropoulos's music is a very significant attempt to bring forth the importance of music in the total work of ancient drama.

Dimitris Rontiris (1899-1981) and Dimitris Mitropoulos (1896-1960)

Dimitris Rontiris took over the foundation laid out by the work of another director, Fotos Politis, in the National Theatre, which was established in 1932. A student of Max Reinhardt, Rontiris became familiarized with the aesthetics of this important Austrian stage producer. However, he went further by developing his own eclectic style, adopting various trends, so that each case

¹⁴ Dimitris Tziovas, 'Reconfiguring the past: Antiquity and Greekness', in *A Singular Antiquity. Archeology and Hellenic identity in twentieth-century Greece* (Athens: Mouseio Benaki, 2008), 287–298: 292 and 287–88.

¹⁵ See *ibid.*, 293.

was treated in a way of its own.¹⁶ Emphasis is given on the notion of ‘present’, in line with the dominant hermeneutics of archaeology and attitudes to ancient world of his era. As Reinhardt claims, referring to his important 1912 *Oedipus* production, ‘it is important for me to to reenliven Sophocles’s tragedy according to the spirit of our times, to adjust it to the circumstances and the situation of modern times’.¹⁷ Rontiris expresses exactly the same idea: ‘recreation of the spirit of the great Greek drama in modern terms’.¹⁸

Rontiris’s belief in the sacred and ritualistic nature of tragedy, as well as in the dominant role of the chorus, renders importance to music’s role. For the expressive and voluminous movements of the chorus (emphasis on the rhythm), for the sacred and deeply humanistic spirit articulated in tragedy (emphasis on cyclic time), as well as for the articulation and enforcement of emotions, music had an unquestionably significant role to play within the total work of ancient drama.¹⁹

Mitropoulos attempted to establish such a role for music, which was a main concern for Rontiris, in music written for Sophocles’ *Electra* (1935) and Euripides’ *Hippolytus* (1937).

In *Hippolytus*, in particular, Mitropoulos’s music style is in line with Rontiris’s views by means of the following main characteristics: articulation of the ritualistic character by means of bringing forth the rhythmic element (making frequent and heavy use of winds and percussion), strengthening emotion at culminating moments by means of domination by winds, and supporting the idea of Greek living tradition –Hellenic spirit’s diachronicity– by bringing together ancient, byzantine and folk musical elements, along with the employment of western modern techniques, in order to express the secular and the sacred character of the production.²⁰

¹⁶ See Platon Mavromoustakos, ‘O topos kai o tropos. Apo tin Italiki skini stin Epidavro [The place and the way. From the Italian stage to Epidaurus]’, *Aisxilos’ Iketides* [Aeschylus’ ‘The Suppliant Maidens’], (Ministry of Culture: Festival of Epidaurus, 1994), 43–52: 45.

¹⁷ See *ibid*, 45.

¹⁸ Rontiris’s statement is quoted in Walter Terry, *Herald Tribune* (19 March 1961) –parakolouthontas tis proves tis ‘Electras’ sto I.A.S.T.A. [watching the rehearsals of ‘Electra’ at I.A.S.T.A.], in *I skinothetiki proseggisi tou arxaiau dramatos apo ton Dimitri Rontiri* [Dimitris Rontiris’s approach to stage production of ancient Greek drama], (Athens: Research and practical applications Centre of the ancient Greek drama –“Desmoi”, 19–24 April 1999), 41.

¹⁹ For Rontiris’s views, see Kostas Georgousopoulos, ‘I methodos Rontiri [Rontiris’s method]’, *To Vima* (1/6/86); quoted in Mavromoustakos, 1994, 47.

²⁰ A recording of Mitropoulos’s music for *Hippolytus* was recently produced, entitled *Dimitris Mitropoulos, music for Hippolytus by Euripides*, (Orchestra

Mitropoulos's music bears all characteristics of modernity, its orchestration reminds Béla Bartók, its rhythms Sergei Prokofiev and Igor Stravinsky, whereas there is a reminiscence of the romantic passion of Gustav Mahler whom he was one of the first conductors worldwide to 'discover'. Perhaps, Mitropoulos's employment of tradition can also be compared to Marić's refined ways working with folk songs whose cantata *Songs of Space* (1956), for example, according to Melita Milin, can be related to some of Stravinsky's early masterpieces and to works of Béla Bartók.²¹

The insistence and broadening of Greek tradition in the decades of '50s and '60s: an aesthetic or an ideological choice?

The third case is about folk music and *rempetika* songs for ancient dramas by Manos Hatzidakis and Mikis Theodorakis.

Since the decade of '50s, especially the late '50s, Manos Hatzidakis and Mikis Theodorakis not only gave tradition a central place in their music but also broadened its language with musical elements of *rempetika* songs. Both of them were mainly song writers but also wrote music for ancient dramas and comedies.²²

of Colours in collaboration with the National Theatre of Greece, Ministry of Culture, 2006). An English version of the texts for Mitropoulos music can be found in the notes of the CD, 59–85.

²¹ See Melita Milin, "'Ancestral memory' ...", 257.

The result of Mitropoulos's work is a musical idiom aesthetically close to expressionism; it has been used later by quite a few Greek composers after the second world-war who wrote music for ancient dramas: Menelaos Palladios, Dimitris Dragatakis, Giorgos Sisilianos, and others. It is also worthy mentioning that, since the second performance of Rontiris's and Mitropoulos's 'Hippolytus' in 1954 in Epidaurus, the music has received high credits and is used for performances both in Greece and abroad.

²² By adopting different aesthetic perspectives, composers like Jannis Xenakis, George Sisilianos, Theodoros Antoniou and Jani Christou, to mention but a few, also wrote music for productions of ancient dramas at that period, by giving a less important role to tradition than that of Theodorakis and Hatzidakis. Their music language was closer to European contemporary trends of art music. But they were not popular, so, their music did not have equal social significance with that of Theodorakis and Hatzidakis. This matter is crucial and complex and falls beyond the scope of the present paper. However, it is important to mention that Hatzidakis's statement that 'there is only one music', which was put into practice by his policies as a director to various positions at the radio and important musical institutions from 1974 to 1994, not only challenged the boundaries between different kinds of music but also

Rempetika songs were sung by the refugees who came from Asia Minor after the Smyrna catastrophe as early as 1923. Their songs at that time, different from the music of mainland Greece, were known as ‘Smyrnaika’ or Smyrna style music. These immigrants came to live in the poorer areas of Athens and of Thessalonika, where there was an established form of semi-underworld music that was to influence their music and be influenced by it. This music is known as rempetika.²³

Musically, the rempetika songs are a mixture of Greek and Turkish influences. However, one common theme of the songs was the use of drugs, and performing rempetika songs in the underworld of Piraeus or Thessaloniki usually meant smoking hashish and singing them to an accompaniment of the bouzouki or its miniature cousin the baglama. Because of this association, rempetika songs were considered to promote ‘unhealthy’ cultural values, according to many representatives of music life in Greece at that time; so, there was a continuous debate against their performance to a wider audience. They were considered to be devastating for the soul, ‘antidionysiac’, since they encourage a fatal and passive attitude to life; this belief was held by many cultivated people who defended and promoted Greek art music at least up to the decade of ’60s.²⁴ It was based on the principle that music is not only an object that invites aesthetic reception but is also an activity that vitally shapes the personal, social and cultural identities of its listeners.

Hatzidakis was the first important Greek composer to give aesthetic value to rempetika songs and express it in public. In a lecture he gave in

raised issues on the value of folk and rempetika songs in comparison to art music. Since art music in Greece never played a major role in cultural developments, the public could be easily persuaded that any kind, or work, of popular music can have an equal aesthetic value with that of art music. In practice, the recognition of the value of all kinds of music without specific criteria of aesthetic judgement, resulted in marginalizing even more art music and leaving her without support either from the State or from the public, at least until the decade of ’90s. This was not an intention of either of these two composers but a result of the wider social trends and politics in Greece of those decades.

²³ See for more detail Gail Holst, *Theodorakis. Myth and Politics in Modern Greek Music* (Amsterdam, 1980), 51–56.

²⁴ For this quite complex issue of the debates on the rempetika songs due to the marginalization of art music and not only, since the decade of ’50s, see Apostolos Kostios, *Ta 75 chronia tis enosis ellinon mousourgon 1931-2006* [The 75 years of the Union of Greek Composers 1931-2006], (Athens: Greek Musicological Publications 7, Papagrighoriou-Nakas music publishing house, 2007), 87–97, 118–125, 239–243, 282–285, 327–329.

‘Theatro Texnis’ in January 1949, the composer claimed that rempetika songs unite in a whole words, music and dance, by means of instinct, and sometimes they achieve such high standards of perfection that can be compared to ancient tragedy.²⁵ He also presented the rempetika music of Markos Vamvakaris and Vassilis Tsitsanis in a concert given the same year in the fashionable Kolonaki quarter of Athens. Hatzidakis described them as ‘Bachs of popular music’, raising very aggressive reactions by many composers of art music for the reasons I mentioned before. Of course, he also thought that rempetika needed to be carefully dressed before they were presented as serious music.²⁶ Theodorakis discovered and listened attentively to the rempetika songs on the island of Ikaria in 1947. These two composers were influenced by them and spread their sound to wider audiences by means of their music. Both of them employed rempetika songs, or, their distinctive modes and character, along with folk and byzantine music in their work, including music that they wrote for ancient dramas and comedies. However, their views on the relation of ancient tragedy and comedy with modern Greece were different.

Mikis Theodorakis has been interested in ancient tragedy since his early stages of composition. As early as 1946 he composed a symphonic poem entitled ‘Prometheus Bound’. Since then he composed several works either inspired by ancient themes –for orchestral ensembles, ballets- or for the purpose of staging and filming ancient dramas.

I present a list of Theodorakis’s music for Greek productions of ancient tragedies and comedies:²⁷

Tragedies

1959–1960: *The Phoenician Women* (Euripides)

1960–1961: *Ajax* (Sophocles)

1965: *The Trojan Women* (Euripides)

²⁵ See Hatzidakis’s speech published in Sotiris Likouropoulos, *Kathimerini* (“Epta imeres”), Athens, 23/10/2005; see also for more comments on the event Kostios, *ibid.*: 87-97.

²⁶ See Holst, *Theodorakis...*, 56

²⁷ Theodorakis preferred writing music for Euripides’ tragedies; he gave a reason for this choice expressed in a letter to Marianne McDonald, in April 1992. As McDonald writes, ‘he [Theodorakis] says that this poet saw man as more autonomous and responsible for his own choices, in contrast to Aeschylus, who saw man more as a plaything of the gods’. (Quoted in Marianne McDonald, ‘Theodorakis’ and Euripides’ *Medea*. A Myth for all times: the mother who kills’, *International meeting of music. Music and ancient Greece (Conference’s annuals)* (Athens: ‘Nea Sinora’ publishing house Livani, 1999), 254–282: 265.

1977: *The Suppliants* (Aeschylus)

1986-1988: *Trilogy* (Oresteia, Aeschylus)

1987: *Hecuba* (Euripides)

1990: *Antigone* (Sophocles)

1992: *Prometheus Bound* (Aeschylus)

1996: *Oedipus Rex* (Sophocles)

1988-1996: *Trilogy* (entitled by the composer 'lyric tragedies', to stress the lyrical and melodic character of these compositions): *Medea* (1988-89), *Electra* (1992), *Antigone* (1996)

Comedies

1966-1967: *Lysistrata* (Aristophanes)

1979: *The Knights* (Aristophanes)

At the same time, Theodorakis elaborated his thoughts in texts which were published in newspapers and journals since 1959. Evidently, his choice to employ Greek tradition in his compositions for ancient dramas, as well as for his entire work, is based on ideological grounds. In an article on music that should be written for ancient dramas, for example, he expresses his belief that Greeks are the only creators who can understand and revive better than anyone else the spirit of ancient Greece which is preserved in modern Greece.²⁸ The values preserved diachronically are those of humanitarianism and of sharing a common attitude when we encounter fate.

Although Theodorakis admits that the choice of musical means, which should express the notion of 'present', is a subjective matter, he states his belief that neither the Germans, nor the French or the Italians can make appropriate choices to solve the problems of accompanying the words and action in an ancient drama. Europeans might have studied ancient culture and influenced by it, perhaps more than the Greeks, but they cannot experience its character which is endured through land and language in modern Greece. A contemporary Greek composer has to follow his nature which is his country's musical tradition. However, he does not have to reproduce folk melodies but to discover their 'soul'. His ideas on the Greek character that the music should have remained the

²⁸ Mikis Theodorakis, 'I mousiki stin arxaia elliniki tragodia [Music in ancient Greek tragedy]', *Kritiki*, issue 2 (March-April 1959), 28. See also Theodorakis, 'To problima tis mousikis stin arxaia tragodia [The problem of music in ancient tragedy]', *Avgi*, 4 December 1959. Theodorakis wrote this article after he composed music for 'Phoenissae', and his positions remained the same.

same; we find evidence in statements the composer made at the decade of '90s, when he wrote his 'Trilogy' and, of course, in his own music.²⁹

Theodorakis's ideas are not novel. Since nineteenth century, they constituted the dominant view in most debates concerning music that should be written for staging ancient dramas in Greece. They were mainly supported by conservative musicologists, like George Pachtikos, Konstantinos Psachos, George Lampelet and, later, Dionysios Giatras, who defended the idea that an ancient drama should be revived as objectively as possible. Some of them also wrote music in support of their theories. But Theodorakis's *Weltanschauung* is not conservative; his promotion of the idea of the power of the folk is not a means to answer the question as to how to revive the ancient past in an authentic way. Theodorakis believes in the power of his music to transform society, and his didactic, Marxist statements about his art, made an entire nation to listen to him; this is an unparalleled achievement for a serious composer in our times.³⁰ The period of his greatest success was from 1959-1967. So, such statements as the ones I mentioned earlier, had an unconditional approval by the majority of the Greek people.

Manos Hatzidakis, in contrast to Theodorakis, believes that ancient tragedy belongs to a culture which has nothing in common with modern Greece apart from its faults which we can find not in tragedy but in comedy, as he characteristically states in 1956. This is why he believes that

²⁹ For example, Theodorakis describes the music that he wrote for 'Electra' (an opera written from 1992 to 1994) as having a deeply Greek character which, as he states, is a Greek contemporary way of musical expression. (From Theodorakis's archives in Music Library 'Lilian Voudouri', Athens)

He expresses the same ideas when referring to *Medea*, another opera for which he wrote not only the music but also the libretto which is a translated version of the original text in ancient Greek. Theodorakis stated that his main aim was to defend Greek music, since it is only through 'greekness' that music can become universal; by 'greekness' he meant music based on Greek tradition. (Ibid.; also, quoted in (1) 'Premiera Theodoraki me "Medea" sto Irodeio [Premiere of Theodorakis with "Medea" in Herodeion]', *Eleftheria Larisas*, 3/7/93 and (2) 'Ixos kai fos apo Ellada. Apopse I "Midea" tou Miki Theodoraki [Sound and light from Greece. Today, "Medea" by Mikis Theodorakis]', *Kathimerini*, 6/7/93) It is worthy mentioning that Theodorakis did not think of his *Medea* as opera but as sung poetry, or, sung tragedy. Also, he repeats his idea that through collective memory, a Greek can approach ancient drama in a more authentic way than any foreigner. (See an interview of Theodorakis by Giannis Flessas in 'Aksia esti i...Medea [Worthy is...Medea]', *Ethnos*, 6/7/93)

³⁰ See, for more detail, Holst, esp. chapt.12, 217–228.

he found a connection of modern Greeks only with Aristophanes' comedies and not with the authors of ancient tragedy. 'It is only by reading Aristophanes', as he states, 'that I feel a 3.000 years-old Greek. While Sophocles, for example, reveals my human immaturity... Unfortunately, we are not descendants of the tragics, but only of the slaves and the emigrants'.³¹ So, it is no coincidence that he wrote music mostly for Aristophanes' comedies; moreover, the aesthetic result of that music met with more success than that of his music for tragedies.³²

A list of Hatzidakis music for productions of ancient tragedy and comedy is as follows:

Tragedies

1951: *Oresteia* (Aeschylus)

1956: *Medea* (Euripides)

1959–1964: *Cyclope* (Euripides)

³¹ Manos Hatzidakis, *O kathreftis kai to maxairi [The mirror and the knife]* (Athens: Ikaros, 1988).

³² For example, for *Medea*'s music that Hatzidakis wrote in 1956, the reviews in Greek newspapers were mixed. The negative reactions were partly due to their reminiscence of rempetika tunes (see 'Ipervolika realistiki i parastasis tis "Midias"' [Excessively realistic [was] 'Medea''s performance], *Athinaiki*, 25/6/56, 'Midia [Medea]', *Estia*, 25/6/1956) or eastern elements (G. Apostolopoulos, 'I "Midia" tou Euripidi sto teatro tis Epidavrou' [Euripides' "Medea" in Epidaurus' theatre], *To Vima*, 26/6/56); for the same reasons there were also positive reactions by reviewers like Manolis Skouloudis (*I Ora*, 26/6/1956) and M. Karagatsis (*Vradini*, 26/6/1956). It is worthy to mention a dispute between a reviewer and Hatzidakis himself at the newspaper *Estia*. In an unsigned article entitled 'Antigone' (*Estia*, 2/7/56), the report creates a comparison between Papaioannou's music for *Antigone*, which is considered to be refined, and Hatzidakis's 'shameless bouzoukia' in *Medea*. Hatzidakis replies claiming that his music in "Medea" is so much related to bouzoukia as that reviewer with theatre and music ('Musika kefalaiia' [Music chapters], *Estia*, 5/7/56).

For the music that he wrote for *Ecclesiazusae* (1956, stage director Alexis Solomos) the reactions for the same features (folk and popular music elements) were more positive on the total. G. Apostolopoulos went so far as to claim that Hatzidakis's music for this comedy is, for him, the most successful ever written by a Greek composer for ancient theatre. (G. Apostolopoulos, 'Ai Ekklesiazousai tou Aristophanous' [Aristophanes' *Ecclesiazusae*], *Kathimerini*, 17/7/56)

Another example of negative reviews of the composer's music for tragedies is that referring to *Bacchai* (1962). The general idea was that Hatzidakis's music was romantic, nostalgic and, thus, not suitable to express the dionysiac spirit of this tragedy.

1962: *Bacchai* (Euripides)

Comedies

1956: *Ecclesiazusae* (Aristophanes)

1957: *Lysistrata* (Aristophanes)

Ploutos (Aristophanes)

1958: *Thesmophoriazusae* (Aristophanes)

1959–1964: *The Birds* (Aristophanes)

1959: *The Frogs* (Aristophanes)

Hatzidakis, unlike Theodorakis, did not imagine himself a leader of the masses; his more lyrical and introvert style allowed him to keep a distance from realities and develop a skeptical, even ironic, attitude to Greek culture. His statements did not have any didactic purpose but were part of his continuous dialogue with his deeper self.

However, the composer did employ Greek tradition in his music but this was only an aesthetic choice. Folk song was an important factor in the formation of Hatzidakis's musical style since the composer recognized their originality and attempted to manifest their spirit and essence in his music by using melodies, rhythms and the distinctive technique of folk musical instruments.³³

From a broader perspective, this was the time, especially since the decade of '60s, that the boundaries between the so-called 'serious' and 'light' music, or, 'high' and 'low' art, were no longer valid. Both com-

³³ It is, however, ironic to observe that the drawing line between ideology and aesthetics blurs sometimes in a nebulous way. Rempetika songs, folk and byzantine melodies, enriched the sounds of Hatzidakis's highly personal musical language without ideological undertones. At the same period, the folk inheritance is explored in Theodorakis's music with a clearly defined ideological aim: that of creating music for the mass, for the people; whereas Hatzidakis, at his introductory comments of his *Skolia* [Comments], written in November 1980, states that he was never suitable for the wide audience. (Manos Hatzidakis, *Ta Scholia tou Tritou [Comments of the Third [radio programme]]*, Eksantas, 1980). Both these two – mainly self-taught- composers dominated more or less Greek musical life, for at least the decade of '60s, each of them in a different way, while art music of that time was marginalized. At the decade of '70s, after the dictatorship, Theodorakis lost his popularity while Hatzidakis was embraced by the public as a reformer of Greek music. This did not last long since the socialist party soon afterwards accused him as an elitist. My point here is that cultural policies and the ways that music 'blended' with Greek society did not always coincide with the aims of these composers; this is mainly the case with the music of Hatzidakis.

posers played a major role by challenging these boundaries with their work and bringing tradition at a central place in music, especially song. A song unites words and music, so it can create a deeper bond with our past since it brings forward the importance of poetry. And as Gail Holst-Warhaft puts it, you had to have a traditional body of music, a shared musical inheritance to build on. Moreover, you had to have a culture in which music and poetry were already linked. Modern Greek poetry had begun with song, not only with the sung poetry of the oral tradition (the *dimotika*) but with poets like Solomos, Kalvos, Palamas and Sikelianos looking to that rich tradition for models as they began to write poetry for the first time in the spoken language of modern Greece. And in spite of the gulf that divided uneducated Greeks from the bourgeoisie, a deep respect for folk song was common to both.³⁴

Additionally, I could juxtapose all the above, the intense attempts to keep a distinctive Greek identity by means of the most precious parts of its memory at difficult times due to the country's political instability, with the more personal, and thus more subjective approach of Marić to tradition. According to Melita Milin, Marić in her mature period, starting from the mid-1950s, 'developed a synthetic view of the past and the present... [Marić's] aim was to achieve progress and activate memory at the same time'.³⁵ I conclude by saying that the attempts to keep the collective memory of the Greeks alive at times that was most needed was the main aim of Theodorakis; however, it was both Theodorakis and Hatzidakis, that due to the popularity of their work served that purpose. This is, one might say, an important contribution to Greek culture.

Not tradition but traditions: postmodernism at the last decades of the 20th century

Since the social role of tradition starts to weaken, especially from the decade of '80's onwards, aesthetic choices are directed to broader music worlds, to multicultural traditions, blended with avant-garde and post-modern styles, while the listeners are more willing to accept this important shift in interpreting ancient dramas, at least in relation to music. However, Greek tradition still remains a strong value, something that is felt strongly at many Greek contemporary productions of ancient drama. Debates on issues of our national inheritance, with ancient civilization as an ideal example of

³⁴ Gail Holst-Warhaft, 'From *Epitafios* to *Antigone*: Theodorakis's Musical Circle', <http://digma.mmb.org.gr> (Mikis Theodorakis's electronic archives, 'Lilian Voudouri' Music Library, Athens)

³⁵ Milin, 259.

our glorified past, still continue to take place in spite of the sharp discontinuities of a global post-industrialized, post-capitalist present from Athenian democracy, its spirit of community and the ancient saying ‘Pan metron ariston’, meaning ‘all good things in moderation’. But irony, the sense of a sharp distance from our past, is manifested more frequently in contemporary stage productions of ancient drama.

In terms of tradition, a few composers of the younger generation express and manifest the idea that music for ancient dramas can be inspired not only by the Greek tradition but, also, by those of any other culture; however, it is mainly in comedies that such an idea is more frequently manifested and, also, well received by the Greek audience.

I refer to a few examples:

Jani Christou³⁶, a very important Greek composer, wrote music at the period 1963–69 for four ancient tragedies and one comedy (*Prometheus Bound* (1963), *The Persians* (1965), *Agamemnon* (1965), *The Frogs* (1966), *Oedipus Rex* (1969)). The music he wrote for Aristophanes’ *The Frogs* (1966) is exclusively tonal, highly colored, even parodic, borrowed from everyday life.³⁷ As Christou himself explains: ‘The music I used in *The Frogs* is basically the music of everyday life. I mean I used jazz elements and popular music from Greece and abroad. In short, anything you might hear on switching on the radio...’³⁸ In another statement the composer admits that this music does not represent the way he writes and it is a musical joke. ‘I did it as a relaxation on a “pop”-music basis’, as he writes in a letter of 1967.³⁹ The usage of tradition is evident, for example, in Aiakos’s song, which is most highly colored with popular elements, performed typically on the gaida (a sort of gagepipe of Cretan origin), full of freshness and poetry. As Luciano observes, ‘this work incorporates a large number of deliberately ill-matched elements coordinated by a

³⁶ Jani Christou’s tragic death by a car accident at the age of 44 had put an early end to his superb creativity. He had a unique philosophical output that was equally important with his creative work; ideas and music were harmonically blended in one whole. Christou impued his stage music with his constant concern with the drama of existence in its deepest manifestation by emphasizing the psychodynamic roots of the ancient mysteries. The final effect of catharsis in the listener or spectator is the desired result.

³⁷ See, for more detail, a description of this music in Anna Luciano, *Jani Christou. The Works and Temperament of a Greek Composer* (Harwood Academic Publishers, 2000), 82–84.

³⁸ Interview with Christou by Vangelis Psyraakis, *Messimvrini* (18 July 1966); quoted in *ibid*, 82.

³⁹ Christou’s letter to James Hillman (5 May 1967); quoted in Luciano, 83.

powerful imagination which ensures that the listener does not experience the music as alien to the essence of the comedy'.⁴⁰

More recent examples are Thanos Mikroutsikos's music for Aristophanes' *Peace* (1984), where the composer uses popular European tunes, Vasilis Dimitriou's music for *Ecclesiazusae* (1996), with jazz, folk and country music, Vasilis Papadimitriou's *The Birds* (1999), with folk, demotic and rempetika tunes, e.t.c.

It goes without saying that it is easy to accept the suitability of all kinds of music like popular music, easy tunes, jazz, in a comedy; moreover, it is easier to accept 'local colors' from all over the world.

Tragedies are a different case. Postmodern hermeneutics, articulated mainly through stage productions, which distance themselves from the original text and its meaning in order to create parody and a highly subjective reading of ancient tragedy, are not received positively by the Greek audience due to the distinctive relation of the Greeks with their ancient past which is often colored by nationalistic undertones.⁴¹ However, there are composers who defend the idea that not only Greek tradition but world-wide traditions can articulate musically the spirit of tragedy. Michalis Christodoulidis, for example, who wrote music for *Oresteia* (1980) and *The Suppliant Maidens* (1980), defends the idea that the lament which is central in a tragedy does not differ in intensity and context from any lament in other eras or countries.⁴² Giorgos Boudouvis, who wrote music for *The Suppliant Maidens* (1994), believes that music for ancient dramas can be inspired by any other culture, and not only by the Greek. He uses drums and ancient winds which have references to Japanese theatre and Bulgarian folk cadences rather than any Greek musical elements.⁴³

In the above cases, memory is activated, not in search of one's roots but for the purpose of achieving universality, something that is also related to the deeper concerns of Marić, to go back to the main theme of the conference.⁴⁴

⁴⁰ Luciano, 84.

⁴¹ Such stage directors are Chouvardas, Papavasileiou, Marmarinos e.t.c.. (See Kostas Georgousopoulos, Gogos Savvas, *Epidavros. To arxaiο theatro, oi parastaseis [Epidaurus. The ancient theatre, the performances]* (Athens: Militos Publications, 2003), 122) Also, see references to the reluctance of receiving readings of ancient drama by postmodern foreign directors in Greece of this time in *ibid.*, 122–23.

⁴² *Ibid.*: 223; Giorgos Lianis, 'Treis neoi patoun aurio tin Epidavro' [Three young men come tomorrow to Epidaurus], *Ta Nea*, 29/8/90.

⁴³ See Georgousopoulos, Savvas, 2003, 223.

⁴⁴ See Milin, 259.

As a last statement, I would say that, starting from the interwar period, many composers of art music, having as a main aim the recreation of the spirit of ancient Greek drama in modern terms, laid down the foundations for a more dialectical approach to the past which reveals fewer continuities and many more discontinuities, an attitude which also allowed them to employ tradition as an aesthetic option and without nationalistic undertones. This is more evident as we move closer to our present times.

Анастасија Сиопси

О РАЗЛИЧИТИМ УЛОГАМА ТРАДИЦИЈЕ У ГРЧКОЈ МУЗИЦИ
XX ВЕКА (СТУДИЈА СЛУЧАЈА МУЗИКЕ ПИСАНЕ ЗА
АНТИЧКЕ ДРАМЕ)

Резиме

Главни циљ овог рада јесте да понуди читање различитих приступа традицији у грчкој уметничкој музици од међуратног периода до краја XX века, као подлогу за праћење стваралачког деловања Љубице Марић, што је и главно тежиште овога скупа. Ова тема је изабрана због фасцинације Љубице Марић традиционалном музиком своје земље. Пажња ће бити највише усмерена на истраживање музике писане за продукцију античких драма, у случајевима где традиција игра битну улогу. Из тог разлога, представићу следеће случајеве:

1. *Византија: није само за Љубицу Марић права домовина*. Случај Еве Палмер-Сикелијанос и *Делфијских свечаности* (1927. и 1930).
2. *Традиција и архетипски приступ антици у међуратном периоду: „додир“ модернизма*. Приказаће се врло значајна продукција *Хиполита* (1937), са редитељем Димитрисом Ронтирисом и композитором Димитрисом Митропулосом.
3. *Истрајавање и ширење грчке традиције у педесетим и шездесетим годинама прошлог века: естетички или идеолошки избор?* Народне песме и ребетика за античке драме Маноса Хацидакиса и Микиса Теодоракиса.
4. *Не традиција, већ традиције: постмодернизам у последњим деценијама XX века*. Неколико млађих композитора изражавају идеју да музика за античке драме може да се инспирише и неком страном традицијом, не само грчком; ипак, такав концепт се примењује углавном у комедијама, а грчка публика га добро прихвата.

III

ДЕЛА: „ДАХ / ДЕЈСТВО / ДУХ“

Works: 'Breath / Influence / Spirit'

THE BAROQUE SPIRIT IN THE WORK OF LJUBICA MARIĆ*

Ana Stefanović

IT IS a commonplace to say that the conquered modern 'realm of the present', as an equivalent to the break with history, would not have the effect of epistemic break if it had not been, at the same time, subjected to actions of history. Still, the question could be asked, in what manner has this parallelism of forgetting, memory and history worked in modernistic ambience; in what way could time, i.e. search and desire, have been placed parallel with integral rationality, with a self-structuring and self-sufficient order? If we say: in the same manner in which these polar tendencies worked in the 17th century, then we indicate two things: the fact that the threshold of Modernism was kindred to the one upon which, in configuration of European culture, came the Baroque era, which was also marked by a distinct break with previous tradition; we also indicate the fact that between the two eras there exist contingencies regarding their *esteme*, which also encompass relation towards history, as well the very aesthetic production. When we take into consideration both moments, then a new configuration, the configuration of historic symmetry, is established between these two ages. This will also be the subject of this examination regarding presence of the Baroque spirit in the work of Ljubica Marić.

In his essay 'Grace and Word', concerned with the influence of the 17th and 18th centuries upon art of the early 20th century in Austria, Karl E. Schorske indicates two lines of this influence, the lines of 'The Enlightenment and the Baroque: one is moral, political, and scientific; the other is religious and aesthetic. The first, a rational culture of law and the word [...]; but the second, a plastic and sensuous culture of grace [...], exercised a continuing vitality, not overtly as religion, but subliminally as art'¹, focusing upon institutional equivalent of these historic models: the

* The research for this study was carried out as part of the project 'The World Chronotopoi of Serbian Music' (No. 147045), supported by the Ministry of Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

¹ Carl E. Schorske, 'Grace and the Word: Austria's Two Cultures and Their Modern Fate', *Thinking with History. Explorations in the Passage to Modernism*, Princeton (New Jersey: Princeton University Press, 1988), 125–126.

university and the theatre. However, one should not have waited for the Enlightenment in order to distinguish these contrasting paradigms. From Cartesian *cogito*, the Baroque era is split between university and theatre, words and picture; between vitality, instinct, psyche and its endless affective circle, on one hand, and intellect, *episteme*, on the other hand; between poetic system and free imagination, method and interpretation, sensual experience and spiritual sense, universal harmony and tragic fate. The Baroque has fixed its own identity in the very multiplicity and contradictions of identities. In the great 'return of the Baroque' to modernism² there came too its constitutive contradictions and its ambivalent relation towards time: as a story and as a circle; as well as its relation towards art history. The presence of the Baroque in modernism of the middle period of work of Ljubica Marić will be examined through three significant baroque footholds in aesthetic foundations and creative procedures of the Serbian composer: through *affetto* or theatre (*Enchantress*, 1964), *ostinato* or play (*Ostinato super thema Octoecha*, 1963), and, finally, through *inventio*³ or space, i.e., the pleat (*Octoecha 1*, 1958 and *Asymptote*, 1986).

The *Enchantress* (*Čarobnica*), composed to the text from the Eclogue VIII of Virgil's *Bucolics*, is governed by baroque *affetto* and theatre. This work indicates a significant baroque line of inspiration Virgil – Tasso, as well as its transformation from the middle of this period: mutation of pastoral space into solitary monologue and opening of bucolic world towards nocturnal aesthetics and mystery. The work's strong theatrical effect arises, then, from the gesture by which Roman and Renaissance paysage is transformed, by mediation of Greek mythological and tragic paragon, into a baroque drama. By extracting the discourse of sorceress Alpheisiboeus from the pastoral context, the boundary between inner life on one hand, and environment and action on the other hand, has been made permeable: as in Baroque, the only stage response, and response of action upon inner happenings, is invocation and casting spells. Concentrating upon the very monologue statement is in common with those *coups de théâtre* in *la dramma per musica* from 17th century,

² Cf. Guy Scarpetta, *L'Artifice* (Paris: Bernard Grasset, 1988).

³ Cf. Karol Berger, 'Time's Arrow and the Advent of Musical Modernity', in: Karol Berger & Anthony Newcomb (eds.), *Music and the Aesthetics of Modernity* (Cambridge, Mass.: Harvard University Department of Music, 2005), 3–22. In this essay Berger proposes that the 'invention' (13 ff.) critically marks the music before the Viennese Classics, namely, that in the late 18th century there appears 'a change in a shape of musical time' (8), signifying transition from the music which is 'simply in time, in took time', to the music which 'takes the flow of time from the past to the future' (14).

in which cosiness and idyll of pastoral landscape abruptly disappear before naked and vacillating world of affects. *The Enchantress* of Ljubica Marić thereby evokes famous monodic *Lamenti* (*d'Ariana, d'Ottavia, della Nimfa*) of Monteverdi, but, even more so, dense symbolic, allegoric configuration made up of spells, illusions and apparitions in monologue scenes of Lully's, Charpentier's, Campra's, Händel's heroines: Armide, Alcine, Medea...

Based on the poetic pattern of music-dramatic monologue of 17th century, the *Enchantress* relies on consistent recitative of voice and piano treated in the manner of early Baroque continuo. Recitative of solitary voice, which encompasses the whole spectrum of baroque styles – from declamatory (casting spells), through narrative and expressive – still, understandably, favours *rappresentativo*. One can safely say that this goal, the ultimate one of the whole baroque aesthetics of representation, has achieved its crystallization and, definitely, its emphatic aspect, in historically symmetrical, expressionistic recitative, generically placed on the crucial foothold of monody: free and expressive use of the dissonance, defining both pre-tonal and post-tonal harmionic context, upon which an intense expression of oscillatory curve of contrasting affects is placed. However, *rappresentativo* is not exhausted in this dissonant impulse. On the contrary, it is in itself a support to the spectrum of baroque rhetoric effects and means which, in an equally accentuated aspect, regulate affective and dramatic line of composition. In the example 1, it can be seen that often used *exclamatio* is transformed by Ljubica Marić into melismatic *Wellenlinie* composed of dissonant skips, in such a way that it becomes a pure sound part of ritual procedure; *gradatio* and *hypotyposis* together, obtain an aspect of ascending chromatic sequence supporting magical happening: 'Hereby I bind thee times with three threads and three colours / And I carry your image three times around this altar' (**example 1**).

However, even *imitatio della parola* does not entirely determine the presence of the baroque spirit in the *Enchantress*. This presence is primarily shown through the layer of meaning of the composition, which convincingly penetrates through musical and literary *topoi*, and whose role of bringing nearer two temporally distant poetics is discerned only through relation of music and poetic text. One of the central *topoi* of baroque music drama, the *topos* of conflicting motifs of love and hate/vengeance, set in the very centre of the *Enchantress*, breaks, in exactly the same manner as in the baroque monologue, the development of the drama and configures past events so that 'after that nothing can be the same'. Determination to exact revenge, motivated by feeling of hate, stated by the verses: 'I burn for cruel Daphnis, / So may Daphnis burn upon this laurel', whose rhetoric figures of *exclamatio* and later *climax*

are accompanied in music by dissonant second chords, is suddenly transformed into an outpouring of compassion, love and nostalgia: ‘These relics once, dear pledges of himself, / The traitor left me, which, O earth, to thee / Here on this very threshold I commit, / Pledges that bind him to redeem the debt.’ Strong rhetoric *anticlimax* is accompanied in Ljubica Marić’s work, as was the case with work of Baroque composers, not only by mitigating dissonant potential, diluting piano structure, or psalmody in low register of the voice and change in vocal expression, but also by the pillar of baroque semantics: in otherwise atonal context, by transition from major third chord of rage and hatred, to minor third chord of sorrow and melancholy, which finally ends in stable, tonal harmony in minor key (**example 2**). It is almost impossible not to see a parallel with the same topos in the famous monologue from Lully’s *Armide* and identical spectrum of musical-rhetorical, dramatic and harmonic solutions (**example 2 a**). It goes without saying that these scenes contain the same psychological paradigm, and that both of them, in Lacanian interpretation⁴, can be understood as narcissistic episodes, as stadiums of mirrors, crucial places of self-identification of main characters: Alpheibeous in *Daphnis* who burns in her flame, or *Armide* in *Rinaldo* who perishes by her dagger. From that moment on, the story acquires a different direction in which characters are removed from symbolic order of magical powers and situated in a social order in which inter-subjective relations are possible: in which *Daphnis* returns home ... The very possibility of interpretation of the Baroque scene from the scientific angle of the 20th century mediates, finally, the reflection of the Modern ‘age of world-image’ (*Die Zeit des Weltbildes*), in the Baroque age of the world of ‘living images’ (*tableaux vivants*), when it becomes inconsequential whether we speak about Modernism of Baroque or of Baroque of Modernism.

Ostinato and *variatio* lead, seemingly, in another direction; they become, as Marjorie Perloff would formulate, ‘a way of avoiding a confrontation with a hidden self’⁵. From the Baroque to *ostinatos* of Ljubica Marić, or *vice versa*, to say together with Goodman, from ‘Picasso back to Bach’⁶, the old *far variare* becomes an indispensable part of modern discourse, of the binary concept of meaning, simultaneous play of outer and inner elements, of shown and the hidden, of identity and difference,

⁴ Cf. Jacques Lacan, *Ecrits I* (Paris : Seuil, 1966).

⁵ Marjorie Perloff, *The futurist moment : avant-garde, avant guerre, and the language of rupture* (Chicago:University of Chicago Press, 1986), 22.

⁶ Nelson Goodman, ‘Variations on Variation – or Picasso back to Bach’, in: *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences* (London: Routledge, 1988), 66–82.

of continuity and its interruption. But, this is not a renaissance *grafting*⁷ upon old models, texts and references; it originates from strong hermetic impulse. That's why in its original aspect, in early and middle Baroque, this generic union of *ostinato* and *variatio* is, so to say, made absolute: it involves both dimensions of music, vertical and linear, because *ostinato* itself is varied. In *Ostinato super thema Octoecha*, as well as in early Baroque *passacagli* of Frescobaldi, or in great *chaconnas* from middle Baroque operas, the *ostinato* theme becomes itself varied in such a way that it encompasses, at the same time, mythical, archaic, cyclic concept of time and modern, linear concept of change (**examples 3 and 3a**). Symmetrical relationship of Baroque and Modernism in historical context is here found in the fact that, in the early 17th century, the meeting of two contrary concepts represents a fruit of gradual abandoning of *mythos* in favour of discourse and linearity, while in Modernism it is a result of moving in opposite direction: suspension of progression, time, history, reaching for 'cosmic' paradigm of 'sacred time' (*le temps sacré*⁸). High Baroque has crystallized this parallelism in the way of contradiction, constitutive for this period, by isolating into two parallel planes imitation and repetition of archetypal model, and variation flow.

However, this made possible another significant interface of two ages in their common 'polyphony of simultaneous voices of the world' (*polyphonie des voix simultanées du monde* /Barzun/)⁹, polyphony of non-homogeneous phenomena: multi-lingual, multi-stylistic, multi-temporal picture. Let us just remember the *theatrum mundi* from *Goldberg Variations*. There is no substantial difference between Bach's or Händel's 'memory' of Plain-chant and Octoechos 'memory' of Ljubica Marić. In both poetics we find Bergsonian view of the present consisting of all the past existing in the unconscious¹⁰, of multitude of intertwined

⁷ Cf. Daniel Javitch, 'The Grafting of Virgilian Epic in *Orlando Furioso*', in: Valeria Finucci (ed.), *Renaissance Transactions, Ariosto and Tasso* (Durham: Duke University Press, 1999), 56–76.

⁸ Cf. Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane* (Paris: Gallimard, 1965)

⁹ Quoted by Christopher Butler, 'Simultaneism', in: *Early Modernism* (Oxford: Oxford University Press, 1994), 159.

¹⁰ Henry Bergson, *L'Évolution créatrice* [1907], (Paris: Alcan, 1923), 5: 'En réalité le passé se conserve par lui-même, automatiquement. Tout entier, sans doute, il nous suit à tout instant: ce que nous avons senti, pensé, voulu depuis notre première enfance est là, penché sur notre présent qui va s'y joindre, pressant contre la porte de la conscience qui voudrait le laisser dehors [...] Ceux-là, messagers de l'inconscient nous avertissent de ce que nous traînons derrière nous sans le savoir. Mais, lors même que nous n'en aurions pas l'idée distincte, nous sentirions vaguement que notre passé nous reste

conditions and times. In the works of Ljubica Marić, and, particularly, owing to *ostinato* in *Ostinato super thema Octoecha*, this poly-perspective is more than obvious, due to parallel positioning of Modern, dissonant, orchestral, and Medieval, modal, vocal layer. (Piano, to which it is entrusted, fixates, on one hand, universality of archaic paradigm, and, on the other hand, localises, historically and stylistically, the paradigm of the *ostinato* in the Baroque). In that sense we can recall a meeting of Plain chant and tonal polyphony in the well-known extract from Mass in B-minor, just to notice the touch-point of two poetic visions (**example 3b**). However, the origin of the modern sound in *Ostinato super thema Octoecha* lies in the very *Octoechos* layer, and in such their interface is crystallized, as in the *Enchantress* rhetoric impulse, the very meaning of simultaneity in Baroque, as well as in palimpsestic gestures of Ljubica Marić: in the dialogue in which they participate, that is to say, in new semantic quality they create – neither of the layers/texts retains its literal meaning. The importance of the work of Ljubica Marić, as is the case with great synthetic endeavours at the end of the Baroque era, or of the great variation cycles of Picasso in relation to the 17th century painting, or Stravinski's borrowings from the earlier music rests, to a great extent, upon a totally new, i.e. modernistically defined, semantic pertinence, derived from such inter-textual relations. From this one can see a crucially important common feature of the two epochs: namely, their similar positions of breaking with previous tradition are counterbalanced by their common synthetic ambition, i.e. by understanding of tradition, as Ricoeur would say, in the manner of sedimentation.¹¹ From this an order arises which is not a-historic, but trans-historic, crossing history in a cumulative, and not additive manner¹².

Inventio is present in many compositions of Ljubica Marić and is articulated through various Baroque genres, primarily through those relying on invention of the theme and ways of its contrapuntal treatment in the series of its appearances. Polifony in the work of Ljubica Mrić not only as genre determination of certain compositions, but as a constituent

présent'. ('In fact, the past conserves itself automatically. It, certainly, follows us completely in every moment: whatever we had felt, thought and wished from our earliest childhood is here, bending over the present, which joins it, pushing at the door of consciousness which would like to leave it outside... They, heralds of the unconscious, inform us about the things we drag behind us, without even realising it. However, although we do not have clear understanding of it, we vaguely feel that our past remains present to us').

¹¹ Cf. Paul Ricoeur, *Temps et Récit II* (Paris: Seuil, 1984), 37 ff.

¹² *Ibid*, 31.

feature of the composer's style, accentuates, in rhetoric layer of her work, *inventio*, not *dispositio*, to use the distinction of Karol Berger¹³. These concerns, in a most immediate way, baroque 'dramaturgy', which concentrates itself on treatment of separate events, and not on specific order of their appearance. It could be said with D. Lidov, i.e. with its observations related to 20th century music, that there exist 'generative element', 'variation' and 'projection', but not 'implication'¹⁴: only logic – paradigmatic, abstract order.

Historic symmetry of Baroque and Modernism here is shown in the fact that Modernism could find in the Baroque the model for its strong anti-narrative and anti-mimetic impulse, for its own 'ruin of fiction of the end' (*la ruine de la fiction de la fin* /Ricœur/)¹⁵. These two ages comprise a century and a half of music led and imbued by 'the sense of an ending' (Frank Kermode)¹⁶, i.e. by the imminent end, by configuring of the story in time. Perhaps one should not wonder why at least a whole century in that period, that is, the period of Romanticism, has found the meaning of inevitable end in distant echo of Apocalypse. Unlike the Classic-romantic period, Baroque and Modernistic work has not been governed by the idea of imminent end, but of the immanent one, not by Apocalypse, but by Crisis¹⁷, to use Ricœur's distinctions derived from his interpretation of Northrop Frye's theory of symbols¹⁸. Crisis, as a denial of real ending¹⁹, makes, really, any ending arbitrary: therefore we find a sudden but triumphal announcement of ending with Bach, as a cadence or repeated theme. But this denial of the ending, which neglects or annuls the syntagma, represents, at the same time, a symptom of para-

¹³ Karol Berger, op.cit., 9.

¹⁴ David Lidov, 'Toward a reinterpretation of compositional theory', in: *Musical Signification*, ed. by Eero Tarasti, Berlin, New York, Mouton de Gryter, 1995, 16.

¹⁵ Ricœur, op.cit., 49.

¹⁶ Cf. Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1966.

¹⁷ Ricœur, op.cit., 46 ff.

¹⁸ Cf. Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957.

¹⁹ Ricœur, op.cit., 49: 'Cette transition [...] met sur la voie de la situation d'une partie de la culture et de la littérature contemporaine où la Crise a remplacé la Fin, où la Crise est devenue transition sans fin.' ('That transition [...] indicates a situation existing in a part of contemporary culture and literature in which the Crisis took part of the End, in which the Crisis has become a transition without end').

digmatic model or, as Valéry wrote in 1935: ‘The operation of the artist consists in the attempt to *close an infinity*. One potential infinity *into* an actual finite’²⁰. The Baroque had closed the ‘infinity’ before Modernism did it, it ‘re-logified’ (using Barthes’ term) or it ‘de-chronologized’²¹ the story.

Baroque and Modernistic polyphony represent an equivalent to the extreme complexity of that ‘closed infinity’. Verticalization, spatialization of time is thematized also in Bach’s Medieval memory: *Canon infinitus*, or *Canon circularis*, as well as in *Asymptote* of Ljubica Marić. In the *Songs of Space* it is generically connected with mythical paradigm in another, oratorio Baroque key. In polyphony, both the Baroque’s and Ljubica Marić’s, this verticalized time rests upon two points: dispersed sound events and extraordinary dynamism of microform, which ignores the principle of extension (generative cell is not yet exhausted in one voice, register or tonality, and it already appears in another aspect, on another layer or on another height). Besides, it appears in chromatics, which was admired by Schönberg in Bach’s work²², and which in the work of Ljubica Marić has a function of general melodic and harmonic principle. This principle is primarily realised so that the major Octoechos second constantly interplay with its other self, a chromatic half-tone. Finally, it appears in melodic line, both Bach’s and Ljubica Marić’s, in which ‘space’, opened by a skip or by ascending movement, is ‘filled’ by descent, that is by conjunct motion by seconds. The beginning of Bach’s *Canon circularis* from *Das Musikalische Opfer*, as well as *Ricercar* of Ljubica Marić from *Octoicha I*, indicate these common aspects of Baroque and Modernistic spatialization of time. Again, at beginning of the third part of *Asymptote*, the three aspects are realized through all 12 tones of chromatic scale (**examples 4, 4a and 4b**).

Up to this moment I was not able to understand the reason why Ljubica Marić had drawn the inflection on the front page under the title *As-*

²⁰ Paul Valéry, ‘Poïétique’, *Cahiers* II (Paris: Pléiade, Gallimard, 1938. [‘L’opération de l’artiste consiste à tenter d’enfermer un infini. Un infini potentiel dans un fini actuel’].

²¹ Barthes, ‘Introduction à l’analyse structurale du récit’ (1966), in: *L’Aventure sémiologique* (Paris: Seuil, 1985), 184: ‘L’analyse actuelle tend en effet à ‘déchronologiser’ le contenu narratif et à la ‘relogifier’, à la soumettre à ce que Mallarmé appelait, à propos de la langue française, ‘les primitives foudres de la logique’’. (‘The current analysis aims, in fact, to ‘de-chronologize’ narrative contents, to ‘re-glorify’ it, to subject it to that which Mallarmé named, regarding the French language, ‘the primitive curse of logic’).

²² Arnold Schönberg, ‘Bach’ (1950), *Le Style et l’Idée (Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik, 1909–1950)*, trad. par Christiane de Lisle (Paris: Buchet/Castel, 1977), 300–304.

ymptote (**example 5**). Consciously or unconsciously, with purpose or for decorative reasons, or as one of curves having its own asymptote? However, that is the same inflection with whose help Paul Klee showed in *Über die Moderne Kunst*²³ (**example 5a**), that the point is like an ‘non-conceptual concept of non-contradiction’²⁴. For Gilles Deleuze Baroque represents a pleat, and, also ‘an inflection which is, in itself, inseparable from endless variation or from endlessly variable curve’.²⁵

However, the domain of Baroque and endless curve of Ljubica Marić is not a metaphysical one – it is an outside without an inside. But, it has its correlation in metaphysical domain, the domain of an inside without an outside, which is beyond, and close the repetition and the infinitely divided space²⁶. This space is a Leibnizian ‘monad, cell, more a sacristy than an atom: room without doors or windows [...]’²⁷. Or, in Wölflin’s words, ‘that is precisely the contrast between a disturbed language of the facade and the quiet peace of the inside that represents one of the most powerful effects with which Baroque art impacts us’²⁸. The sense of serenity of the inside, *stasis*, even immobility, represents the effect with which the work of Ljubica Marić impacts the listener, in spite of its numerous inflections, curves and intertwining, or owing to them. It represents also a counterpart to metaphysical domain which Deleuze, but also the listener or observer, notices in the Baroque art. An important common feature of the two domains and times lies in the status and function which the symbol has in them. It could be described in both domains with Frye’s phases of the symbol: as an archetype and as a monad. In this manner, the monadical status of the symbol indicates an ability of every imaginary experience, namely, of every archetypal order to totalize itself around a ‘centre of the order of words’²⁹, which, understandably, represents a return to cosmic and mythical paradigm, to transcendent, internal, sacred reality.

²³ Paul Klee, *Théorie de l’art moderne (Über die Moderne Kunst /1924/)*, trad. par Pierre-Henri Gonthier (Paris: Gallimard, 1985), 73.

²⁴ *Ibid.*, 56: ‘Le symbole de ce ‘non concept’ est le point, non pas un point réel, mais le point mathématique. Cet être-néant ou ce néant-être est le concept non-conceptuel de la contradiction.’

²⁵ Gilles Deleuze, *Le pli. Leibnitz et le baroque* (Paris: Éditions de Minuit, 1988), 23 [‘Enfin, l’inflexion en elle-même est inséparable d’une variation infinie ou d’une courbure infiniment variable’].

²⁶ *Ibid.*, 40.

²⁷ *Ibid.*, 39 [‘La monade est une cellule, une sacristie plus qu’un atome: une pièce sans porte ni fenêtre...’].

²⁸ Deleuze, quoting Wölflin, *ibid.*, 40.

²⁹ Frye, *op. cit.*, 118.

In thematic, semantic sense, the Octoechos has a function of archetypal symbol in the work of Ljubica Marić, the same function as the Medieval plain-chant has in the work of Händel or Bach. However, if we take these considerations to the level of the text, the text of Ljubica Marić and the text of Serbian liturgical chant are in hyper-textual, namely, in inter-textual relation. Octoechos is, plainly, real, explicit hypo-text, which in another, temporally distant text gets its place and function. However, the status of archetypal, ideal text, namely, the archi-text, the imaginary stylistic matrix comprised of a series of implicit texts, that is, of contiguous genres, forms, compositional procedures, in the work of Ljubica Marić, as in many modernists, unmistakably, belongs to the Baroque. This archi-textual, generic relation of music of Ljubica Marić to the music of the Baroque era is responsible for dynamism of another kind, for transformative potential which it naturally possesses, and by this vary fact, for historicity of modern experience of art.

Ана Стефановић

БАРОКНИ ДУХ У ДЕЛУ ЉУБИЦЕ МАРИЋ

Резиме

У чланку се барок испитује у статусу архи-стила за дело Љубице Марић. У композицијама из средишње фазе ауторкиног стваралаштва, насталим у распону од око три деценије: од касних педесетих до оних из осамдесетих година, барок се у овом статусу потврђује како у начелима естетике, тако у композиционим стратегијама. Барокна естетика представљања и њен поетички пандан у монодији, који управљају многим ауторкиним делима (*Чаробница*, камерна кантата *Праг сна*, *Инвокација*, речитативна кантата *Из тмине појање*, *Монодија октоиха*), потврђују се у владавини речитатива, реторике и анти-наративности. Заокупљеност барокним формама и техникама, какве су у основи поједних дела или ставова: *Пасакаља*, *Остинато супер тема октоиха*, посредно, и *Асимптота*, „Импровизација“, „Ричеркар“ (из *Октоиха I*), токата, канон (у *Византиском концерту*), као заокупљеност бесконачношћу варирања, превоја и меандрирања, могућношћу разградње правила и идентитета, представља повратак барокне игре, вештине, умећа које се остварује унутар поетичког простора, и не тражи спољни, ни сазнајни подстицај. Вишеструкост идентитета, кодирања, форми, временских перспектива и смисла, који се представљају у елоквентној и разуђеној спољашњости дела, јесте наличје самодовољности овог одвијања у унутрашњости; наличје на којем се боље опажају дејство *тецхнѐ* и њене градивне и разграђујуће моћи, илузије и њених стратегија, духовног смисла усмереног на чулни доживљај. Мера присуства барока у делу Љубице Марић ишчитава се као мера његовог репрезентативног модернизма.

EXAMPLES

zmi-ju sa li-va-de mo-gu bas-me na dvo-je da pre-ki-nu. ^{*)}O

15

Do - ve - di - te mo - je bas - me

18

Daf-ni - sa iz va-ro - ši do - ve - di - te ga ku - či. E - vo te sa

21

Example 1, Ljubica Marić, *Enchantress/Čarobnica* (1964)

50 *gr*
 gran - či - ee. Ja go-rim za ne-va-lja - lim Daf - ni - som pa ne-ku i

52 *mf*
 Daf - nis go - ri na o - voj lo - vo - ri - ci. *suh* *mp*
 Do - ve - di - te mo - je bas - me

54 *mf*
 Daf - ni - sa iz va - ro - ši do - ve - di - te ga ku - ci. *pp*
 O - vaj o - gr - tač

55 *Meno mosso (♩ = 63)*
pp dolce

56 *pp*
 o - sta - vi mi ne-ver - nik ne - ka - da ka - o u - spo - me - nu

57 *sempre pp*

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with a five-note quintuplet and a three-note triplet. The lyrics are: "nje-ga ja e-vo sa-da na sa-mo-me pra-gu te-bi zem-ljo po-ve-ra -". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) and features a sixteenth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The system is numbered 60 at the beginning of the piano part.

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a measure number 62 in a box. It features a five-note quintuplet and a three-note triplet. The lyrics are: "- - - vam. Ta u-spo-me-na ne-ka mi vra - - - ti Daf-ni-sa." The piano accompaniment continues with the same rhythmic patterns as the first system. The system is numbered 62 at the beginning of the piano part.

Example 2, Ljubica Marić, *Enchantress/Čarobnica* (1964)

A

cœur Par luy tous mes cap_tifs sont sor_tis d'es_cla

. Armide va pour frapper Renaud et ne
peut exécuter le dessein qu'elle a de luy
ôter la vie.

A

- va_ge, Qu'il éprouve tou_te ma ra_ge Quel trouble me saisit?

A

qui me fait hé_si_ter? Qu'est-ce qu'en sa fa_veur la pitié me veut

A

di_re?

Example 2a, Lully, *Armide* (1686), II, 5

The image displays a musical score for Harp, consisting of four systems of music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled 'Harp' and begins with a treble clef. The second system starts with a measure number '4'. The third system starts with a measure number '8'. The fourth system starts with a measure number '12'. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

Example 3, Girolamo Frescobaldi, *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo*.
Libro Primo (1673), "Passacagli di Balletto"

Musical score for measures 11-13. The score is for a string quartet (Ar., VI.I, VI.II, Vle) and piano (Pf.). Measure 11 is marked with a box containing the number 11. The piano part features a melodic line with chromaticism and slurs. The string parts are mostly rests, with some activity in the lower strings in measure 13.

Musical score for measures 14-16. The score is for a string quartet (Ar., VI.I, VI.II, Vle) and piano (Pf.). Measure 14 is marked with a box containing the number 14. The piano part has a melodic line with slurs and accents. The string parts include dynamics like *mp* and *div.* (divisi) for the first violin. Measure 16 is also marked with a box containing the number 14. The score ends with a double bar line and repeat slashes.

Pochissima più mosso

Pochissimo più mosso

poco rit. [21] a tempo (♩ = 96)

poco rit. [21] a tempo (♩ = 96) **uniti sfz**

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Ar. (Arco), Pf. (Piano), VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Vle. (Viola), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The second system includes parts for Ar. (Arco), Pf. (Piano), VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Vle. (Viola), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The score features various performance instructions such as 'div. arco', 'pizz.', and 'div. arco'. The tempo markings are 'poco rit.' and 'a tempo (♩ = 96)'. The score is marked with a box containing the number 21, indicating a specific measure or section.

Example 3a, Ljubica Marić, *Ostinato Super Thema Octoicha* (1963)

70

S.I. pecca-to - - rum, in re-missi-o - - nem pec-ca-to - -

S.II torum, pecca-to - - rum, in re-missi-o - - nem pec-ca-to - -

A. torum, pecca-to - - rum, in re-missi-o - - nem pec-ca-to - -

T. pec-ca-to - - rum, in re-missi-o-nem pec-ca-to - -

B. - - rum,

Cont. - - - - -

S.I. rum, in re-missi-o - - nem pec-ca-to - - rum, pec-ca-to - -

S.II rum, con-fi-te-or u-num ba-pti-sma, con-

A. rum, con-fi-te-or u-num ba-

T. rum, in re-mis-si-o - - nem pec-ca-to - - rum,

B. con-fi-te-or u-num ba-pti-

Cont. - - - - -

80

S.I. - rum, con-fi-te-or, confi-te-

S.II fi-te-or unum ba-pti-sma, confi-te-or, con-fi-te-

A. pti-sma in re-mis-si-o-nem

T. in re-mis-si-o-nem pec-ca-to - - rum, in re-

B. sma in re-mis-si-o-nem

Cont. - - - - -

Example 3b, Bach, *Messe in h* (1724-1749), "Confiteor"

Canon 5 a 2. „Canon circularis per tonos“ (Oley)

Con moto

Thema

Violino I
[Oboe da caccia
o Corno inglese]

Viola

Violoncello

4

7

10

Example 4, Bach, *Das musicalische Opfer* (1747)

RICERCARE

♩ = 63

Fl. picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cor. ingl.

Cl. 1

Cl. 2

Cl. b.

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

Cor. 1

Cor. 2

Cor. 3

Cor. 4

Tr. 1

Tr. 2

Tr. 3

Trbn.

Timp.

Ar.

Piano

♩ = 63

VI. I

VI. II

Vle.

Vlc.

Cb.

1. dolce

1. b. acc. in tempo

p

div.

p

p

7

Fl. picc.

1
Fl. 2

1
Ob. 2

Cor. ingl.

1
Cl. 2

Cl. b.

1
Fg. 2

Cfg.

1
2
3
4
Cor.

Timp.

Ar.

Piano

7

VI. I

VI. II

Vle.

Vlc.

Cb.

rit.

pizz.

mp (arco)

mp

9. Nuz izvorno iz rucopisa Ljubice Marić, 1959. godine, u izdanju S.M.

Example 4a, Ljubica Marić, *Octoicha I* (1959)

Example 4b, Ljubica Marić, *Asymptote/Asimptota* (1986)

Example 5



Fig. 1

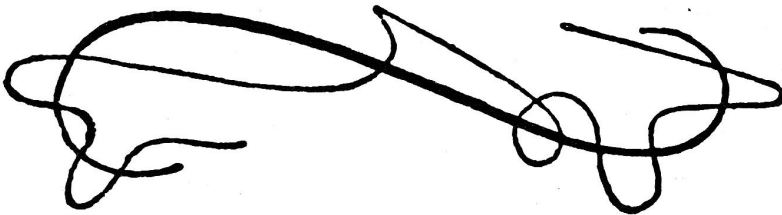
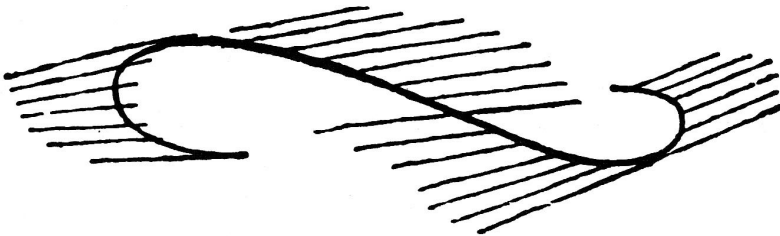


Fig. 2



Example 5a, Paul Klee, *Über die moderne Kunst*, 1924

**ОРГАНИЗАЦИЈА МУЗИЧКОГ ПРОСТОРА ДЕЛА
– ЈЕДАН ОД КЉУЧНИХ ЕЛЕМЕНАТА (МУЗИЧКОГ)
МОДЕРНИЗМА ЉУБИЦЕ МАРИЋ***

Марија Масникоса

КАО што је то увек случај са опусима великих композитора који су утиснули печат своје времену, и стваралачки опус Љубице Марић (1909–2003) представља сложену и трајно нерешиву загонетку своје јединствености. Свако дело композиторке осветљава неки нови аспект њене музичке креативности, нови слој њене поетике или нови нанос њеног стваралачког искуства, али „рукопис“ је ипак увек исти – исти потез великог мајстора, од најранијих младалачких остварења па све до последњих „чудесних милиграма“ њене музике. У основи ове непоновљиве „многоликости једнога“ у музици Љубице Марић, током целог њеног богатог опуса, стајало је аутентично модернистичко одређење њеног стваралачког субјекта.

Још као ученица Јосипа Славенског, а потом и као студент конзерваторијума у Прагу, током тридесетих година XX века, Љубица Марић је показивала снажан афинитет према модернистичком, тада експресионистичком, музичком изразу.

Већ њена младалачка дела – *Дувачки квинтет* (1931) и *Музика за оркестар* (1932) – написана су под видљивим утицајем Шенбергове слободне атоналности. „Случајна“ вертикала ових композиција била је резултат карактеристичне аутономије линеарног принципа вођења деоница, а специфична примена Шенберговог концепта перманентног варирања произвела је у овим младалачким делима композиторке „ефекат сталног настајања“.

У извесном смислу је Шенбергова „очинска фигура“ лебдела на различите начине изнад целокупног стваралаштва Љубице Марић. Чак је и у првим послератним годинама, када се композиторка, подстакнута идеолошким диктатом соцреалистичке уметности, стваралачки суочила са романтичарским наслеђем,¹ њена музика је

* Студија је рађена у оквиру пројекта „Светски хронотопи српске музике“, који под бр. 147045 подржава Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ Тада је настало неколико композиција међу којима је најуспелија *Соната за виолину и клавира*, 1948.

и даље у својој основи – у музичком језику и изразу – била експресионистичка.²

„Репрезентативна зона“ модернизма Љубице Марић започела је кантатом *Песме простора* (1956), у којој се у пуном светлу испољио композиторкин сложен и јединствено препознатљив модернистички музички израз. У фази њене стваралачке синтезе, која је започела овом композицијом, Љубица Марић је начинила изванредан отклон од начела европског модернизма, за који се определила у својим младим данима – окренула се световном, а потом и духовном фолклору свог поднебља.

Овај искорак према фолклору „не значи да ауторка напушта доминантна стваралачка средства епохе“, већ, како је то уочила Ана Стефановић, представља управо израз композиторкине аутентично „модернистичке потраге за новим уједињујућим принципом“ дела.³ Међутим, мелодије које је Љубица Марић преузимала из Мокрањчевог *Осмогласника*, нису у њеним делима која су настајала педесетих и шездесетих година прошлог века имале смисао цитата. Оне су на карактеристично модернистички начин биле *асимиловане*, редуковане на своју мелодијску димензију и трансформисане у новом музичком контексту. Модернистички је био и сам начин рада са осмогласничком супстанцом. У свакој од композиција из циклуса *Музика октоиха* изабрана осмогласничка мелодија, која је имала смисао централног језгра става или дела, била је изложена карактеристично модернистичком непрекидном варирању и развоју.

Тако је „фолклорни модернизам“⁴ Љубице Марић из педесетих и шездесетих година XX века обележен јединственим стваралачким поступком који нераскидиво повезује модернистички музички језик и композициону технику (као аутентични израз композиторкиног већ освојеног модернистичког начина мишљења!) са „родном“ музичком супстанцом и примарном изражајношћу *Осмогласника*.

Композиторска и естетска матрица музичког модернизма опстале су чак и у последњем стваралачком периоду Љубице Марић (који је наступио после 19 година њеног композиторског ћутања: 1964–

² У сложенијим делима из периода „заокрета“ Љубице Марић наилазимо на хроматску засићеност хоризонтале и вертикале, на дисонантну вертикалу и веома често на квартна сазвучја, као и на специфично напрегнут израз. Уп. Мелита Милин, „Унутарња биографија композитора“, *Музикологија*, 4, 2004, 72.

³ Ана Стефановић „Архаично, модерно и постмодерно: О најновијој стваралачкој фази у опусу Љубице Марић“, *Музички талас*, 1–2, 1997, 11.

⁴ Исто.

1983), иако је у овом периоду, у складу са духом времена, композиторка начинила изванредан искорак у подручје постмодернизма.

У стваралачком раздобљу које је започело 1984. године, композицијом *Монодија октоиха* за соло виолончело, Љубица Марић и даље остаје у магнетном пољу осмогласничких напева, али се њен однос према њима значајно мења. Актуелно слабљење утицаја који је у музици модернизма имао органицистички мит о тематском јединству дела, учинило је да композиције Љубице Марић из осамдесетих и деведесетих година више не буду засноване на варирању и непрекидном развоју цитиране (још увек најчешће осмогласничке) мелодије. Цитиране мелодије у композицијама последњег стваралачког периода Љубице Марић више нису централно језгро дела или става, већ само (карактеристично постмодернистичке) „присвојене (музичке) слике“, језички и дискурзивно удаљене од свог модернистичког окружења, као „природног језика“ ових композиција.

Међутим, чак ни овај постмодернистички „заокрет“ у односу на претходно стваралаштво није у опусу Љубице Марић произвео неку значајнију руптуру – модернистичке линије континуитета са претходним опусом снажније су од разлика које ова дела раздвајају од претходних. Ове линије континуитета у стваралаштву Љубице Марић можемо пратити кроз константе њеног композиторског рукописа, од којих су најзначајније аутономија линеарног начела вођења деоница, хармонско и звучно раслојавање музичког ткива и доминација дисонантних, углавном секундних сазвучја у атоналном или афункционалном (модернистички) тоналном контексту, одсуство хијерархије међу музичким материјалима итд.

У богатој музиколошкој литератури о стваралаштву Љубице Марић из пера Петра Бингулца, Роксанде Пејовић, Властимира Перичића, Мирјане Веселиновић-Хофман, Мелите Милин, Зорице Премате, Зорице Макевић и Ане Стефановић (аутори су наведени генерацијским редом), ма којој проблематици текст био посвећен, увек се посебно издвајају претходно наведене, модернистички кодирани стваралачке константе композиторског индивидуалног музичког рукописа.

Веома често се оне повезују са квалитетом архаичности и безвремености у музици Љубице Марић, са сасвим посебном организацијом времена у њеним делима, али и са специфичном просторношћу у готово свим њеним композицијама.⁵

⁵ Роксанда Пејовић је посебно указала управо на специфичну просторност у делима композиторке. Вид.: Roksanda Pejović: „Projekcija prošlosti u delima Ljubice Marić“, *Zvuk*, 2 (ljetno), 1975, 23–24.

Овај рад посвећен је управо организацији простора у делима Љубице Марић, са идејом да покаже да баш овај аспект њеног композиторског рукописа кључно одређује цео њен стваралачки опус као модернистички.

Како се линеарност фактуре или разређени оркестарски звук или дисонантна вертикала, па чак и сама атонална мелодијска линија (из најранијег сваралачког раздобља у музици Љубице Марић) могу схватити у контексту музичког простора?

Један од могућих одговора на ово питање нуди сегмент Тарастејеве *Теорије музичке семиотике* (Tarasti, 1994) посвећен музичком простору.⁶

У фокусу Тарастејеве семиотике музичког простора налази се „реални музички простор“ (*real space*), који аутор дефинише као музичку структуру тонских висина (*pitch structure of music*), разматрајући га на даље кроз поделу на „унутрашњи“ и „спољашњи“ музички простор. Унутрашња просторност музике (*inner spatiality*) остварује се, по његовом мишљењу, кроз однос центар–периферија, односно кроз центрипеталне и центрифугалне односе у оквиру музичког текста, које Тарасте схвата као *engagement* (покрет према центру) и *disengagement* (покрет удаљавања од центра), у складу са поставкама Грејмасове (*Greimas*) структуралне семантике. Сам центар Тарасте одређује оквирно, као изабрани музички простор/раван/тачку (додала М. М.), у односу на који се разматра просторност неког дела. Најчешће је то звучни простор у ком се први пут појављује важна музичка тема, основни тоналитет дела или пак упоришни звучни објекат/сазвук/тон, како се центар најчешће манифестује у модернистичкој музици.

Спољашњи простор дела (*outer space*) Тарасте схвата као регистарски опсег композиције, полазећи од чињенице да је цео музички материјал који изграђује једно дело прецизно акустички одређен пре свега тонским висинама (а затим и другим звучним параметрима – прим. М. М.), односно регистрима у којима се музички објекти у датом делу појављују.

И унутрашњи и спољашњи простор дела могу, према Тарастеју, бити артикулисани у три димензије: у хоризонталној – временској (у равни односа пре–после); у вертикалној – просторној (у смислу горе–доле), и у димензији дубине (у смислу испред–иза). Четврта димензија, коју Тарасте додаје претходним димензијама, остварује се кроз однос центар–периферија. Аутор посебно напомиње да сва-

⁶ Цела експликација Тарастејеве семиотике музичког простора преузета је из његове *Теорије музичке семиотике*. Уп. Eero Tarasti: *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994, 77–85.

ки музички објекат може окруживати (*envelope*) неки други или бити окружен (*surrounding*) другим звуковима.

Наравно, ова Тарастејева поставка не може се ни посматрати ни примењивати независно од његовог схватања темпоралне и акторијалне димензије музичког тока (и музичке семиозе), које заједно са спацијалном димензијом чине делатну музичку целину. У крајњој линији и у сасвим упрошћеном виду – музика јесте кретање у звучном простору које се одиграва у времену. Зато је, како напомиње Тарасте, музички простор увек повезан са покретом те приликом сагледавања организације музичког простора дела свакако треба укључити и праћење свих релевантних музичких кретања, као и хијерархијска уодношавања звучних објеката чија активност конституише дати музички простор.⁷

Тарасте у својој теорији износи и „прелиминарну класификацију разноврсних музичких простора“. Ова (непотпуна) класификација, у ствари, нуди три по Тарастејевом мишљењу основна нивоа организације музичког простора: 1. „облик“ *тачкастих простора* испуњених издвојеним звуковима и тоновима (*pointlike spaces, positions of separate sounds and pitches*), међу којима постоје специфичне тензије; 2. ниво *транзиторних сегмената музичких простора*, у којима се запажа кретање „од тачке А до тачке Б“ (*musical vectors*), и 3. *музичка поља*, која нису конгломерати дискретних тонских пунктова, већ се реализују у виду мање или више артикулисане звучне масе или звучне боје (у питању су функционално нерашчлањени, фактурно хомогени одсеци – прим. М. М.).

Целокупно Тарастејево разматрање музичког простора заправо полази од става да постоје различито организовани „микропростори“, својеврсни (просторни) „регистри“, чија међусобно различита модализација⁸ узрокује тензију међу њима, па тако условљава и кретање ових микропростора једних „према, против или од“ других.⁹

⁷ Отуда при разматрању просторне организације дела, Тарасте препоручује и укључивање других семиотичких аналитичких дисциплина као што је Хатенова (Hatten) „теорија обележавања“ (*markedness theory*).

⁸ Термин модализација овде је употребљен у значењу који му даје Тарасте. Процес модализације по њему подразумева својеврстан процес „уписивања“ значења у музичке структуре различитих нивоа музичког дискурса. Тарасте о томе пише: „...постоји могућност да значења у дубљем смислу не долазе у музику од спољашњих функција социјалне комуникације, већ кроз модализације. Субјект даје 'смисао' апстрактним, покретним звучним формама само у процесу слушања музике, модализујући музичке структуре на исти начин на који човек који говори модализује говор својим жељама, вољом, веровањем и емоцијама. (...) чак и

Из наше визуре, најзначајнија консеквенца која може проистећи из примене Тарастиеве теорије музичког простора јесте анализа музичког простора композиције, која у резултату треба да покаже како је искоришћен спољашњи простор дела, постоје ли у разматраном делу центри „унутрашњег (музичког) простора“ и каква је њихова природа. Одговори на ова питања могу изоштрили оне језичко-стилске карактеристике дела које би у поступку уобичајене музиколошке анализе остале изван очекиваних резултата те би, као теоријски неумрежене, остале изван утицаја на тумачење укупне језичко-стилске и композиционо-техничке атрибуције дела.

Примењена на композиције Љубице Марић, једна оваква анализа (изведена из Тарастиеве поставке и значајно допуњена елементима других аналитичко-интерпретативних дисциплина) нужно би се бавила управо оним музичким карактеристикама које су претходно у тексту наведене као константе њеног индивидуалног композиторског стила и, истовремено, као кључни симптоми њене модернистичке поетике.

Овај тип анализе биће у овом раду показан на само једном примеру из богатог стваралаштва Љубице Марић. То је став „Прелудијум“ из *Песамa простора*. (Обимнију анализу музичког простора у делима Љубице Марић требало би, по нашем мишљењу, извести у студијама које ће тек бити написане – у сврху приближавања „најдубљој природи“ композиторкине јединствене музикалности.)¹⁰

Већ почетни сазвук „Прелудијума“ широко је распоређен у (спољашњем) звучном простору и представља непотпуни бикорд са максималном резултирајућом дисонанцом: основни тонови акорда који изграђују овај широко постављени (непотпуни) бикорд – стоје у односу мале секунде, што овај сазвук чини несводивим на један хомогени звучни објекат. Основа доњег акорда је велика терца, док је горњи акорд молски. Утисак децентрираности и раслојености акорда појачан је његовим распростирањем у простор од четири октаве и расподељивањем у оквиру свих инструменталних група. Оквирни однос тонова у оквиру овог сазвука је прекомерна октава, често навођена као један од „омиљених интервала Љубице Марић“.

Наредни сазвуци у првих пар тактова дестабилизују претходну звучну слику и померају њена тежишта, те већ у петом такту дифузна

најједноставнији музички исказ може бити презентован као модални исказ или (може бити) интерпретиран као такав.“ *Eero Tarasti, Нав. дело, 27.*

⁹ Упореди: *Исто*, 85.

¹⁰ Ова реченица је парафраза Тарастиевог става: „the analysis of musical space concerns the innermost nature of music itself“. *Исто*, 78.

интервалска колекција из које се расцветава нова линеарна фактура има упориште у тону Гис у најдубљем регистру, али и своју „супротност“ у истовремено присутном тону Ге². Поново се успоставља расап у унутрашњем музичком простору: слушни „центар“ – тон Гис и његова најудаљенија „периферија“, тон Ге. „Мека атоналност“ овог кратког одломка, дакле, није одређена одсуством тоналног или упоришног центра, већ угрожавањем и замагљивањем његовог локалног дејства.

Промена фактуре у петом такту доноси нов начин организације музичког простора. Мелодијске линије поверене дувачким инструментима доминирају овом ситуацијом. Оне су евидентно међусобно независне, изразито су хроматизоване и тонално неодређене. Само поврмени, међусобно „неузглобљени“ застанци у оквиру ових линија фокусирају слушаочеву пажњу на одређене тонске висине, као лебдећа, тонално неумрежена, интонациона упоришта. Линије су испрва уског опсега, обилују карактеристичном ротацијом дублета тонова и остављају утисак лебдећих орнамената. Овај сегмент музичког тока ангажује ужи музички простор, померајући централну акустичку раван у горњи регистар. Одсуство централног слоја фактуре, одсуство јасно истакнутог интонационог центра деоница, као и специфично изведена хроматизација мелодијских линија, одређују овај одсек (који траје до четрнаестог такта) као **регистарски хомоген**, али **унутрашње нецентриран**, односно **тонално неодређен**.

Следећи одсек (који почиње у петнаестом такту) образује два фактурна слоја. Деоница клавира одвија се у „неузглобљеном“ паралелизму различито организованих мелодијско-ритмичких линија, који започиње у другој и трећој октави, а потом се неприметно помера навише. Други слој фактуре „насељавају“ дувачки инструменти, који изводе лежећи сазвук у виду интервалске колекције без јасно издвојеног упоришног тона. Већ у седамнаестом такту, из тонова сазвука извија се дисонантни узлазни паралелизам хроматизованих линија који, **независно** од узлазно усмерене клавирске деонице, али и **заједно** са њом, **води до тона Ха, као заједничког интонационог центра** (у деветнаестом такту). Овај сегмент, у којем све до последњег тона не постоји права унутрашња централизација простора, прави је пример за **транзиторну организацију музичког простора**, о којој је писао Тараста. Међутим, тачка Б, до које нас води овај одсек, као интонационо чвориште и дуго очекивани локални центар унутрашњег музичког простора, није истовремено и отисна тачка следећег одсека овог става.

За разлику од претходног одсека, који је слушаоца водио у горње октаве, следећи микроодсек, који траје само 3 такта, одвија се у простору од Ха до Ес², хомоген је и функционално неиздиференциран. Центар унутрашњег простора овог одломка јесте најнижи тон оснажен великом

терцом, али је, тарастиијевским језиком речено, „периферија“ овог сазвука у грубом, полустепеном, хармонском несагласју са центром.

Овакви „резови“ – велике разлике између суседних одсека – карактеристични су за модернизам Љубице Марић и у дословном смислу представљају материјалну, звучну основу оне тако често цитиране одреднице музичког модернизма: „велики контрасти на малом простору“.

Последњи сегмент овог става поново је доминантно линеарно организован, само што је сада у питању конвергирајућа линеарност, организована у два истовремена слоја: узлазном и силазном. Упућене, како ће се то испоставити, према истој тачки, упоришном тону Бе са двородном терцом (т. 31), све линије су и даље релативно аутономне, отворено хроматизоване, фрагментарно организоване, појединачно гледано – нецентриране, али **векторски усмерене**. „Случајна“ вертикала која настаје њиховим истовременим звучањем је углавном дисонантна и тонално неодређена – све до једног тренутка (који још није и крај става!), до једног оживљеног средњовековног *ocursus*-а (заједничког тона Бе), из којег се немирна музика Љубице Марић, реализујући Тарастиијевски *disengagement*, поново расцветавала и одлази према „природном“ стању своје звучне децентрираности.

Резултати примењене анализе показали су да иза готово свих модернистичких одлика стваралаштва Љубице Марић стоји децентрирање и раслојавање музичког простора: било да је у питању атонална вертикала, која укида могућност постојања једног интонационог упоришта као могућег центра унутрашњег музичког простора, или да су у питању истовремено постављене, међу собом независне или дивергентно центриране, удаљене или чак регистарски блиске линије. Исти закључак о разједињавању и децентрирању и спољашњег и унутрашњег простора важи и за широко постављене терцно структуриране акорде чији су оквирни тонови у опсегу прекомерне октаве, или за хетерофоно постављене мелодијске линије које се одвијају у истим регистрима на „просечној удаљености“ од мале секунде. Простор је у овим сегментима музичког тока, а они доминирају стваралаштвом Љубице Марић, увек децентриран, увек напрегнут у својој раслојености и увек у тежњи да бар на тренутак досегне пуно унутрашње сагласје. Ти ретки тренуци пуног сагласја и локалне централизације унутрашњег музичког простора у делима Љубице Марић представљају „чворишне тачке“, односно *focal points*, како их назива Лудмила Улехла,¹¹ које усмеравају и воде њене композиције.

¹¹ Уп. Ludmila Ulehla, *Contemporary Harmony. Romanticism through the Twelve-Tone Row*, Advance Music, Rottenburg 1994.

Може се закључити да „најдубља природа“ музичког модернизма Љубице Марић происходи управо из непрекидног смењивања „покрета према“ или „одлажења од“ центра унутрашњег музичког простора, који је, парадоксално, у њеном стваралаштву увек присутан, као оно крајње, „трансцендентално означено“ саме музике.

У том контексту све композиције Љубице Марић могу се слушати, изводити и тумачити као специфичне „песме простора“ у времену без центра и трајнијег сагласја.

Marija Masnikosa

SPECIFIC ORGANIZATION OF MUSICAL SPACE IN THE WORKS OF LJUBICA MARIĆ AS ONE OF THE KEY-CONCEPTS OF THE COMPOSER'S MUSICAL MODERNISM

Summary

Since her earliest creative period, marked by an intensive search for personal artistic expression, the music of Ljubica Marić was showing clear contours of a very particular musical poetics.

With the exception of her short post-war ‘turning-phase’, when she reexamined her attitude to the romantic tradition, the creative work of Ljubica Marić was unfolding in the field of the 20th century musical modernism. This modernist musical matrix remained even in Ljubica Marić’s last creative period (during the 1980s and 1990s), when she made (or made just an indication of) a very specific step towards the space of musical postmodernism.

That is why musicologists studying the work of Ljubica Marić, emphasize those modernist characteristics appearing as the constantly present ‘essence’ of her entire creative work. The most frequently cited among those modernist features are: consequent usage of linear counterpoint, constant unfolding realized mostly by spinning out from a motivic cell presented at the beginning of the composition, horizontal polymetry, harmonic layering of the musical texture, and a very specific texture organization.

The aim of this paper is to show that one more feature should be added to those constantly present modernist characteristics of the music of Ljubica Marić – it is a specific, decentered, non-homogeneous organization of musical space (in Tarastian sense), typical of all the modernist discourses in the music of the first half of the 20th century. In order to document this statement, the paper points out several musical examples, belonging to the compositions from different creative periods of Ljubica Marić.

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1

Ob. 2

Cor. ing.

Cl. 1, 2

Fg. 1, 2

Cfg.

Cor. 1, 2

Cor. 3, 4

Tr. 1, 2

Trb. 1, 2

Trb. 3 - Tb.

Arpa

Piano

VL. 1.

VL. 2.

Vle.

Vcl.

Cb.

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1

Ob. 2

Cor. ing.

Cl. 1, 2

Fg. 1, 2

Cfg.

1, 2

Cor.

3, 4

Tr. 1, 2

Trb. 1, 2

Trb. 3 - Tb.

Arpa

Piano

VL 1

VL 2

Vle.

Vcl.

Cb.

10

10

10

p

pp

mp dolce

con sord.

10

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1

Ob. 2

Cor. ang.

Cl. 1, 2

Fg. 1, 2

Cfg.

1, 2

Cor.

3, 4

Tr. 1, 2

Trb. 1, 2

Trb. 3 - Tb.

Arpa

Piano

VL 1

VL 2

Vle.

Vel.

Cb.

poco cresc.

poco cresc.

con sord. a mp

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1

Ob. 2

Cor. ing.

Cl. 1, 2

Fg. 1, 2

Cfg.

1, 2

Cor.

3, 4

Tr. 1, 2

Trb. 1, 2

Trb. 3 - Tb.

Arpa

Piano

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vcl.

Cb.

mp poco cresc.

p cresc. molto

pic.

8

accel. poco a poco

15

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1

Ob. 2

Cor. ing.

Cl. 1, 2

Arpa

Piano

accel. poco a poco

8^a

f

segue

J - 52

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1

Ob. 2

Cor. ing.

Cl. 1, 2

Piano

8^a

segue

accel......

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1

Ob. 2

Cor. ing.

Cl. 1, 2

Fg. 1, 2

Cfg.

Cor. 1, 2

Tr. 1, 2

Tr.b. 1, 2

Tr.b. 3 - Tb.

Arpa

Piano

VL. 1

VL. 2

Vle.

Vcl.

Cb.

J = 52

J = 52

Senza sord.

mf

mf

sf

molto

(loco)

accel......

accel......

J = 52

V. II

Vle.

Vc.

Cb.

10

20 $\text{♩} = 60$

Picc. pp

Fl. 1, 2 pp

Ob. 1, 2

Cor. ing.

Cl. 1, 2 pp

Fg. 1, 2 pp

Cfg. pp

20 $\text{♩} = 60$ Cr: 1

Cor. 1, 2

3, 4

Tr. 1, 2 pp *poch.* *dim.* *pppp* *sord.* pp

Trb. 1, 2

Trb. 3-Tb.

Piano *Arpa* p

20 $\text{♩} = 60$ *con sord.* *molto p*

Vl. solo

Vl. 1 p

Vl. 2 pp *poch.* *dim.* pp p

Vle. pp *poch.* *dim.* pp div. p

Vcl. pp *poch.* *dim.* pp p

Cb. pp *poch.* *dim.* pp pp

25

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cor. *ing.*

Cl. 1, 2

Fg. 1, 2

Cfg.

25

1, 2

Cor. *p*

3, 4

Tr. 1, 2

Trb. 1, 2

Trb. 3 - Tb.

Arpa

25

Vl. solo

e non espressivo

Vl. 1

Vl. 2

Vle.

Vcl.

Cb.

ПАСАКАЉА ЉУБИЦЕ МАРИЋ
– ПОСТУПЦИ У ПРОЦЕСУ РЕАЛИЗАЦИЈЕ
ЈЕДИНСТВА МУЗИЧКОГ ТОКА*

Аница Сабо

ПАСАКАЉА Љубице Марић је већ након првог извођења¹ добила статус репрезентативног дела ауторкиног опуса и важно место у српској културној баштини.² У овом делу препознатљив облик пасакаље и фолклорни узорак на позицији теме постају упоришта на којима ауторка гради свој аутентичан музички израз. Поникла у периоду барока, пасакаља представља формални контекст пун изазова за многе композиторе и то све до данас. Идеја остинатног баса обезбеђује чврстину форме, али управо та околност отвара и широке могућности личних, ауторских тумачења. Важно је истаћи да облик варијација представља нестандартни формални контекст који је у потпуности слободан по питању броја варијација и избора поступака варирања. Ова околност иницира аналитички приступ делу који се заснива на феномену музичког тока, док је формалистички приступ, који залази у типологију формалног модела, примењив тек делимично.

Сасвим особен вид интерпретације овог облика представља и познато дело Љубице Марић. Дубоко утемељено у препознатљивим одликама саме форме, оно поседује индивидуална обележја и препознатљиву поетику ауторке.³ Стога се у овом раду полази од анализе фено-

* Студија је рађена у оквиру пројекта „Светски хронотопи српске музике”, који под бр. 147045 подржава Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ Дело је премијерно извело Оскар Данон са Београдском филхармонијом 21. априла 1958. године.

² Приликом обележавања стогодишњице ауторкиног рођења Београдска филхармонија је 12. јуна 2009. године извела ово дело. Дириговао је Филип Хескет (Philip Hesketh).

³ О свом односу према тековинама прошлости Љубица Марић каже: „У принципу зашто би се одбацио иједан начин који је дала прошлост. И овако и онако ће сваки од њих добити ново значење, јер ће се ставити у нове односе и тиме можда постати, мање или више, нов начин. Наравно, ако је примењен у стварању, а не у копирању.“ – Мелита Милин, *Традиционално и ново у српској музици после другог светског рата (1945–1965)*, Музиколошки институт САНУ, Београд, 1998. 58.

мена музичког тока, односно акцентује се формирање спознаје о делу разоткривањем поступака којима се остварује његова кохерентност. Разматрање ових варијација омогућава и преиспитивање валидности аналитичких корака који се примењују у тумачењу варијационе форме.

Тема *Пасакаље* је цитат народне песме из Поморавља *Заклела се моравка девојка*,⁴ коју у дубоком регистру излажу виоле и контрабаси.⁵ У овом фолклорном узорку Љубица Марић је препознала изворну снагу своје земље, сакривену у најдубљим слојевима њеног битисања (**пример 1**).

Тематски потенцијали напева сабијени су у наизглед веома једноставан почетни мотив m^1 . Основне мелодијско-ритмичке одлике овог мотива препознају се у интервалском ходу мале и велике секунде и на само два места у покрету мале терце. Мотивом доминира ритам пунктиране четвртине, најчешће у комбинацији са осмином. Посебно је важно то што је ова ритмичка формула на позицији друге четвртине и условљава померање акцента, што је подвучено и мелодијским покретом. Током напева мотив се мења, али препознатљивост наведених карактеристика није угрожена. Посебно се издваја варијанта овог мотива означена са $m^{1/1}$, која поседује проширење засновано на понављању тона, и $m^{1/3}$, у коме се јавља шеснаестински покрет (**пример 1**). Овим трансформацијама изворног мотива, понављање тона и шеснаестински ритам постају саставни део музичке грађе теме за *Пасакаљу*. Крај напева подвучен је увођењем релативно новог мотива m^2 . Новине се односе на ритам – у мотив се уводе триоле на почетку и дужа нотна вредност (цела нота) на самом крају. Ове ритмичке карактеристике пружају мотиву m^2 статус граничног елемента са посебним формалним значењем.

На структурном плану песма је обликована као деветотактна синтаксичка јединица сачињена од два метричко-формална ентитета – један садржи пет, а други четири такта. Они носе одређени степен самосталности, али их недвосмислено повезује околност да је други сегмент настао варирањем претходног (**пример 1**). Премда тонални план нема у овом делу значајнију обликотворну функцију, потребно је указати на усмерење фолклорног узорка in E.

Током тридесет и четири варијације тема се од препознатљивости у почетним варијацијама преображава на најразличитије начине

⁴ Песма постоји у збирци Владимира Ђорђевића, *Српске народне мелодије*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд 1934.

⁵ Тема је дата тако да соло контрабас удвајају у вишој октави виоле, а у нижој октави остали инструменти.

и достиже такав степен тематске трансформације да је веза са почетним узорком повремено једва видљива. Кључни покретачи промена на тематском плану су мотиви m^1 и m^2 . Они су основа и за формирање окружења теме, односно за реализацију свих мелодијско-ритмичких структура које се током пасакаље излажу и развијају. Перманентном трансформацијом мелодијско-ритмичких потенцијала мотива, изразитом динамизацијом музичког садржаја који се уводи уз тему, у садејству са осталим компонентама музичког израза (темпо, метар, фактура, тембр, акустичка динамика...), остварен је веома комплексан процес обликовања пасакаље.

Насупрот интензивним преображајима који прате тематски план, структура теме успостављена при првом излагању остаје препознатљива у готово свим варијацијама (**пример 2**). Изузев петнаесте, која има дупло већи број тактова, и минимално проширене двадесет и девете варијације, све остале су конципиране као синтаксичке јединице од девет тактова. На нивоу структуре учевају се две интервенције. Једна подразумева замену места метричко-формалних ентитета (готово равноправно са изворном структуром 5+4 заступљена је и варијанта 4+5), а друга њихову снажну интегрисаност у јединствену целину од девет тактова. У околностима када бројне промене на свим компонентама музичког израза прате тему усмеравајући је ка веома различитим видовима сопствене манифестације, суптилна нит јединства структурног плана постаје један од ослонаца реализације кохерентности музичког тока.

Видљив корак у реализацији јединства дела остварен је начином пласмана последње варијације, која доноси нагли пад звучне тензије.⁶ Наступ теме у овој варијацији је препознатљив, што у самом процесу заокруживања музичког тока ствара посебан ефекат својеврсног прочишћења звука. Премда се тема јавља у измењеном виду, а у последњој варијацији постоје и богато разрађени додати слојеви звука, ипак се она (последња варијација) може означити као својеврсни повратак на тему. То последњој варијацији даје самосталност и сасвим посебан статус завршног дела варијација (**пример 3**).

Увођење препознатљивог облика теме у последњој варијацији посебно долази до изражаја након веома интензивних преображаваљачких процеса који је прате током дела. Обликовање варијација на начин који излагање теме и последњу варијацију доводи у позицију

⁶ С обзиром на то да је облик варијација по правилу у потпуности слободан по питању броја варијација и избора поступака варирања, завршна реч композитора има посебан значај. Повратак на препознатљив вид теме један је од могућих начина осмишљавања завршетка музичког тока.

интензивне обједињености, ствара широк музички простор у којем се различити процеси варирања могу кретати потпуно слободно.

Свака варијација поседује индивидуална обележја, али истовремено сопствени идентитет чврсто уграђује у целовитост музичког здања. Због тога сагледавање поступака који дејствују на груписање варијација у музичком току има велики значај за формирање спознаје о кохерентности овог дела. Слобода кретања музичког тока у *Пасакаљи* Љубице Марић каналисана је законитостима музике, односно активношћу појединих компоненти музичког израза које утичу на релативно осамостаљивање њених појединих делова.

На груписање интензивно дејствују поступци у раду са темом који изазивају удаљавање од њеног основног облика или, напротив, успостављају њену препознатљивост и везују се за разнородне трансформације ритмичко-мелодијског садржаја мотива m^1 и m^2 . Посебан импулс формирању блокова варијација дају слојеви звука уграђени у музички ток пасакаље, а који настају из саме теме или се као контрастни сегменти са њом интегришу. Стварању целина доприносе и особена оркестрација (посебно пласман педала у оркестарском звуку), промене темпа и метра, као и изнијансираност поступака који утичу на формирање граница у музичком току. Од значаја за груписање варијација је и акустичка динамика, која се у овом делу прегледно манифестује. Почетак и крај дела су у тихој динамици, постоји неколико локалних успона и падова, као и централна кулминација, пласирана пред сам крај дела (варијације 30–33).

Наведене компоненте музичког израза утичу на формирање четири групе варијација, које су прегледности ради означене са A_1 , A_2 , A_3 и A_4 (пример 4). Степен њихове издвојивости је различит. Прва група (варијације 1–11) се од наредне одваја цезуром, друга (12–20) се издваја по интензивном унутрашњем развоју материјала, док трећа (21–29) и четврта (28–33) носе висок степен повезаности и међусобно се преклапају. Поједине групе варијација не представљају монолитан ток, већ се у оквиру њих, према одређеним критеријумима, издвајају и мање или веће подгрупе.

У првој групи варијација постоји веома висок степен препознатљивости теме, посебно у првој подгрупи (варијације 1–5), у оквиру које се у трећој варијацији запажају значајније промене у мелодијској конфигурацији теме и промена јединице бројања. Друга подгрупа, почев од шесте варијације, означава почетак удаљавања од основног облика теме. У овој варијацији долази до својеврсног кидања континуираног тока теме на краће мотиве који се јављају у различитим инструментима. Следеће две варијације (седма и осма) засноване су на теми у горњем гласу, док наредна, девета, први пут

у музички ток уводи моторичан осмински пулс (у гудачким инструментима) и шеснаестинску фигурацију (деоница клавира). Десета и једанаеста, које представљају заокружење прве групе варијација, носе у себи висок степен међузависности на свим музичким плановима (у примеру 4 су ове две варијације повезане елипсом). Једанаеста варијација садржи измењен али ипак препознатљив вид теме и симболично отвара нову етапу њеног развоја.

Граница између прве и друге групе варијација је веома оштра. Изазвана је пре свега увођењем бржег темпа али и значајном променом активности готово свих музичких компоненти. Друга група варијација (у примеру 4 означена са A_2), као и претходна, садржи две подгрупе које се даље гранају (**пример 4**) и стварају изразито развојну сегментацију музичког тока. У првој подгрупи тема се значајно трансформише и од тока који следи издвојена је оштрим резом након петнаесте варијације, који је инициран новим убрзањем темпа, променом оркестрације и фактуре. Петнаеста варијација, која је већ означена као својеврсна аугментација теме и самим тим носи одређену аутономију у музичком току, отвара пут новом таласу развоја теме. Варијације које следе, шеснаесту и седамнаесту, повезује имитациони однос према теми, осамнаеста је поверена гудачком корпусу, док се у последње две варијације ове групе (деветнаеста и двадесета варијација – у примеру 4 су ове две варијације повезане) уводи континуирани ритмички пулс осминских триола. Посебан шарм овом пулсу даје осминска пауза на позицији последње ноте.

Друга група варијација заузима средишњу позицију у делу, посебно петнаеста, шеснаеста и седамнаеста (у примеру 4 ове варијације су издвојене и уоквирене). Петнаеста варијација је посебно развијена и јасно је издвојена од тока који следи, шеснаеста садржи имитацију теме (деоница виола и других виолина) док седамнаеста, која дели музички ток варијација на два дела, поседује специфичан имитациони рад са темом какав се не налази у осталим варијацијама. Тема је у седамнаестој варијацији веома измењена. Ритам је сведен на равномерни ход четвртина, док се мелодијско кретање заснива на интервалима који карактеришу изворни облик теме. Трансформисана тема је дата имитационо у стрети и инверзији (**пример 5**). Временско растојање наступа пропосте и респосте је једна четвртина, што уз ритмичку монолитност теме, појаву стрете и инверзије, ствара веома густо музичко такање у високом регистру виолина (мелодијским линијама су повремено додати остали гудачи и дрвени дувачи). Оса око које се инверзија одвија је двострука и материјализована у тону А и Гис. У односу на ове осе, горњи глас (деоница прве виолине соло) представља инверзију доњег (прве виолине тути).

У примеру 5 је овај однос гласова приказан на следећи начин: 1. тонови теме су дати као неутрални мелодијски низ обележен бројевима; 2. сви интервалски односи су према осамом (доњи према тону Гис, а горњи према А) означени без обртаја као прима, секунда, терца и, на само једном месту, кварта. Предложена аналитичка редукција омогућава перцепцију односа између гласова. Наведени контрапунктски поступци, у основи веома сложени, додатно афирмишу централну тачку варијационог тока.

Наступом трансформисане теме *Пасакаље* у доњем гласу, двадесет и прва варијација означава почетак треће групе варијација (у примеру 4 означена са A_3), за коју је већ истакнуто да се преклапа са следећом. Наиме двадесет осма и двадесет девета варијација чине јединствену целину у којој доминира сродна фактура, сталне промене метра (смењују се тактови три четвртине, пет осмина и седам осмина). Ове две варијације представљају својеврсно заокружење претходног тока, у поступку сродно оном какво постоји и након прве односно друге групе варијација (у примеру 4 су ове две варијације повезане). Ова логика груписања варијација указује на могућност њиховог сједињавања са трећом групом. Истовремено, након нагло успостављене тихе динамике, у двадесет осмој варијацији започиње изразито интензивно нарастање звука које води централној кулминацији дела. Овим поступком се двадесет осма и двадесет девета варијација директно везује са последњом, четвртном групом варијација. На основу дејства готово свих музичких компоненти могуће је утврдити да су трећа и четврта група варијација два међусобно сједињена таласа варијационог процеса, у коме доминира други.

У трећој групи варијација могуће је условно евидентирати две сродне подгрупе (прва од 21. до 23, а друга од 24. до 27. варијације). Свака подгрупа започиње модификованим, али ипак препознатљивим обликом теме (варијације 21 и 24), а завршава њеним удаљеним трансформацијама (варијације 23 и 27). Кулминациони плато чине варијације четврте групе, од којих свака поседује одређени степен самосталности уграђен у јединствену, веома снажну звучну творевину.

Од невеликог музичког потенцијала фолклорног узорка, Љубица Марић је обликовала дело монументалног музичког израза. У *Пасакаљи* се не препознају само тема и њени елементи, већ целивита снага народа из кога је песма потекла. Предложена аналитичка интерпретација форме овог дела представља тежњу да се продре у његове тајне и препозна чаролија која га чини тако особеним. Идеју да се путем аналитичког сагледавања облика може доћи до валидних спознаја о делу, на одређени начин пружила је и сама ауторка у својој скици за студију *Монотематичност и монолитност облика*

фуге.⁷ Разматрања о фуги, за коју између осталог подвлачи да је саздана „од једног и јединственог тематског материјала“, завршава изношењем става о значају облика: „...облик, било појединачно или у његовом настајању и постојању, посматрамо као видљивост духа – овалпоћење идеје, као испуњеност одређеним садржајем неког твораштва ангажованог времена и простора“.⁸ На трагу ових ставова у раду је осмишљена и аналитичка интерпретација Пасакаље.

Anica Sabo

LJUBICA MARIĆ – PASSACAGLIA
PROCEDURES IN THE PROCESS OF REALIZING
THE UNITY OF THE MUSIC FLOW

Summary

In her *Passacaglia* for orchestra, Ljubica Marić combined the recognizable formal context of the passacaglia, a folklore sample functioning as the theme and her unique, personal music expression. The constant sounding of the song *Zaklela se Moravka девојка (Moravka Girl Swore)* ranges from recognizability of the quote to radical transformational processes by which the theme deviates significantly from its original form.

The theme's melodic line, that is, its intervallic makeup (major and minor second, minor third incorporating the repetition of one tone) is what primarily defines the work's sound structure and, in interaction with other music components (rhythm, meter, articulation, agogics, timbre and acoustic dynamics), determines the structure of the music flow. The manner of realizing borders and the distribution of repetition of shorter melodic-rhythmic segments, in interaction with the predominant changes on a global level, initiate the inner dynamics of the work. Under such circumstances it becomes particularly important, as well as provocative, to analyze the procedures that lead to achieving the coherence of this music structure.

⁷ Љубица Марић, „Монотематичност и монолитност облика фуге – Скица за студију“, *Нови звук*, 23, 2004, 11–15.

⁸ Исто, 15.

ПРИМЕРИ

$\bullet = 96$

1
За - да - ла се мо - рав - ка да -

5
вој - ка, мо - рав - ка да - вој - ка.

Задала се моравка девојка,
 Да посади по Моравс лозу,
 Задала се па је посадила;
 Задала се моравка девојка
 Да ожени чедо у колевке,
 Задала се па га оженила
 Кад су пошли у цркви на венчање,
 Заплака се чедо у колевке,
 Забавља га танана невеста:
 Бог убио ко те оженио,
 Ожени и девојку дао.

Moravka girl swore
 To plant the vine on the river Morava,
 So she swore and so she did;
 Moravka girl swore
 To marry off the baby in the crib,
 So she swore and so she did.
 On the way to the church wedding,
 The baby in the crib started crying,
 The slender bride amused him thus:
 May God strike down the one who married you off,
 The one who married you off and cursed you.

Пример 1.

Theme

C. b. *mp*

5

m^1 $m^{1/1}$

$m^{1/2}$ $m^{1/3}$ m^2

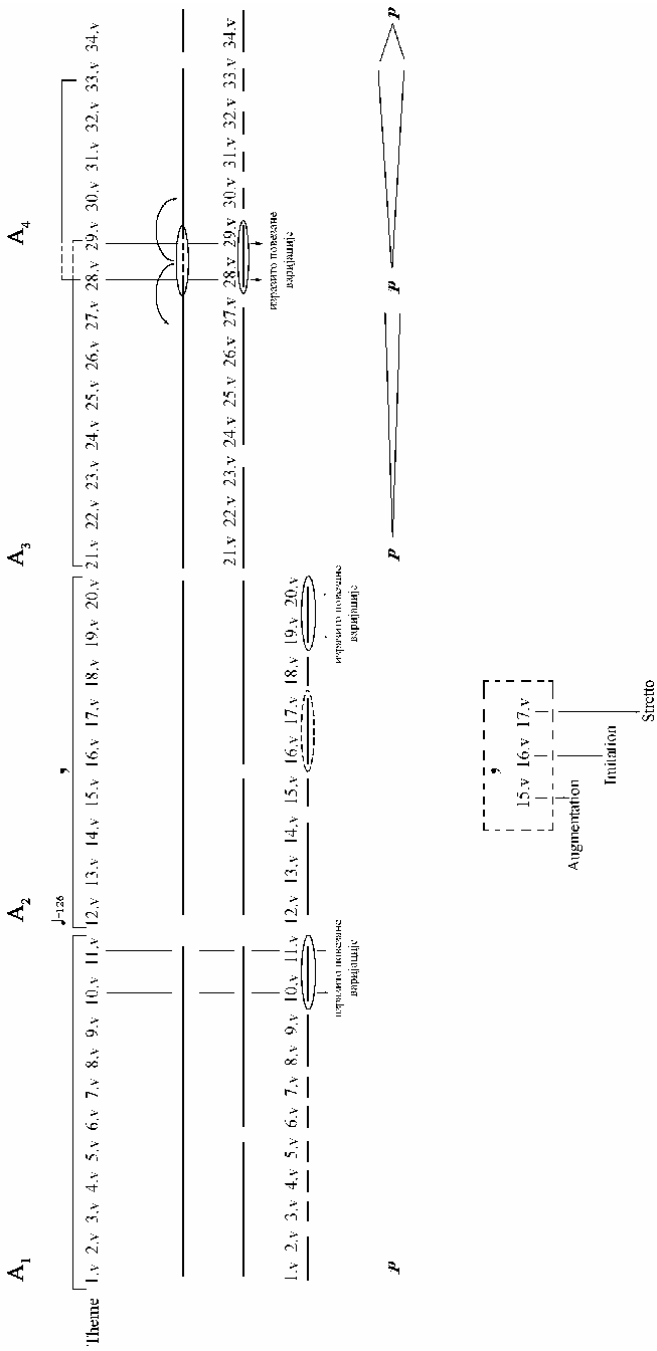
3

34. Variation

Horn in F *f*

m^1

Пример 3.



Пример 4.

Vn I div:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

prf.4 min.3 maj.3 maj.2 min.2 min.2 prf.1 maj.2 min.3 maj.2 prf.1 min.2 min.2

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

crossing of voices

14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26

maj.2 prf.1 maj.2 prf.4 min.3 aug.4 maj.3 min.3 prf.4 aug.4 prf.5 min.3 (maj.3) aug.4

prf.1 maj.2 prf.4 min.3 aug.4 maj.3 min.3 prf.4 aug.4 prf.5 min.3 (maj.3) aug.4

15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27

Пример 5.

ОКТОИХА 1 – ПРЕПОЗНАТЉИВО У ОДЈЕКУ СТРАВИНСКОГ, „МОДЕРНО“ У ОДЈЕЦИМА НЕПОЗНАТОГ МАТЕРИЈАЛА

Светлана Максимовић

НАМЕРА овог текста је да укаже на битне одлике музике и писма у делу из наслова, онако како их види и како их вреднује други композитор; другим речима, композитор о композитору. При брзом прегледу дела, прва асоцијација је да је дошло до спајања музичких утисака младости са сазнањима зрелости ауторке. Младачачки ентузијазам према свету и праћење његових заводљивих призора (делимично услед немогућности) ослабили су под тежином једног дубљег разумевања токова живота кроз историју и допринели разумевању свог „комада света“ кроз те токове. Мистерија изненадних успеха и лакоћа њихових отписивања (поништавања) спада у први важан доживљај света и у прва сазнања. Један такав доживљај Љубице Марић је, у већој мери или чак пресудно, променио читав њен даљи живот.

Преслушавајући поново дело *Октоиха 1* (1959) поновио се и утисак да је оно мотивисано идејом *Симфоније псалма* Стравинског (дело из 1930), што је и раније уочено. Сам звук оркестра несумњиво припада често коришћеном стилу оркестрације прве половине двадесетог века. Такође, има наговештаја сличности са делима чешких композитора, посебно Јаначека (Janáček), у избору интервала, у монументалности, а нешто и у доминацији лимених дувача архаичног звука и порекла (чак и са његовом популарном *Синфонијетом* мада написаном за врло различиту пригоду). Поред тога, и присуство клавира у оквиру оркестра је део релативно модерне, новије праксе партитура двадесетог века, док разноврсност ритмичког варирања теме кроз бројна излагања опет може указивати на метод неколиких дела Стравинског.

Од композиторке Љубице Марић се вероватно очекивала трајнија приврженост или праћење европских трендова, како је то уочено у делима младости и студија у Прагу. Не мање и присутност идеолошког усмерења ка народно-реалистичкој стилској оријентацији југословенског друштва педесетих година двадесетог века. Десило се, међутим, нешто прилично неочекивано, изван заокрет али сасвим у складу са мисаоно-музичком хармонијом трагања за битним категоријама које дефинишу живот индивидуе (који је краћи) али и нације (који је, претпоставља се, много дужи).

Октоиха 1, уз малу резерву, оставља утисак извесне „модерности“ при слушању јер нема нити референци према игрању тактом и метриком (Стравински) ни појаву периодичитета једног формализованог, академског, неокласицизма (упркос раније изреченим паралеллама). Посебно је изненађење да извештан степен модерности, увођењем неочекиваног или непознатог, дело дугује црквеном „гласу“ (може се упоредити са инспирисаношћу Пикаса афричком уметношћу?). Ради се о једном типу мелодијско-модалног материјала изван круга европског знања који притом није ни сасвим „оријенталан“ (под оријенталним се најпре подразумева присуство хроматике у мелодијама која је променљиви део мелодијских одломака, следећи другачија правила. Тиме одломак првог гласа има облик еолског или дорског тетрахорда из усвојеног модалног система а малом хроматском интервенцијом постаје јонски, миксолидијски или лидијски. Такве „интервенције“ су уобичајене у старијој музичкој пракси, употреба модуса-гласова у песмама садржи виши степен мелодијске слободе) (**пример 1**).

Са њим дело добија на посебности, на дистинктивној црти идентитета, на „разликовању“ (у разумевању, па и времену Љубице Марић нација се није посматрала ван контекста грађанског!). Даље, склони смо да мислимо да су поједини поступци компоновања, иако познати као необарокни, ближи тражењу и прикупљању архаичког: читању хијероглифа у више праваца (скицирајући симболе крста или точка) а на трагу велике тајне.¹ Истовремено, учесталост транспозиција теме и њених фрагмената, као и **временска раслојеност** (разноврсном синхронном аугментацијом и диминуцијом било тематских или фигуративних формула, стране 12, 13, 38, 39)² и честа промена врсте такта у ослобађању фразе, директно упућују на избегавање сваког шематизма (врло присутног средином двадесетог века и на Западу и на Истоку). Ради се о слободном, примарно мелодијском стилу који не ломи фразу у константне метричке оквире и тиме даје доминантну важност њеном пуном, слободном испевавању различитог трајања и излагању на разним тонским висинама. Кроз честа варирања мелодијског „оригинала“, у различитим линијама „споријих и бржих“ мелодијско-тематских токова, чини се да је време у делу обухватније – није само садашње. Такво поимање време-

¹ Мада је још и средњи век Европе посегнуо за сличном праксом увођења симболике и езотерије у музику, делимично преузетом са Истока, која се наставила неколико векова, а касније је исто учинила и дванаесттонска техника, обележивши двадесети век.

² Ознаке страна узете из Љ. Марић, *Октоиха 1*, САНУ (Музичка издања 41), Београд 1978.

на, уткано у музику, настало је по идеји о „вечној садашњости“. Овако, дакле, избор материјала показује се као лични избор уметнице, њена лична црта, а поимање времена жели да дефинише културни простор порекла – да одреди његов идентитет. У том укрштању пролазног са трајним откривамо још и стремљење ка сублимном, узвишеном, као општем концепту³ (**примери 2 и 3**).

У настајању *Октоихе* и процес варирања, својеврсно музичко истраживање (research) потенцијала мелодије инспирисан старом праксом стварања песама (варирањем типичног мелодијског модела у црквеном појању), стигао је из музичке старине (традиције) до музичке савремености. Тиме се на још један начин универзализација и „принцип узвишеног“ рефлектују у њеној музици. Како основни материјал, фрагмент гласа, и његова нејасна припадност (из позиције европског слушаоца и музичара) успешно играју модерна средства, јер глас стоји наглашено далеко од недвосмислено атоналног а нејасно према уобичајено тоналном, само уводно упутство откриће слушаоцу шта је, уствари, почетна формула дела.

Треба још рећи да „комрад традиције“ парадоксално опстаје у својој универзализованој функцији. Првобитни црквено-мелодијски одломак уверљиво гради слободну форму – и секуларну и неконвенционалну – јер посебност њених идеја има корене у филозофији. Она је још прожета вишедимензионалном музичком мишљу и тако је израсла у особену (самосвојну, аутентичну) музику за оркестар.⁴

О музици – коментари

Ова музика је јаким боја и интензитета, мишљена из трагичког искуства историје као метафора грађења, рушења, посртања, дизања и падања, и поновног налажења правца током многих времена и дугог памћења. У неком смислу је то музика сизифовске судбине. Осим муке или „јада“ (из белешке *Из тмине појање*) јављају се и краткотрајни али довољни „предели пасторалног“, једног посебно благог погледа на Простор–Време и огледања у њему (једном и надреалном) као и огледања њега у реалном (темпоралном). То су случајеви меких сазвучја у хорнама са мелодијом или без ње, неки уласци харфе, гудача са кларинетима и фаготима и трубе „*con sordino*“. Хорне и трубе „*con sordino*“ зазвуче некад и као удаљена звона, само са нешто краћим тоном (на страни 16 и 17) (**пример 4**).

³ Сигурно је да је концепт националне културе вреднован као узвишен у времену када из различитих разлога то није било добро прихватано у друштву.

⁴ Уз очигледност структуралног плурализма.

Нешто о неокласицизму и Љубици Марић

Као и класицизам, то је стил урбане културе (један у зачетку, а други после зенита), зачињен било неким елементом фолклора или псеудопаганским елементом па и циркусом (Стравински). Истовремено је постојао и формализован, академски (што показују како источно-европска искуства тако и западноевропска, свуда где је западна култура доминирала, кроз бројне сонате, увертире, симфоније, валцере, скерца и сл.). Насупрот томе, скоро сва дела из циклуса *Музика октоиха* Љубице Марић настала су само из њене културе – из балканске, уздигнуте и независне и од урбаног и од руралног, у којој се историјско и садашње време константно преплићу и онда изливају у токове посебне мисаоности (услед посебне реалности); из тежње за миром вечитог немира и тежње за хармонијом вечне дисонанце. Као садашњост у сталном додиру са непролазним. За склад са непролазним композиторка бира „модалну тоналност“, флексибилну и недефинисаног интонативног упоришта, или „покретљиве“ тонике са „отвореним“ завршетком (завршни тактови на странама 4, 8 и 47) (пример 5).

Запажања

На првој страници партитуре *Октоиха 1* дат је низ тонова (без речи) од којих је дело настало. То је фрагмент мелодије у првом гласу из „Васкрсне стихире“ (означене бројем 3) из црквене колекције *Осмогласник*. После ње је запис следеће песме (ознака 3') чија мелодија започиње као слободна инверзија прве песме, али од квинте. Ово није ретка ситуација у *Осмогласнику*. Готово исто то налазимо у одсеку „Risecare“ *Октоихе* (страна 27, обоа соло после теме у кларинету, само је на квинти паралелне „јонске варијанте“). Композиторка је усвојила **однос двеју песама** у мелодијској грађи дела, али бирајући дословну инверзију мелодије, као апстрактни низ тонова. Исписала је низове дужих и краћих фрагмената, од „појединачних речи до кумулативног лексикона“ свог посебног, самосвојног музичког говора. Ови фрагменти дефинишу једну важну авенију српске музичке традиције. Тиме ауторка слушаоце индиректно усмерава према речима – говору матерњег језика (наслеђа), а онда и према културној матрици. **Поврх свега она то води једном мисаоношћу која се разликује од типа мисаоности њених европских и домаћих савременика, у трагизму и у лиризму подједнако.**⁵

⁵ Поређења са барокном праксом (са којом се сви кроз школу упознајемо и не доводећи у везу неке раније процесе у историји) у вези са врстама имитације и грађењем форме можда су само делимично оправдана.

Стил

Не само стил циклуса *Музика Октоиха*, већ и многих познатих композиција као *Инвокација*, *Монодија октоиха* (у којој се такође препознаје и фрагмент песме „Агиос о Теос“ Исаије Србина), *Из тмине појање* (са ретком димензијом саосећања у патњи) може се дефинисати као **експресионизам трагичких константи балканског простора**.⁶

Увод („Improvisazione“), у коме је почетно излагање теме дела, дефинише „простор и хоризонт збивања“. Назив „Импровизација“ пренет у речи био би: има толико тога да се каже, одакле почети? Веома је присутно осећање стрепње, претње и опасности у позадини, од првих тактова, што је одредило и естетику. Сигнали опасности дати су уласцима труба, клавира или суновратним кретањем дрвених дувача.

После назнаке нестабилне хармоније („доминанте“) следи „Cadenza“ клавира према доњој квинти, дакле висини субдоминанте (страна 9). Ту клавир у униsono мелодијским пасажима истражује могућности тонално модалних шетњи (презначавања), уз примерену хроматику, да би се зауставио на другом ступњу субдоминанте, дакле као у црквеном оригиналу (подједнако се појављују „јонска варијанта“ мелодијских фрагмената као и „еолска“, потом „миксолидијска варијанта“ – за кретање наниже, или „дорска“ – за кретање навише током целог дела; у народној музици и, свакако, у црквеним мелодијама налазе се неке сличне модалне комбинације).

Следећа фаза увода почиње са променом висине, важног средства драматског развијања. У њој долази до заостравања дисонанце додавањем полустепена (мале секунде), сударањем мелодијских линија у дужим и краћим вредностима, ломљењем текстуре, фрагментисањем и осипањем материјала и јаким акцентима.

У смиреној контемплацији доминира харфа (погледати страну 17 или 47), а клавир је најчешће елемент узнемирења, руптура, пуцања, и тада обликован као ритмизовани акценат или форсирани ритмичко мелодијски модел (страна 12, 13, 21, 22, 23, 24) (**пример 6**).

Вертикала

На први поглед је у неком степену нереди. Осим додавања „вишка“ полустепена прекомерном трозвуку, или неком другом акорду, упадљива је велика секунда у градњи сазвучја. Потом се уочавају

⁶ Клавирски трио *Торзо* се мора издвојити као одјек космичког трагизма чак!

кварта и квинта са октавом или само једна од њих. Доминантни септакорд, непотпун, умањени септакорд и посебно мала септима, која и у завршном сазвучју фигурира са осталим – свим тоновима тетрахорда! Али у обрнутом распореду, тон Де је у басу, а Це је у дисканту – оквир септима је симболичан (почетак дела има тон Це у басу, тако је на завршетку дошло до ротације; сличан оквир септима је на страни 8, а секунде на страни 4; или је оквир септима примаран или први са другим ступњем као мелодијски завршетак са „тоналним“).

Сам завршетак чини сазвучје са продуженим одјеком у времену и простору, идући у недоглед као здробљена целина, тон је скоро на граници шума (завршетак дела на страни 59) (**пример 7**).

Разоривост текста

Како је сваки текст разорив, као и све у материјалном свету, према структури овог дела свака формула или неки мелодијски фрагмент задржавају могућност да буду сачувани. Таква формула или фрагмент постаје носилац континуитета једне особене музичке културе, као што је то и претходно бивала у свом црквеном оригиналу.

На крају увиђамо да спој савременог са архаичним, иако необичан али у музици *Октоиха 1* изненађујуће уверљиво остварен, јесте могућ. Ту, осим добро промишљеног драматуршког тока партитуре, такође лежи једна од тајни и вредности опуса композиторке.

Svetlana Maksimović

OCTOICHA 1 – ‘THE FAMILIAR’ IN ECHOING STRAVINSKY AND ‘THE MODERN’ IN AN UNFAMILIAR MATERIAL

Summary

In every repeated listening to *Octoicha 1* (work from 1959) the impression remains about its strong relation with – motivation by – the music of *The Symphony of Psalms* (Stravinsky, about 1930). The sound of the orchestra alone belongs to frequently used style (type) of orchestration of the 20th century. Moreover, some similarity seems to appear, especially with an emphasis on brass instruments and through selection of intervals, with Janáček’s work. The additional piano in the orchestra (a newer practice of the last century) and numerous variations of the main theme lead us again to Stravinsky. On the other hand, the absence of the neoclassical meter and somewhat ‘extended’ emerging of the theme itself (introduction) create a ‘modern look’ in this work. It is one more proof for the existence of many faces of ‘the modern’ in music and in this brief review of *Octoicha 1* the details show how it came into being.

ПРИМЕРИ

Октоиха 1 је прва по реду композиција из циклуса МУЗИКА ОКТОИХА. Тему представља неколико тонова првога гласа српског осмогласника.



Octoïcha 1 est la première composition du cycle MUSIQUE DE L'ОСТОЇСНА. Le motif principal est composé d'un certain nombre de tons du premier mode de l'octoechos serbe.



Пример 1. Тема

Fl. piccolo

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cor. ingl.

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cor. 1

Cor. 2

Cor. 3

Cor. 4

Tr. 1

Tr. 3

Ar.

Piano

Vl. I

Vl. II

Vle

Vlc.

Cb.

Con sord. 1.

poco f

8va

8va

38 *Види*

Fl. picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cor. ingl.
Cl. 1
Cl. 2
Fg. 1
Fg. 2
Cf. g.
1
2
Cor.
3
4
Tr. 1
Tr. 2
Tr. 3
1
2
Trbn.
3
Tb.
Piano
VI. I
VI. II
Vle
Vic.
Cb.

8va 47 loco
mf mfV
div. 47

Примери 2 и 3. Спорији и бржи слојеви мелодијских токова.

FL. 2
1
Ob. 2
Cor. ingl.
Cl. 1
Cl. 2
Cf. g.
1
2
3
Cor.
4
1
2
3
Tr. 3
1. con sord.
Tr. b. 2
sfp
poco a poco sc
Ar.
ff
Piano
mp
2ed.
V. I
poco a poco a temi

Пример 4. хорне и трубе

The image displays two systems of a musical score for 'Oktoukha 1' by Stravinsky. The first system includes parts for Flute (piccolo), Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2, Arpa (Solo), and Piano. The second system includes parts for Flute (piccolo), Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2, Fagot 1 & 2, Arpa, Piano, Viola, and Cello. The score features various musical notations such as dynamics (mp, pp, f, cresc.), articulation (Solo, 3, 5), and performance directions (rit.).

Пример 5. отворени завршетак (застој)

The image displays a page of a musical score for 'Октоиха 1' by Igor Stravinsky. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instrument groups. The instruments listed on the left side of the score are:

- Fl. picc. (Piccolo Flute)
- Fl. 1, 2 (Flutes)
- Ob. 1, 2 (Oboes)
- Cor. ingl. (English Horn)
- Cl. 1, 2 (Clarinets)
- Cl. b. (Bass Clarinet)
- Fg. 1, 2 (Fagots)
- Cfg. (Cello)
- Cor. 1, 2, 3, 4 (Corianders)
- Tr. 1, 2, 3 (Trumpets)
- Trbn. 1, 2, 3 (Trumpets)
- Tb. (Tuba)
- Timp. (Timpani)
- Ar. (Arpa - Harp)
- Piano
- VI. I, II (Violins)
- Vle (Viola)
- Vlc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabbasso)

Key musical markings and dynamics include:

- lunga* (long) above the Fl. picc. staff.
- cresc.* (crescendo) in the Cl. 1, 2 and Vle staves.
- pp* (pianissimo) in the Cl. 1, 2 and Cl. b. staves.
- con sord. PPP* (con sordina, pianississimo) in the Cor. 1, 2, 3, 4 staff.
- mp* (mezzo-piano) in the Ar. staff.
- ppp* (pianississimo) in the Timp. and Vlc. staves.
- lunga* (long) above the VI. I, II staff.

Пример 7.

**МУЗИКА ИЗ СЛОВА СВЕТЛОСТИ – ЗАБОРАВЉЕНИ
ХОРОВИ ЉУБИЦЕ МАРИЋ (АНАЛИТИЧКА
РАЗМИШЉАЊА ЈЕДНЕ РЕДАКТОРКЕ)**

Мирјана Живковић

СЛОВО светлости, дело настало у сарадњи књижевника Зорана Мишића, композиторке Љубице Марић и редитеља Владимира Петрића, изведено је 1967. године у Српском народном позоришту у Новом Саду. Љубица Марић (1909–2003) је за ово „средњовековно приказанье у шест слова“,¹ у коме су учествовали рецитатори, симфонијски оркестар и група хорских певача,² одабрала и монтирала више делова из својих познатих инструменталних композиција. То су *Византијски концерт*, *Октоиха 1* и *Остинато супер тема октоиха*, а томе је додала и неколико хорова специјално написаних за ту прилику.

У насловима наведених композиција препознајемо дела из композиторкиног циклуса *Музика октоиха*.³ Ова дела, веома значајна за српску културу, живе независно од *Слова светлости*, које се као сценски ритуал није дуго одржало на позорници. Међутим, после прегледања сачуваног нотног материјала са ове представе, не тако давно пронађеног у композиторкиној заоставштини,⁴ показало се да

¹ На основу одабраних фрагмената из српске средњовековне поезије, Зоран Мишић је обликовао либрето у шест музичко-говорних делова: 1. *О Земљи слово*, 2. *Слово о слави*, 3. *О жртви слово*, 4. *О смрти слово*, 5. *Слово радости*, 6. *Слово љубави*. Током рада на представи последња два става мењала су место.

² У извођењу су учествовали Хор и Оркестар Српског народног позоришта у Новом Саду под вођством диригента Младена Јагушта, пијанисткиња Олга Јовановић и глумци Ђорђе Јелисић, Раша Плаовић и Ксенија Јовановић. Видети у: Мелита Милин, „*Слово светлости*. О обредности у позоришту“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 36, 2007, 35–60.

³ *Октоиха 1* за симфонијски оркестар, 1958. (*Музика октоиха бр. 1*); *Византијски концерт* за клавир и оркестар, 1959. (*Музика октоиха 2*), *Ostinato super thema octoicha* за гудачки оркестар, харфу и клавир, 1963. (*Музика октоиха 3*, поред кантате *Праг сна* за сопран, алт, рецитатора и камерни оркестар, 1961, дела које није ушло у *Слово светлости*).

⁴ Прва свеска укоричене музичке партитуре за *Слово светлости* пронађена је у композиторкиној заоставштини крајем 2006. године, а друга у ле-

се ова заборављена, или боље рећи непозната музика Љубице Марић може приредити за концертно извођење. Реч је о *Пасторали* за хор са групом инструмената и о *a cappella* хоровима *Тужбалица* и *Радуј се, васељено*. Непознат је још и речитативни хор са пратњом симфонијског оркестра *Радуј се, Лазаре*, али због извођачког апарата и чињенице да изван контекста целовитог либрета губи свој прави смисао, његово укључивање у заједнички циклус са остала три нарушило би могућу музичко-поетску целину коју пружа обједињавање *Тужбалице*, *Пасторале* и *Химне*, како смо за ову прилику назвали химнични хор *Радуј се, васељено*.⁵

Покушаћу да укратко опишем нотни материјал и општи облик ових нумера, пре него што се осврнем на њихов музички језик. Цео нотни материјал *Слова светлости* можемо разврстати у три категорије: а) препис интегралне партитуре, укоричен у две свеске, са означеним упадима рецитатора; б) некомплетан аутограф *Пасторале*, уз поједине рукописне странице; и в) литографисан препис партитура за наступе хора, пагиниран од стране 1 до 33.

Најмање редакторског посла било је у нотном тексту *Тужбалице*, која се налази при крају прве укоричене свеске и као прва у литографији хорских партитура. У оба извора обележено је понављање првих пет тактова, а у првом извору исписано је и понављање дела хора од 15. такта до краја. Мелита Милин претпоставља да се првих пет тактова изводило на почетку четвртог дела сценског ритуала, *О смрти слово*,⁶ а да су се затим смењивали говорни делови и веће музичке целине овог хора, са певачима иза сцене.⁷ У комплетној *Тужбалици* оцртава се асиметрично грађен облик || : а : || а₁, б, ц, б, ц, са одсецима неједнаког трајања. Љубица Марић није уобичавала дословна понављања нотног текста; можда је то овде дозволила због изузетно дисонантног музичког тока, веома тешког за интонацију, па би промене још више отежале извођење. (Сценска реали-

то 2008; некомплетан аутограф *Пасторале* и литографисан препис хорске партитуре од раније су се налазили у Музиколошком институту САНУ. Снимци представе нису пронађени.

⁵ Наслов је дао Борислав Чичовачки. Њему иначе дугујем захвалност што је предложио да будем редактор ових доста несређених нотних материјала. Прилика за премијерно извођење наведених нумера био је концерт посвећен делима Љубице Марић у оквиру Београдских музичких свечаности 6. октобра 2009. године.

⁶ Реч је о смрти цара Лазара и свеукупној катастрофи српске државе на Косову 1389. године.

⁷ М. Милин, *Нав. дело*, 45.

зација одвијала се у другачијим условима од концертне, тј. певачи су иза сцене могли с времена на време неприметно да узму интонацију.)

Хор *Радуј се, васељено* је у другој укориченој свесци претпоследња нумера од 13 тактова; три завршна такта ауторка је наново исписала на празној страни, иза следеће нумере (*Пасторале*), варирајући деоницу другог сопрана и првог алта. У литографији је овај хор последњи, има 31 такт,⁸ његов почетак је скоро подударан с поменутом краћом варијантом, али хор нема крај. Састављањем дуже варијанте с краћом добијена је целина облика **а, б, ц, а₁**. Постоје индиције да су делови и овог хора певани раздвојено, у оквиру става *Слово радости*.⁹

Последња нумера интегралне партитуре је комплетна *Пасторала* (170 тактова¹⁰), са бројним рукописним интервенцијама ауторке (махом нечитким, али ипак јасним у намерама). Учешће групе инструмената у *Пасторали* (пиколо, кларинет, хорна, харфа, клавир и две виолине) нема само пратећу улогу. Дужи инструментални увод и кратка кода заокружују музички ток, у коме се смењују наступи хора са инструменталним међуставовима различитог трајања, у оквиру великог асиметричног дводела **АА₁** (**Прилог 1**). Аутограф садржи само део **А** (110 тактова). У литографији се налази цео хорски парт, нешто дужи него у препису *Пасторале*, из ког је композиторка избацила један одсек (ради се о скраћењу репризе). Друга значајна рукописна интервенција је убацивање, уместо раније предвиђених рецитатора, кратких речитатива басова и тенора, који изговарају стихове: „Као скровиште царско весма пребогато / И није чудо јер љубав је Бог“ испред одсека **ц** (т. 88–89 рев. парт.), што по свој прилици треба схватити као припремање ове партитуре за самостално извођење.

Музичарима који су сарађивали са Љубицом Марић познато је колико је она до последњег тренутка пред снимање или извођење дотеривала своје композиције. Овакав гест може да се критикује, али може и да се тумачи у светлу сталног тражења властитог музичког језика, за чију специфичност није имала директан узор, а који карактерише повезаност са мелодијском грађом српског *Осмогла-*

⁸ Овде нису бројани повремени празни тактови, изостављени у садашњој редакцији, који говоре о томе да је првобитно била планирана нека оркестарска пратња, која у нотном материјалу није пронађена.

⁹ Наведеним тактовима хора *Радуј се, васељено* претходи нумера *Радуј се, Лазаре*, у оба извора.

¹⁰ Укупан број тактова у ревидираној партитури је за један мањи зато што је изостављен такт који је, после такта 80, био само кулиса за рецитаторе. *Пасторала* иначе испуњава став *Слово љубави*.

сника. О тој преокупацији, која је датирала још од четрдесетих година прошлог века и трајала је све до краја живота Љубице Марић, већ је доста писано;¹¹ међутим, више пажње посвећено је мелодијским и метричким компонентама њених дела, а мање њиховом хармонском садржају, иако је недвосмислено утврђено да он припада музичком говору савремених, реских дисонанци. Не знам да ли је Мелита Милин мислила и на хармонски језик композиција Љубице Марић када је изрекла једну врло значајну мисао: „Она је прва код нас увела црквене мелодије као конструктивне елементе у нелитургијске композиције.“¹² Ове мелодије, које не припадају класичном дур-мол систему, обликоване су импровизаторски на основу традицијом преношених „формула“; у композицијама Љубице Марић оне нису илустрација евентуалног програма, већ су основа за обликовање мелодике (која укључује и метрику), извор хармонске грађе и окосница за изградњу музичке форме.

Пасторала је управо један од таквих примера. У хорским одсецима развијају се три тематска материјала потекла из Мокрањчевог *Осмогласника*,¹³ док инструменти, у моментима када наступају самостално, остварују звучне арабеске претежно нетерцијних структура. Задржаћу се мало више на мелодијској и хармонској анализи ове композиције.

Текст *Пасторале* чине одломци песме *Слово љубве* деспота Стевана Лазаревића.¹⁴ У свим одсецима под **а** женски хор има речи „Лето и весну Господ сазда“, а певање сопрана блиско је мелодијама IV гласа, посебно једној *Васкрсној стихири (Примери 1а и 1б)*. Ту групу мелодија Стеван Мокрањац тумачи на следећи начин:

¹¹ Властимир Перичић, *Музички ствараоци у Србији*, Београд 1969, 251–257; Мелита Милин, „Транспозиција напева из Мокрањчевог *Осмогласника* у *Византијском концерту* Љубице Марић“, у: *Фолклор и његова уметничка транспозиција*, зборник радова, Факултет музичке уметности, Београд 1991, 187–198; Романа Рибих, „Третман цитата из српског Осмогласника у делима Љубице Марић: 'циклус' *Музика октоиха*, *Монодија октоиха* и *Асимптота*“, у: Бранка Радовић (ур.), *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић*, зборник радова, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 69–81.

¹² Мелита Милин, „Транспозиција напева...“, 188.

¹³ Осмогласник је збирка српских црквених напева; у њиховом бележењу истакло се више музичара, посебно композитор Стеван Мокрањац, први који је објаснио структуру ових напева, подељених у „гласове“. Најстарије издање је из 1908, а последње из 1996. године.

¹⁴ Стеван Лазаревић, син цара Лазара, владао Србијом од 1389. до 1427, после погибије свог оца у бици на Косову.

„Ове су песме у дуру са сниженим седмим ступњем, ако овога у мелодији има. [...] Оне почињу најчешће трећим ступњем, а бива и првим и другим и петим. Свршавају увек на трећем ступњу.“¹⁵ Иако Љубица Марић у *Пасторали* не узима дословно ниједну мелодију из Осмогласника, веза је очигледна. Тон А је иницијалис и финалис свих фраза са наведеним текстом, које се, у укупном амбитусу женског хора, простиру у оквиру миксолидијског Еф-дура од Ге¹ до Ес². Међутим, хармонско окружење овде не говори о Еф-дуру. У инструменталном уводу, полазни тонски центар представља тон Де, око ког фигурирају суседни тонови (Дес, Ес, Е), распоређени кроз разне октаве високог и средњег регистра, тако да истакнуту улогу имају мала нона и велика септима, често нотирана као умањена октава (Е–Дис или Е–Ес, Дес–Це или Цис–Це и сл.), а поред њих велике секунде (нпр. Дес–Ес) и понегде мале секунде. Поред дисонантних интервала, издвајају се квартна, квинтна и непотпуна терцна разлагања. На једном месту јавља се потпуни квартсектакорд Е–А–Це (виолина I, т. 5–6), али са додатим тоновима: двородном терцом (Дес одн. Цис, уз Це) и умањеном квинтом (Ес), тако да се поново чују дисонантни интервали Цис–Це и Е–Ес. У моменту наступа хора (т. 20) тонални центар се помера у област условне „доминанте“ основне тоналности, у првом моменту представљене чистом кварталом Е–А; почетак сродног одсека (а₁) припремљен је заустављањем хармоније на двородној терци Цис–Е + Це–Е (женски хор отпочиње тоном А, т. 31).

Истицање интервала умањене октаве и даљи развој мелодијске линије у инструменталном међуставу, уз кретање у паралелним квартама, подсетили су ме на лествични низ „античког дура“ који је, проучавајући тоналне основе наших фолклорних мелодија, још пре више од пола века поставио етномузиколог Миодраг Васиљевић¹⁶ (**Примери 2а и 2б**). Помоћу овог тетракордалног тонског система, проширеног изван граница које му је Васиљевић означио (ограничавајући га на гласовни амбитус народних песама), може се објаснити склад између једноставних дијатонских мелодија и оштрих дисонанци у композицији Љубице Марић, било у наизменичном или истовременом звучању. Извесна аналогија с „античким дуром“ постоји у њеној конструкцији лествичног низа помоћу молдурског хексакорда II гласа, такође повезаног синафама, који је по-

¹⁵ Стеван Мокрањац, *Осмогласник*, Предговор, Београд 1996.

¹⁶ Миодраг Васиљевић, „Тоналне основе нашег музичког фолклора“, *Југо-словенски музички фолклор I*, Просвета, Београд 1950; и Миодраг Васиљевић, *Народне мелодије из Санџака*, САНУ, Београд, 1953.

ставила као звучну базу за компоновање првог става свог *Византијског концерта*¹⁷ (**Пример 2ц**); на тај начин објединила је дисонантне хармоније и дијатонску мелодију из II гласа Осмогласника. Могуће је да је образовање наведеног лествичног система иницирала модална теорија Оливјеа Месијана (Olivier Messiaen, в. фусноту 17); с друге стране, мелодије из Осмогласника блиске су народном певању и један њихов део би могао да се обједини помоћу Васиљевићевог система,¹⁸ који Љубици Марић вероватно и није био стран.

У *Пасторали*, одсеци под **а** у хармонском погледу представљају одмор од септима и нона, постигнут доминацијом квинтних и квартних сазвучја, различито постављених. У одсецима под **б** мало су чешће терцне структуре, али без јасније функционалне одређености. Квинтним и квартним сазвучјима у одсецима под **ц** придодата је велика септима или нека друга дисонанца. Свеукупна хармонизација хорских наступа одаје утисак намерно тражене наиве. Инструменти углавном удвајају хорске деонице.

Извор водеће мелодије у одсецима под **б** могао би такође да буде IV глас. Како многе „формуле“ међу гласовима имају доста међусобних сличности,¹⁹ композиторкину инспирацију можемо потражити и у VI гласу (у одломцима без прекомерне секунде). Деоницу сопрана одсека **б-б₁**, ради лакшег поређења са литургијском мелодијом IV гласа, транспоновала сам за секунду ниже (**Примери 3а и 3б**). Квартни скок навише, којим почиње одсек **б**, није типичан за почетке ових духовних мелодија, али се повремено среће на почетицама унутрашњих фраза и на прелазима из једне фразе у другу, не само у IV гласу. Краћи одломак из *Васкрсне стихуре* VI гласа показује, на истој тонској висини, доста сродности с почетком разматраног одсека *Пасторале* (**Примери 3ц и 3д**). У наведеним примерима види се како Љубица Марић „кроји“ и ритмизује мелодију, прилагођавајући је тексту *Пасторале* („Друг другу близу ил’ телом ил’ ду-

¹⁷ Љубица Марић, *Византијски концерт*, оркестарска партитура, САНУ, Београд 1975. Дело је компоновано 1959, петнаест година након што је Оливје Месијан приказао своју теорију модуса (Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Leduc, Paris 1944). На аналогију с начином изградње Месијанових модуса прва је упозорила Санда Додик, која ради докторској тези „Веза архаичног и савременог звука у циклусу *Музика октоиха* Љубице Марић“ (Факултет уметности, Бања Лука).

¹⁸ О Васиљевићевом систему видети подробије у литератури наведеној у фусноти 16.

¹⁹ Уп: Ивана Перковић-Радак, *Музика српског Осмогласника између 1850. и 1914. године*, Универзитет уметности, ФМУ, Београд 2004.

хом“). Почетке ових фраза ауторка смешта у простор Це-дура, а на крајевима се чује осциловање ка Ге-дуру. У репризи, обе фразе (**б₂** и **б₃**) због мало другачијег окружења припадају А-дуру.

У одсецима под **ц**, са текстом „И снова да саставимо се, снова да видимо се, и снова да љубављу да сјединимо се“, у испрекиданој ритмизацији целог хора, сопранска деоница садржи само три тона: финалис, полустепену доњу и целостепену горњу вођицу. Кратак мотив са кружењем око тона Це² постоји у већем броју мелодија I гласа, али и VI гласа. У *Пасторали* сопран, померен за секунду више у односу на црквене мелодије, не дотиче терцу; „празни“ интервали (квинте, кварте, мале септима) у паралелном кретању осталих гласова накнадно додирују терцу овог неklasично третираног Де-дура (**Примери 4а и 4б**).

Било би занимљиво упоредити црквену поезију Осмогласника, посвећену Христовом васкрсу, са текстом одабраних стихова *Слова љубве* и музике креиране у *Пасторали*, али то излази из оквира овог рада.

Сагледавајући тонални план *Пасторале*, запажа се блискост тоналности чији центри уједно представљају граничне тонове централних тетрахорда раније поменутог „античког дура“ (видети крај **Прилога 1** и **Пример 2б**). У I ставу *Византијског концерта* тонални центри су такође гранични тонови спојених хексакорда. Овде је могућа још једна теоријска паралела: како мелодија првог хорског наступа у *Пасторали* почиње и завршава тоном А¹ (**Пример 1а**), а мелодија виолине у међуставу који следи се отискује од тона Де² (**Пример 2а**), ови тонови би могли бити синафе, тако да другачије постављени тетрахорди преображавају структуру првобитног „античког дура“, иако његов тонски садржај остаје исти. (**Пример 2б₁**). Поређење такозване истарске лествице и II Месијановог модуса пружа сличну слику – њихов подударан тонски садржај другачије је организован: истарска лествица има ограничен амбитус и почиње полустепеном, а II Месијанов модус почиње целим степеном и нема ограничен амбитус.²⁰ Основну тоналност *Пасторале* на самом крају, као и на почетку, заступа дисонантно сазвучје – тону Де додата је доња секунда Цис. Љубица Марић тако избегава отворену фолклорну асоцијацију (додавање горње велике секунде), што би нарушило суптилне звучне боје *Пасторале*.

Дисонанце у *Тужбалици* нису контраст релативно консонантном музичком току, оне доминирају од почетка до краја јер треба да дочарају нетемперирано народно певање у тужењу за умрлим. Узви-

²⁰ Уп: Vinko Žganec, *Muzički folklor I*, Zagreb 1962; Olivier Messiaen, *Нав. дело*.

кивање једине речи текста, „Авај“, одвија се у сазвучјима малих и великих секунди, септима или нона. Веома смело написан хор. Назире се тонални центар Де.²¹

Радуј се, васељено је кратка битонална композиција. У силабичном почетном мотиву променљиве метрике и мелизматичном каденцирању алта при полифоном уланчавању првог и другог одсека препознају се елементи I и IV гласа (**Примери под 5**). Почетак обежава дурски трозвук са додатом прекомерном квинтом, подељен у два слоја која при кретању добијају сопствена тонална значења. Речи наслова су једини текст, а супротно очекивању, хор завршава њиховим нестајањем у најтишој динамици, на истој акордској структури као на почетку.

У програмској књижици за *Слово светлости* објављени су, поред либрета, и прилози Зорана Мишића и Владимира Петрића о том делу.²² Док Зоран Мишић са доста скепсе разматра могућност постојања ритуалног позоришта у време док о томе пише, антиципирајући на неки начин подељена мишљења критичара која су се појавила после премијере, Владимир Петрић се осврће на своју редитељску поставку и констатује: „*Слово светлости* се не може назвати ни музичком драмом, ни ораторијумом, ни песничким рециталом, ни ритуалним приказанем. Оно је нешто између тога, или изван свега тога.“ У тексту је истакнуто како је цела представа ослоњена на симфонијску и концертантну музику Љубице Марић, а за нас је посебно интересантан Петрићев осврт на хорску партитуру, где читамо да је она саздана „на суштинским мисаоно-емотивним значењима дела“.

Мишљења сам да три минијатуре о којима је било говора никако не треба препустити заборава. Без много текста, оне сублимирају садржај једне комплексно замишљене целине, преносећи га из историјских оквира на поље опште филозофије живота и његове поезије. Ова филозофија могла би се сублимирати у три речи: смрт побеђена љубављу. Музичка средства помоћу којих је то исказано израстају, на савремени начин, из српског црквеног и народног певања, иначе у традицији међусобно повезаних.

²¹ Због преплитања тонова *Де*, *Цис* и *Це* на самом почетку, покушала сам да олакшам певачима фиксирање интонације додавањем једног уводног такта са чистом квинтом *де-а* испод водећег секундног мотива.

²² Зоран Мишић, „Сценски наговештаји у нашој старој књижевности“ и Владимир Петрић, „Враћање сценском ритуалу – о сценској обради *Слова светлости*“, у: *Слово светлости. Приказање у шест слова*, Српско народно позориште, Нови Сад 1967, стр. 5–17. одн. 85–91.

Mirjana Živković

MUSIC FROM THE *WORD OF LIGHT* – THE FORGOTTEN
CHOIRS OF LJUBICA MARIĆ (ANALYTICAL
OBSERVATIONS OF AN EDITOR)

Summary

As far back as 1967 *The Word of Light* was performed in the Serbian National Theater in Novi Sad, a piece which came as a result of a collaboration between the writer Zoran Mišić, composer Ljubica Marić and director Vlada Petrić. It was envisioned as a kind of stage ritual, with spoken, instrumental, vocal and vocal-instrumental segments. The piece did not remain on stage for very long. The details about the piece and its performance were presented in Melita Milin's article published in 2007, shortly after a large part of the musical material for this performance had been discovered in Ljubica Marić's legacy.

The reason why we are reappraising this piece today, i.e. the music of this piece, is the recently found second part of the score for *The Word of Light*. Its first part is made of previously written compositions – *The Byzantine Concerto*, *Musica octoicha I*, *Ostinato Super Thema Octoicha* – and there is also a mixed choir *Lament*, specially written for the performance. In the second part we come upon three other pieces composed for *The Word of Light*: *Rejoice Lazar* as a recitational choir accompanied by a symphony orchestra, a cappella choir *Rejoice Universe* and *Pastorale* for choir and chamber ensemble.

The integral score for *The Word of Light*, bound in two volumes, is not an autograph, yet it contains certain interventions of the author, and it also displays some non-concordances of the musical material. Since it has come to be my duty, as well as honor, to prepare the above mentioned choral pieces for their performance, I believe it would be interesting not only to hear this music but also to look back upon the composer's musical language – at the same time well-known and new whenever we encounter any of her compositions.

ПРИМЕРИ

Прилог 1

Формална схема *Пасторале*, са текстом. Инструментални одсеци (међуставови) обележени су латиничним словима *im*, а хорски са *a*, *b*, *c*; бројеви у загради означавају број тактова.

A

im (19) – инструментални увод, *in d*

a (3): *Лето и весну Господ сазда* – двогласни женски хор, *in a*

im1 (9) – међустав/ *intermedium*, *in d*

a1 (11): *Лето и весну Господ сазда* – двогласни женски хор, *in a*

im2 (23) – међустав, *in F*, *in C*

b (7) + *b1* (7): *Друг другу близу ил' телом ил' духом* – трогласни женски хор, *in C*, *in G*

im3 - међустав (8 + 3) - *in G*, *in g* :

Као скровиште царско весма пребогато – басови

И није чудо, јер љубав је Бог – тенори/ *tenors*

c (7) + *c1* (6): *И снова да саставимо се, и снова да видимо се, и снова љубављу да*

сјединимо се – четворогласни мешовити хор, *in D*

im4 (8) – међустав, *in D*

A1

a' (5): *Лето и весну Господ сазда* – сопрани, *in a*

im5 (20) – међустав, сродан уводу, *in d*

b2 (7) + *b3* (7): *Друг другу близу ил' телом ил' духом* – двогласни женски хор, прикључују се тенори, *in A*

im6 (2) – међустав, *in A*

c2 (7) + *c3* (7): *И снова да саставимо се, и снова да видимо се, и снова љубављу да* *сјединимо се* – четворогласни мешовити хор, *in D*

im7 (3) – *кода/ coda*, *in D*

Одсеци *a* и *a'* идентични су по мелодици, али не и по метрици.

У трећи међустав (im3) убачен је наступ мушких гласова.

Тонални план:

A

Увод	a	im1	a1	im2	b, b1	im3	c, c1	im4
1–19	20–22	23–31	32–42	43–65	66–79	80–90	91–103	104–111
<i>d</i>	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>F, C</i>	<i>C, G</i>	<i>G, g</i>	<i>D</i>	<i>D</i>

A1

a'	im5	b2, b3	im6	c2, c3	кода
112–116	117–136	137–150	151–152	153–166	167–169
<i>a</i>	<i>d</i>	<i>A</i>	<i>A</i>	<i>D</i>	<i>D</i>

Primer 1a - Pastoral, vodeća melodija u odsecima a (t. 20-22) i a1 (t. 32-42)

Le - to i ve - snu Go - - - - - spod sa - zda.

Le - to i ve - snu Go - spod sa - zda, le - to i ve - snu Go - spod sa - zda, le - to i ve - snu Go - - - - - spod sa - zda!

Primer 1b - IV glas (Vaskrsna stihira '5, str. 126)

Све мелодије из *Осмогласника* цитиране су према издању из 1996. године.

Primer 2a - *Pastorala*, међустав im3, t. 43-47

Primer 2b - Проширен тетрахордални систем "античког дора"

Primer 2b1 - Варијанта "античког" тетрахордалног система

Primer 2c - Хексакордални систем у I ставу *Византијског концерта*, по Лј. Марић

Primer 3a - Pastoralna, vodeća melodija odseka b (t. 66-72) i b1 (t. 73-79), transponovana

(t. 66)

Drug dru - gu bli - zu il' te - lom il' du - hom, il' te - lom il'

(t. 73)

du - - - - hom, il' - te - lom il' du-hom. Drug dru - gu
bli - zu il' te - lom il' du - hom, il' te - lom il' du-hom.

Primer 3b - IV glas (Kondak br. 40, str. 162)

Primer 3c - Pastoralna, odsek b (t. 66-72)

t. 66

Primer 3d - VI glas (odlomak iz Vaskrsne stihire 3', str. 206)

Primer 4a - VI glas (odlomak iz Vaskrsne stihire 4, str. 206)

Primer 4b - *Pastoral*, odsek c1 (t. 98-103)

S
A
I sno - va da sa - sta - vi - mo se, i sno - va da
T
B
vi - di - mo se, i sno - va lju - bav - lju da sje - di ni - mo, sje - di - ni - mo se.

Primer 5a - I glas (Treći antifon, str. 32)

Primer 5b - IV glas (Stihira 13, str. 134)

Primer 5c - *Raduj se vaseljeno*, t. 1-4

S
A
Ra - duj se va - se - lje - no! Ra - duj - se va - se - lje - no
T
B

Primer 5d - *Raduj se vaseljeno*, t. 9-11

S
A
T
B

АСИМПТОТА: АСИМПТОТА ТИШИНЕ – ТИШИНА АСИМПТОТЕ*

Мирјана Веселиновић-Хофман

Већ самим својим насловом, композиција Љубице Марић *Асимптота* отвара интригантно поље поетичко-естетичких проблема, у којем се, као логички иницијално, поставља питање чега је та композиција асимптота, односно шта су поетички смисао и естетичко значење тог њеног наслова.

Као прилог разматрању тог питања, а с обзиром на контекст филозофских мисли којима искре сви смерови креативног рада Љубице Марић, покушаћу да аргументујем тезу да оно чему је музика *Асимптоте* усмерена као нечему што она у бескрају настоји да дотакне и чију димензију „жели“ да поприми, јесте заправо она перманентна а неухватљива, очигледна а никад потпуно сазнатљива тајна јединства времена и простора, јединства за које би се могло рећи да је оличено и тишином.

Асимптота, по дефиницији, не додирује ништа; самим тим се, истовремено, не може ни додирнути. „Крива линија којој се приближава једна права линија никада је не дотичући“ и „права линија којој се једна крива приближава никада је не дотичући“ релације су подједнаког смисла. Зато асимптотска позиција једног од два члана неког претпостављеног асимптотског односа истовремено значи и асимптотску позицију оног другог. Није ту, међутим, посредни тек релација једноставне једнакости, већ својеврсне хијерархијске неутрализације помених чланова, настале на деконструктивистичкој природи асимптоте.

У складу са тим, музички ток дела *Асимптота* може да се схвати као асимптота тишине, што истовремено подразумева и да се та тишина може схватити као асимптота овог дела. То, с једне стране, значи да дело не додирује тишину као „апсолут“ своје естетичко-филозофске потке мада у својој тежњи ка том апсолуту долази на домак његовог „прага“¹ и, с друге стране, да се, истовремено, дело и

* Студија је рађена у оквиру пројекта „Светски хронотопи српске музике“, који под бр. 147045 подржава Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ На појам прага се овде реферира у смислу у којем га у својој теорији о односу између музике и духовности тумачи и примењује Марсел Кобасен (Marcel Cobussen, *Thresholds: Rethinking Spirituality Through Music*,

опиरे тишини. Или, другачије речено, да тишина подједнако и ми-моилази дело и тежи да га додирне и прожме.

Композиција *Асимптота* је поетички постављена и структури-сана тако да њен музички ток и тишина као чланови специфичне асимптотске релације откривају стремљење једног члана ка оном другом, најочљивије у тренуцима кад овај други – мада му је први готово надомак – ипак наставља да следи сопствени пут.

Тако, ако из тог аспекта анализирамо већ почетне тактове композиције, можемо констатовати да она предочава својеврсну конфронтацију са тишином, тиме што артикулише један специфичан однос између „своје“, конкретне, музичке тишине и тишине као временско-просторног континуума.²

Наиме, ако бисмо музичку тишину дела *Асимптота* потражили у видовима експонираности и структурално-драматуршке функционалности **одсуства звука** у њој, затим у типовима **прекида звука** тј. звучања у њеном музичком току, или бисмо је, пак, потражили у начину **уоквирења** дела **спољашњим тихим „рамом“**, могли бисмо да утврдимо да је посреди једна музичка драматургија која, с једне стране, не подразумева додир са тишином, али са друге, дозвољава места највећег приближења тишини.

На то упућује већ сама функција **паузе** у драматургији дела, паузе схваћене попут конвенцијом утврђеног носиоца одсуства тона и, сходно томе, подразумевајућег знака музичке тишине. Наравно, пауза је градивни чинилац ритмичког рељефа дела, те је заједно са тоном структурално динамизована и конститутивно интегрисана у његов укупан музички ток.

Честа у *Асимптоти*, пауза, међутим, није у њој примарно усмерена ка потврђивању свог конвенционалног статуса, дакле ка постизању одсуства звука предвиђеног музичким садржајем, већ управо супротно, ка непосредном припремању појаве одређеног звука али

Ashgate, Hampshire 2008). Праг је мост, простор *између*. „Између овде и тамо, између овог света и оног другог света, између познатог и непознатог. Мост је место прелаза. (...) Он повезује одвајајући и одваја спајајући.” (Исто, 157). Он је и овде и тамо; ни овде ни тамо (Уп. исто).

² О тишини као временско-просторном континууму и онтолошком времену, опширније сам писала у студији „Silence As a Hermeneutic Oasis of Music“, [y:] *Racionalizem magičnega navdiha: glasba kot podoba nepojmovnega spoznavanja / Rationalism of a Magic Tinge. Music as a Form of Abstract Perception*, Zbornik ob jubileju Marije Bergamo, *Muzikološki zbornik/Musicological Annual*, XLIII/2 zvezek/volume, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani, Ljubljana 2007, 333–360.

без нарушавања континуитета самог звучања. То је, дакле, пауза која није тиха, јер је готово увек органски део звучног окружења. Другим речима, пауза је у *Асимптоти* превасходно у функцији инструментације, јер углавном регулише наступе инструмената. Ово чини у том смислу што – у зависности од одређене фактуре – утишава, „укида“ нека инструментална поља како би ослободила звучни простор за наступе и међусобна уодношавања неких других инструмената. Овакав третман паузе, дакако, сам по себи никако није неуобичајен, али његова доследност јесте, јер је поетички циљана ка сасвим одређеном ефекту. Наиме, умногоме се захваљујући доследности такве функционализације паузе при инструментационим интервенцијама на микроплану, одржавају и појачавају перзистентност и линијска продорност укупног музичког тока.

Поменуће интервенције уочљиве су у ситуацијама у којима знатна заступљеност паузе у оркестарским деоницама доводи до свођења тих деоница на минимум активности, али и у ситуацијама у којима дистрибуција пауза управо инсистира на рељефности и разговетности деоница.

У првом поменутом случају, претежно су посредни оркестарски планови који размичу простор за нарацију солистичког инструмента. Попут, рецимо, ситуације између 16. и 26. такта,³ која би се у формалном смислу могла схватити као варијантно обликован део **b**, и у којој дистрибуција пауза подразумева најпре потпуно одсуство звука у оркестарским деоницама, да би, непуну два такта после тога, „допустила“ сасвим сведене и деликатне интервенције виолончела, а онда виола (такт 20–26). Оне започињу свој наступ октавирањем тона Е претходно изложеног у виолончелима и истрајавањем на њему након повлачења виолончела, дакле одржавају тон Е до истека те ситуације. На тај начин је паузом овде и омеђено и прочишћено звучно поље у којем солистички инструмент излаже своје ритмички разуђене и метрички нестабилне садржаје. [**Пример 1** (такт 16–26)]

Али пауза у *Асимптоти* често и динамизује оркестарске деонице, припремајући и истичући било њихова имитациона сустизања било акордска сажимања њиховог звука, која су неретко непосредни импул-

³ Анализа је рађена према копији оригиналног рукописа партитуре. У односу на њега, у штампаној верзији дела – Ljubica Marić (1909–2003), *Asymptote* (1986) for violin and string orchestra (12'00), Furore Edition 2534, Kassel 2004 – уочавају се извесне разлике. Оне углавном представљају резултат уредничких исправки одређених омашки уочљивих у рукопису, али понекад указују и на неке интервенције које нису само коректорског типа.

си једно другом. При томе су увек у односима (варијацијске) дијалошке потпоре или варијацијске алтернативе солистичком исказу.

На пример, напуштајући простор сазвука Ге – четврттонски повишено Гис, изложеног у солистичком инструменту уз удвајање тона Ге у контрабасу (такт 133), друге виолине доносе мотив (такт 135) чију варијанту преузимају виоле (такт 136), а затим друге виолине (такт 137) контрапунктски завршавају своју фразу, претходно прекинуту поменутиим наступом виола. После тога ће тај мотивски материјал такође варијантно али у ритмички гушћој сукцесији (такт 139) излагати прве, друге виолине и виоле, све до свог заустављања на сазвуку дурско-молске терце (такт 144). Истовремено са том сукцесијом, у солистичком парту се, попут једне звучне нити, трилерском артикулацијом „затеже“ линија секвентно грађена на корацима велике секунде, који су размакнути интервалом мале секунде (такт 139–143). У тренутку када оркестарске деонице излазе из своје имитационе сфере збирајући се најпре на поменутом сазвуку велике и мале терце, а потом у октавној релацији на тону Ге (такт 144), солистичка деоница се – сада на једном тонски вишем степену (такт 144) – варијантно враћа свом градационом усмерењу с почетка ове ситуације (такт 137), заснованом на брзим узвратним суочавањима претежно секундно обликованих мотива. У односу на „равну“ линију присуства тона Ге, реалног на уласку у описану ситуацију и изласку из ње, а латентног у њеном имитационом средишту, назначени имитациони отклони од тог тона представљају дијалошку алтернативу солисти, уочљиву умногоме захваљујући специфично намереном динамизовању паузе у описаном сегменту. [**Пример 2** (такт 133–144)]

Оваква позиција паузе као одсуства звука, непосредно одређује и **позицију прекида звучања** у оквиру музичког тока *Асимптоте*. То значи да у *Асимптоти* не можемо очекивати да, сходно својој уобичајеној улози, прекиди звучања у овој композицији буду преваходно формално индиковани, функционишући попут унутрашњих граничних места њеног музичког протицања. Звук *Асимптоте* је, наиме, у целини посматрано, перманентан. Јер, као што смо видели, прекиди звучања су селективни и при томе увек *звучно* функционализовани. Утихнуће једне инструменталне деонице (инструменталних деоница) увек је отварање простора за експонирање неке друге деонице (деоница). Односно, увек је својеврсно регулисање динамике односа између дубине и густине самог звучног простора.

У музичком току *Асимптоте*, дакле, нема прекида звучања у смислу повлачења звука ради његовог преласка у формално нови сегмент или у оно намерно пређутано или „заташкано“. Нема, зна-

чи, унутрашњих оквира начињених тишином, већ је посреди један константан исказ високог тонуса. Посреди је музички ток који *као да* својом варијантном одрживошћу и њеном напетошћу остварује једну перзистентну инкантацију. Инкантацију високог интегритета и мале пермеабилности. Инкантацију попут оне која се приближава појму „јединственог звука” у поетици Тора Такемицуа (Тогу Take-mitsu), јер има такву самодовољност и снагу да може да се противстави тишини.⁴ У том смислу, *Асимптота* Љубице Марић „измиче“ тишини и будући једна постојана инкантација, *Асимптота* је усмерена ка бескрају, ка тајни тишине као јединству простора и времена, ка тајни/тишини која и сама, истовремено, музику *Асимптоте* настоји да додирне и релативизује њене границе.

То се најбоље може сагледати из начина на који композиција почиње и на који се завршава, односно из својеврсног „урамљивања“ њеног музичког тока управо тишином.

Тако сам почетак композиције – назваћу га „левом“ страном њеног рама – у прва четири и по такта, у којима соло виолина излаже основну музичку супстанцу дела тј. метроритмичке мотивске варијанте мале секунде Дис–Е, успоставља систем хоризонталних мотивских испредања. [Пример 3 (такт 1–15)]

Њима се од краја петог такта, једним одлажућим хроматским кораком навише шири интервалски обим садржаја солистичке деонице до тона Ха ($Ха^2$) али се то ширење претходно зауставља на А ($А^2$) (такт 15), поларној тачки у односу на иницијални тон (Дис). Тензија тог покрета, постигнута пажљиво распоређеном артикулацијом и њеним повезивањем са дозираним појачањем динамике (*pochissimo crescendo*), ствара утисак праве линије генералног почетног усмерења навише, коју фиксира солистички инструмент. Ти-

⁴ Према сопственом исказу, Тору Такемицу у свом композиторском стваралаштву третира звук превасходно као средство путем којег се конфронтација тишини. Он сматра да у свету у којем живимо постоје тишина и неограничени звук, који он жели да „теше сопственим рукама” све док не постигне такав звук који снагом своје јединствености и интегритета може да истраје у противстављању тишини. Његов циљ је, дакле, да у простору бескрајног звука дефинише и изрази онај сопствени који, специфично уодношен са тишином, није „ништа друго него потврђивање сопствене егзистенције”. Тај звук (код) Такемицуа има, дакле, примарно поетички смисао, а естетичко-филозофски разумеван, представља експресију схваћену као „максимум реализације и приказивања сопства”. (Уп. Тогу Takemitsu, „Nature and Music“ / „Rich Silence“, [у ауторовој књизи:] *Confronting Silence: Selected Writings*, The Scarecrow Press, Inc., *A Fallen Leaf Press Book*, Lanham, Maryland, Toronto, Oxford 1995, 3–25)

ме се већ од самог почетка композиције најављује и демонстрира чврста унутрашња кохезија музичког тока, а честим октавирањем при томе, као и великим скоковима – најчешће октаве и ноне – и његова својеврсна непробојност.

Ово постаје нарочито уочљиво када се узме у обзир да се излагање солисте – у прва три такта композиције – одвија у окружењу потпуне тишине у оркестру, чиме се то излагање (које, иначе, започиње осминском паузом) у односу на тишину позиционира као ток који тишини неће „подлећи“. Напротив, најављује своју истрајност при отвореном и доследном суочавању са њом.

Дакле, „леву“ страну рама *Асимптоте* гради *конфронтација* звука композиције и тишине која, заправо, није *само* музичка тишина саме композиције. Јер, с једне стране, она јесте материјализована паузом, дакле метрички размереним одсуством звука у оквиру музичког тока дела, односно јесте у њему музички непосредно функционална у оквиру датог система односа знак–објект. Али, с друге стране, напред објашњени начин противстављања звука тишини указује пре свега на то да ситуација о којој је овде реч, представља и најудаљенију тачку између композиције *Асимптота* и тишине као вида онтолошког времена, као временско-просторног континуума,⁵ који настоји да изврши непосредни уплив у музички ток *Асимптоте*.

У том смислу је веома симптоматична динамичка ознака *mezzo forte*, којом се у партитури одређује почетни динамички ниво композиције. Симптоматична је зато што је ознака *mezzo forte* релационе природе, те претпоставља успостављање односа према нечему што већ постоји. Стога, тиме што је задата на самом почетку композиције, она у ствари открива своје успостављање односа према нечему што није непосредно присутно, опазиво, уочљиво, чујно..., али што латентно већ постоји. *Умерено гласно* се, тако, овде доима као *умерено* према оном *тихом* тишине која није непосредно музички структурисана, већ егзистира као онтолошка тишина; истовремено, међутим, и као унутрашња, психолошка тишина. Она тишина, дакле, у чијим се индивидуалним композиторским уметничким преламањима успостављају и интерферирају њени мисаони, емотивни и музички путеви енергије и имагинације. Тако, композицији *Асимптота* непосредно претходи тишина време–простор, али истовремено и ауторкина лична унутрашња тишина психолошке и мисаоне природе. У оба случаја реч је о тишини која је претпостављена, не и непосредно опазива.

⁵ В. напомену бр. 2.

Вратићемо се овој ситуацији с почетка композиције пошто будемо размотрили и „десну“ страну њеног рама.

Формирање те стране започиње већ октавном линијском „екстензијом“ тона Ге² навише у солистичком парту на почетку коде (такт 158), после чега се од тог тона као отисног, у мотивску констелацију која потом следи укључују тонови Фис, Е и Еф. Тон Е³ остаје да истрајава динамички се постепено повлачећи до најтише вредности, на којој вишеструко диминуирани мотив Ге–Фис–Ге најављује наредно и сада завршно истрајавање тона Е. [Пример 4 (такт 158 до краја)]

Током последњих неколико тактова (од такта 170) тон Е³ соло виолине улази у интервал ноне, који образује са октавираним педалним тоном Дис изложеним у виолама, у пицикату у другим виолинама и флажолету соло виоле. Сазвук слаби у интензитету и густини тиме што се своди само на звук соло виолине и соло виоле (такт 174), да би коначно утихнуо само у боји соло виоле на тону Дис, којим је композиција и започела.

Последњи такт композиције испуњен је паузом у свим инструментима. Веома је карактеристично да том такту непосредно претходи осминска пауза која, иначе, означава завршетак наступа соло виоле. Међутим, та осмина паузе приметно је обезважена тиме што се реално продужава у паузу завршног такта, чиме заправо губи то своје трајање, свој идентитет, ипак остајући моменат којим се на симптоматичан начин обележава завршетак музичког тока дела. Наиме, својом вредношћу које се одриче тиме што материјализује исход ознаке *morendo* на којој се гаси завршни тон Дис, та осминска пауза симболично трасира „пут“ којим композиција „креће“ након свог закључења. Јер, та пауза је истовремено и место својеврсног назначења *музичке* тишине дела у тишину време–простор, која је овде најављена управо тим завршним тактом потпуне паузе.

Сем тога, после завршетка наступа солистичког инструмента, дакле након његовог утихнућа на тону Е, у солистичкој деоници следе два такта испуњена паузом, над којима стоји назнака француског лука. Исти лук стоји и над завршном осминском паузом,⁶ дакле после закључног Дис у виоли. Тај потез је веома симптоматичан као својеврсно предочење тога да и тон Е и тон Дис остају као латентни и онда када више реално не звуче. Трајање композиције је, значи,

⁶ Овај лук је, нажалост, изостао у штампаној партитури дела. Сматрам да његово постојање у рукопису није омашка и да га је – као важан показатељ ауторкине поетичке доследности у овој композицији – требало задржати. Зато је нотни пример који у овом тексту дајем, узет из њеног рукописа а не из штампане верзије.

истекло, али она – латентно – наставља своју тежњу ка сусрету, „пресеку“ са континуумом тишине.

Дакле, „десна“ страна рама *Асимптоте* је двоструке природе. Његову улогу реализује осминска пауза, али и наговештени бескрај тишине. Тај рам је, дакле, један међупростор *испред* којег „стоји“ дело, а *преко* којег настају бескрај и бездно тишине.

Ако сада из ове перспективе поново размотримо сам почетак дела, уочићемо ситуацију аналогну његовом завршетку, али ретроградног смера. Јер осминска пауза као ритмичка вредност на самом почетку првог такта не припада искључиво *музичкој* тишини дела. Попут напред објашњене улоге динамике *mezzo forte*, и улога ове осминске паузе је двострука под претпоставком да овде – уместо *после* ње (као што је случај на крају композиције) – такт потпуне паузе стоји *пре* ње. Али док на крају композиције осминска пауза представља путоказ којим се излази из мерљивог и музички реалног, она на почетку композиције представљала назнаку оне немерљиве тишине која јој претходи, али која управо њоме улази у подручје музички структурисаног.

Тако и „лева“ страна рама дела представља један међупростор, у ствари место *прелаза* између бескраја и бездна тишине, која сада стоји *испред* дела, и самог дела које започиње након тог прелаза.

Ипак, та почетна тишина је по својој значењској функцији другачија од тишине с краја композиције. И то пре свега зато што објашњени смисао анализиране осминске паузе није, наравно, искључиво ствар њене формалне диспозиције већ истовремено и разлике у природи музичког садржаја чији је она део. Управо је карактер тог садржаја одређујући за улогу коју релација „музички садржај – тишина“ с почетка дела и „музички садржај – тишина“ с његовог краја имају у самој драматургији дела. Јер док непрекинутост и интензитет музике успостављени на почетку композиције имају смисао конфронтације са тишином, њено ишчезавање на крају дела има смисао највећег степена асимптотског приближења композиције и тишине.

Зато се и може утврдити да музичка контура дела *Асимптота* „исцртава“ асимптоту која се простире од његове најудаљеније до његове најближе позиције према тишини.⁷

⁷ У овој студији неће бити речи о многобројним примерима „унутрашњих“ асимптотских релација, дакле оних које се готово илустративно исцртавају одређеним фрагментима самог музичког одвијања. Примери тога се, рецимо, могу уочити у тактовима 9–12, 51–52, 104, 111–112, 137–143, 151–152 и многим другим.

Ако би, можда, то место највећег асимптотског приближења овог дела и тишине могло да наведе на другачији закључак – да је, наиме, дело тим завршним тактом испуњеним паузом ипак додирнуло тишину, у њој утихнуло и ишчезло, да дело из тишине полази и у њу улази – значило би то да оно више није асимптота. Или, да ни у једном тренутку није ни било асимптота већ вид њеног специфичног оспорења. И то би, наравно, могло бити једно од сасвим могућих тумачења. Оно би вероватно и могло да издржи теоријску елаборацију да није посредни **естетичка димензија** дела сугерисана речима саме Љубице Марић о асимптоти као „симболу човечје тежње за постизањем животног циља”.⁸ Будући да тежња као таква подразумева стални процес којим се циљу приближава, али не и његово довршење, значи да естетичко-филозофска мисао Љубице Марић у вези са овим делом не имплицира сусрет, извесност, решење, већ *неизвесност тежње* ка њима. Али није код Љубице Марић ту посредни само циљ у смислу неког конкретнег остварења – што, дакако, ипак није изван човековог домања – већ циљ у смислу постављеног идеала, апсолута који би требало тј. који се жели досегнути. Али који, управо зато што је идеал, апсолут, испуњењу неопозиво измиче.

Но да тог идеала нема, не би било ни напора, сложених процеса истраживања и креације, који својим појединачним конкретизацијама скраћују пут ка постављеном идеалу. У том смислу, асимптота је у мисаоном свету Љубице Марић истовремено и симбол сталног, слободног, неограниченог узлета стваралачког духа уопште, али и свести о томе да се његово *потпуно испуњење* може догодити само у бесконачности.

До тада, све су тек његове варке.

Mirjana Veselinović-Hofman

ASYMPTOTE:

ASYMPTOTE OF SILENCE / SILENCE OF THE ASYMPTOTE

Summary

The starting point of this paper is *Asymptote*, a composition of Ljubica Marić, for violin and string orchestra (1986), more precisely an examination of the nature of the temporal-spatial latency of its title. I will make an attempt to

⁸ Наведено у коментару Мелите Милин о композицији *Асимптота*, објављеном у програмској књижици за први концерт из серије *Антологијска дела српске музике*, у организацији Музиколошког друштва Србије (Програмска књижица *Антологијска дела српске музике*, Музиколошко друштво Србије, Београд 2008, 3).

consider this nature as silence, pointing to its poetical-aesthetic function in the composition.

Through the method of deconstruction the topic will be examined from two viewpoints. The first considers the gist of *Asymptote*, with the emphasis on the continuum of ontological silence as an assumed *curve* that draws increasingly nearer to the music of *Asymptote* without ever meeting it (except in infinity). The second viewpoint is the obverse of the first, with the emphasis on the composition *Asymptote* as an assumed *curve* that draws increasingly nearer to silence.

While the consideration of the first assumption reveals *Asymptote* as a piece that specifically persists 'meeting' with silence in the sense of a *single sound* in the poetics of Toru Takemitsu, the consideration of the second assumption reveals in the music flow of *Asymptote* the place of its biggest approach to silence.

Therefore, the composition *Asymptote* suggests that silence of the temporal-spatial continuum might be considered as the asymptote of this composition and conversely, that the composition might be considered as the asymptote of silence. These both function in the aesthetic level, within the idea of longing towards the *ideal* as a crucial aesthetic point of Ljubica Marić.

ПРИМЕРИ

The musical score for Example 1 is presented in three systems. The first system (measures 16-19) features a Vln. solo part with a tempo marking of $\text{♩} = 63$ and dynamics of *gliss. lento molto*. The Vln. 1 and Vln. 2 parts are mostly rests, while the Vla part has a few notes. The Vc. part has a *p* dynamic marking. The D.B. part is mostly rests. The second system (measures 20-21) shows the Vln. solo part with a triplet and a quintuplet. The Vln. 1 and Vln. 2 parts are rests. The Vla part has a *p* dynamic marking. The Vc. part has a few notes. The D.B. part is mostly rests. The third system (measures 22-25) shows the Vln. solo part with a triplet and a *sal A D A E* marking. The Vln. 1 and Vln. 2 parts are rests. The Vla part has a few notes. The Vc. part is mostly rests. The D.B. part is mostly rests.

Пример 1.

$\text{♩} = 63$

133

Vln. solo

Vln. 2

Vla.

D.B.

mp

p

137

Vln. solo

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

139

Vln. solo

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

142

Vln. solo

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

mp

p

unite

mp

f

arco

div.

pizz.

f

Пример 2.

The image displays a musical score for Example 3, consisting of four systems of staves. Each system includes a Violin solo (Vln. solo) staff and three string accompaniment staves: Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Double Bass (D.B.).

- System 1:** Vln. solo starts at measure 1 with a tempo marking of $\text{♩} = 63$ and a dynamic of *mf* (with the instruction *ma con intansia continuare*). The string accompaniment (Vln. 2, Vla., D.B.) is silent until measure 3, where they enter with a dynamic of *p*.
- System 2:** Vln. solo begins at measure 5. The string accompaniment continues with sustained notes and some rhythmic patterns.
- System 3:** Vln. solo starts at measure 9, featuring more complex rhythmic patterns and triplets. The string accompaniment provides a steady harmonic and rhythmic foundation.
- System 4:** Vln. solo begins at measure 13 with a series of sixteenth-note passages. The string accompaniment remains consistent.

Пример 3.

♩ = 63

158

Vln. solo *con sord.*
pp

Vln. 1 *con sord.*
div. a 3
p

Vln. 2 *pizz.*
div. a 3
arco
div. a 2
pp
pp

Vla. *p*

Vc.

C.B.

166

Vln. solo *piu pp*

Vln. 1 *pp*

Vln. 2 *pp*

Vla. *pp*

170

Vln. solo

Vln. 1

Vln. 2 *pizz.*

Vla. solo *pp*
(altri)

Vla. *pp*
morendo

Пример 4.

ЛИТЕРАРНОСТ И АНТИЛИТЕРАРНОСТ МУЗИКЕ ЉУБИЦЕ МАРИЋ

Бранка Радовић

РАЗМИШЉАЈУЋИ о односу Љубице Марић према књижевности, њен изузетно присан однос према овој уметности сагледава се у њеном личном бављењу књижевношћу, тј. поезијом, писањем песама које носе изразиту црту индивидуалности.

И кругови њених тема на којима су засноване вокалне и вокално-инструменталне композиције показују високи степен селективности и ексклузивности. У широком историјском, хронолошком луку, од средњег века до савремености, избор, квалитет, разноликост њених интересовања потврђују степен удубљивања у текстуалну основу и потку дела које на основу тога ствара, што значи да потврђују високи књижевни укус.

У случају Љубице Марић доказује се данас названа америчка теза о уједињеним талентима у истим уметницима и уметничким природама. Она је, поред склоности за поезију и књижевност, показивала и сликарску даровитост. Оставила нам је свешчице са својим цртежима и тиме се сврстала у бројне уметнике из прошлости и садашњице који су показивали надареност за све уметности, а неки од њих су се и бавили свима. У XIX веку били су то Е. Т. А. Хофман (Hoffmann), Роберт Шуман (Schumann), Хектор Берлиоз (Berlioz) и многи други, а у нашем времену и међу нама одличан диригент и сликар Младен Јагушт и др.

Огромну лепезу књижевних интересовања Љубица Марић је показала користећи текстове народне поезије, затим средњовековне текстове, великане светске (Вергилије) и наше књижевности (Његош) и на крају, текстовима својих савременика (Марко Ристић).

У њеном стваралаштву присутни су стихови и проза, започела је са народном поезијом и хорском музиком, завршила музиком без текста у којој се ауторка лишила садржајности и третирала људски глас као инструмент.

Кроз њено вокално и вокално-инструментално стваралаштво сагледава се цео развојни пут, чије су прве две фазе проистекле једна из друге, а трећа је изникла у њеним позним годинама, као превратничка, стилски супротна претходним, у којој је настао низ дела са

разних подручја која су изменила наша схватања о стилском развоју и стваралачком путу Марићеве.

Њена исконска везаност за српски Осмогласник је нешто што не треба доказивати, присутна је такорећи од прве до последње ноте. Међутим, податак да се она Осмогласником бавила за време Другог светског рата, напосто је бизарна чињеница која баца сасвим неко ново светло на њену личност. То је доба када скоро ништа није писала, није компоновала, после трагичне погибије Војислава Вучковића 1942. године, повукла се у неки свој свет свакако много тужнији и очајнији него што је био раније. Акумулирала је своја стваралачка сазнања изучавајући православну духовну оставштину и желећи да њоме прожме цео свој опус. Као да је хтела да улазећи у његову суштину и дубину, у основе модуса и лествичних основа, то као систем знакова и звукова пренесе на све постојеће форме и да им ново рухо. Хтела је систем достојан система великана музике XX века које је добро познавала, системе достојне Шенберга (Schoenberg) или Хиндемита (Hindemith). И док је муза умукла, док се ратом обавијени Београд борио са ратним недаћама, она је радила на Осмогласнику, предано, вредно, удубљујући се у неки далеки свет предака, исто онако како су то чинили Стравински (Стравинский), Прокофјев (Прокофьев), Барток (Bartók) и др. Онако како је то било блиско њеном учитељу Јосипу Славенском.

Ако њена дела из прашког периода, какав је *Дувачки квинтет*, тумачимо као авангардну фазу, а не и као најаву будућих дела, онда он свакако представља изузетак. Студирајући у Прагу компоновала је авангардно и експресионистички, свакако и атонално. Љубица Марић сведочи о својим почецима који су имали све елементе младалачке узбуђености новином. Потреба за авангардним била је надграђена годинама студија и учења у Прагу, студија композиције и студија дириговања код врских професора Сука (Suk), Хабе (Hába) и Малка (Малко).

Но онда она, која је била очарана музиком Стравинског, покушава да споји неспојиво: православље, које је за њу оличено у Осмогласнику, фолклорне изворе сасвим друге врсте, народске и сеоске, световне, са неком врстом обреда, паганског, као што је онај жртвени у *Посвећењу пролећа* Стравинског. Резултат је дело обредног карактера – медитација о смрти: кантата *Песме простора*, ремек-дело српске музике уопште, посебно њеног вокално-инструменталног дела. Али до кантате она сама пролази пут развоја српске музике поратних година.

* * *

Њени почеци нису били почеци вундеркинда, већ младе, талентоване девојке од 19 година. Почела је да компоњује онако како су почињали, али и завршавали многи српски композитори. Године 1928. настала је прва Љубичина композиција, делце писано за мушки хор на народни текст, названо *Туга за ђевојком*. Већ тада испод наслова стоји и посвета: „мојој мајци“.

То је својеврсна „мушка песма“ коју реализује четворогласни мушки хор, који чине први и други тенори, баритони и басови. Упадљива је ијекавштина и мало необичан почетак „Ој ђевојко, вит јаблане“ – за разлику од најчешће метафоре „вита јело“ која, зачудо, следи непосредно после „вит јаблане“. Цео текст гласи:

Ој, ђевојко вит јаблане,	Вита јело из планине,
Мој најљепши љетњи дане,	Ружо моја из умине,
Ој, вита јело, ој,	Ђевојко, ој, ружо моја
Ој, ђевојко из планине,	За тобом ми срце вене,
Ружо моја из умине,	Да л' ће тобом да ме жене.
Ој! Ђевојко вит јаблане,	Да ме жене, да ме жене,
Мој најљепши љетњи дане,	Да л' ће тобом да ме жене, ој!

Већ само интересовање за народни текст и народни стил у извесном смислу опредељује и књижевне и музичке почетке. Од тог стила Марићева неће никада одустати. Дело је занимљиво већ и по самој теми, мушкој запитаности: „да л' ће тобом да ме жене“, а претходно „за тобом ми срце вене“. Једноставност и нежност тог текста реализовани су у занимљивој полифоној фактури са реално постојеће и сасвим контрастирајуће четири вокалне линије, у дијатонској хармонији, такоређи без икакве хроматике у чистим линијама, са преплитањем Ге-мола и Бе-дура, са упадљивим каденцама на квинти доминанте, типично „народским“ завршецима. Бордунирајући глас повремено подсети на ојкање, типично за неке крајеве Босне и Херцеговине. Честе смене метра и такта, од неправилних (5/4) до парних и непарних, чине да се ток убрзава ка крају до кулминације која звучи петогласно, у широком слогу и високој позицији гласова, скоро као крик и молба младића, не само запитаност већ и наредба („да л' ће с тобом да ме жене“).

Хор започиње педалним бордуном на тоници Ге-мола у баритонима, а у басовима, у средњој лаги започиње главни двотактни мотив („Ој, ђевојко вит јаблане“) и већ ту настају први секундни суко-

би између басовске и баритонске линије, између бордунске, педалне, и водеће мелодијске деонице. После четири такта баритони напуштају бордунирајућу тонику и започињу своју деоницу, која, као и претходна, протиче у једноставном ритму, у четвртинама, осминама и четвртини са тачком и са скоком, као и претходни мотив, на слогу „вит (јаблане)“. И док бордунирајућу тонику преузимају басови у најдубљем регистру, на истом слогу „ој“ баритони имају целу групу од пет тонова на молској доминантни Ге-мола или у Де-молу, с тим што би педал онда био на кварта тоничне хармоније. Уланчано са крајем овог стиха, започињу сада други тенори следећи стих у имитацији на горњој октави, на исту мелодију и истим мотивом којим је претходна строфа започела у басовима.

Већ у том моменту постоје две самосталне вокалне линије праћене бордунирајућим басом. Када први тенори улазе у високом регистру, први пут се у њиховом мотиву појављује вођица Ге-мола у првом мотиву, али се у следећем двотакту одмах разрешава, цео ток модулира и одсек се завршава на доминанти Бе-дура, у коме почиње припев „вита јело из планине, ружо моја из умине“. Прва кулминација остварена је на првом акордском блоку у половинским ритмичким вредностима, постављеном химнички и широко, сада са додатим украсом, такође типичним за изворно народно певање. Диспозиција гласова се мења, басови добијају самосталнију линију, а сада други тенори бордунирају. Припев се утишава на пијанисиму и замире на септакорду Еф-дура и на квинти доминанте. Из троделног такта ток се поново враћа у такт 4/4; почиње убрзано, низом осмина и силабичним односом према тексту, да би се у следећем такту појавио исти мотив у успореном ритму, па у аугментацији и двострукој аугментацији до кулминације у Ге-молу, у највишем регистру и у фортисиму.

Хор је рађен тонално-модалним језиком, уз хармонске секундне сударе, који, без обзира на своју дисонантност, не утичу на целокупни утисак преовладавајуће дијатонике. Унутрашње двотактне структуре, које се уклапају у правилне реченичне склопове чине доста чврсту унутрашњу дијатонику дела, добро скројен формални и хармонски план.

Сама тема првог опуса Љубице Марић говори о њеној дубокој и раној повезаности са фолклором, из кога је црпла почетну књижевну, мелодијску и хармонску инспирацију.

* * *

На тој истој стилској линији су касније настале и *Три народне*, такође за хор, овога пута мешовити (1946/47?). То су хорови „Звезда се нишну“, „Цавти божур“ и „Лиле, пиле“. Истој гами интересовања и реализација припадају и *Загонетке* за двогласни дечји хор: „Лед“,

„Осица“, „Славуј и ловци“, а на чика Андрић текст „Бриге кокине“ и „Мана љубичице“.¹

Како за време рата Љубица није ништа компоновала, тек су 1947. године настала три мешовита хора названа *Три народне* (за мешовити хор), које би се свакако могле тумачити у оквирима у музикологији познатих дефиниција тога периода као „заокрета“, „преокрета“ и сл., што све објашњава прихватање социјалистичких идеолошких постулата.

Међутим, како смо видели, то је иста нит коју је, са прескоком и искоком у авангардне воде са *Дувачким квинтетом* из времена студирања у Прагу, Љубица наставила следећи своје првобитне инспирације из сасвим младих дана. Компоновани по принципу контраста, као уводни, разрадни и скерцозни финале, ови хорови чине циклус од три сасвим различита и контрастирајућа хора, сва три тонална. Последњи („Лиле, пиле“), са изузетно ефектним текстом, а нарочито музиком, духовит је на начин како су духовити и Љубичини дечји хорови, што није истицано, барем колико је нама познато, као њена важна и, уопште говорећи, постојећа особина.

У хоровима она у већој мери показује оно што бисмо назвали бригу о форми,² о преклапању текстуалног и музичког елемента, што говори о тој њеној везаности за текст и подтекст. Хор „Лиле, лиле, вати пиле, оно писну, он га стисну“ се одвија у непарним и неправилним тактовима (5/8, 7/8). Сва три хора су тонална и дијатонска, са укусно додатим секундама и у хоризонтални и у вертикални слогу и са исто тако укусним преплитањима и укрштањима гласова. Као сваки скерцо, и овај се завшава убрзањем и фортисимом на крају, уз глисандо, природан одређеним врстама народног певања.

* * *

Читав један циклус средњовековних инспирација испуњава период од *Песам простора*, које су истовремено зашле у дубоку прошлост, али и проговориле убедљиво о смрти и пролазности живота.

¹ На последњим Мокрањчевим данима у Неготину, у делу програма који се одвијао у селу Мокрању, постојбини родитеља Стевана Стојановића Мокрањца, биле су изведене ове дечје песме. Извођачи су били Дечји хор РТС и диригент Снежана Деспотовић. Концерт се одвијао у препуној мокрањској цркви Свете Тројице 13. септембра 2009. Са великим успехом су биле изведене песме: „Славуј и ловци“, „Бриге кокине“, „Мана љубичице“, „Лед“ и „Осица“.

² По питању форме у свим другим композицијама Љ. Марић изражава веома опречне ставове и мишљења, од тога да је форма неважна, хаотична, рапсодична, импровизациона, до става да у основи постоји чврста конструкција.

Нећемо се овом приликом бавити овим делом, нити се на њему више задржавати, у жељи да нашу тезу поткрепимо новијим делима, из последњег стваралачког периода Љубице Марић. Претходним хоровима не смета ни дијалект нити македонски језик; ту је текст просто предлогак инспирације, полазна основа, не и потреба да се слика и описује, дескрипција је искључена, а хорови су сасвим реализовани у духу фолклора, македонског, који су тако укусно примењивали њени претходници, Мокрањац, али и Стеван Христић, који је исте године довршио своју *Охридску легенду*, у години настанка *Три народне*.

Очигледно је да инспирација народним текстовима није била ни спорадична ни случајна. Њој се Марићева вратила после двадесет година. У међувремену, обратила се духовној српској традицији, студирајући пасионирано Осмогласник.

* * *

Шездесетих година, Љубица се упутила у сасвим друге светове компоњујући 1964. године *Чаробницу*, мелодијску рецитацију за глас и клавир, а на текст Вергилија.

Велики римски песник, који је живео између 70. и 19. године пре нове ере, познат је по епу *Енеида*. Поред тога, писао је дидактичке *Георгике* и *Буколике*, од којих једна доноси причу о Дафнису. *Буколике*, као песме са причама из пастирског живота, представљају неку врсту бекства од стварности. Рађене су у различитим формама, дијалога али и монолога. Да би све имало свој срећан завршетак Вергилије у Осмој еклоги, после погибије Дафниса, слави у апотеози његову смрт као радостан догађај. *Буколике* су настале око 40. г. пре нове ере, па тако и Осма, посвећена Дафнису.

Љубица Марић је свој дискурс сасвим померила ка главном женском лику и посветила се оној која је стално жељна Дафниса.

Чаробница може бити било која остављена жена, жена која не зна шта да уради од очајања што је занемарена и затворена у кућу док њен вољени у граду остаје дуго и не враћа се. Позивајући се на све претходне враџбине, посебно на Киркине, која је Одисејеве другове претворила у животиње, Чаробница бајањима, врачањем, телепатијом, справљањима напитака и мешањем свакојаким биљака, дозива свог Дафниса, јер више не помажу људске силе и молитве, само враџбине. Композиторкин однос према тексту је сада потпуно на страни текста, мелодијска линија тече у веома раскошним модалитетима, а клавирска пратња је сведена на допуну, хармонску фигуру, педалну функцију.

Мелодијска линија поседује све валере једне развијене вокалне мелодијске форме: од шапата и говора, преко речитатива – парланда, до ариоза, а налазимо и неколико елемената виртуозности достојне опер-

ске арије. Љубица Марић користи многе технике, почев од глисанда. Чаробница врши цео обред који се састоји од укрштања различитих конаца у три боје у Венерин чвор, затим од мешања блата, воска који се топи и брашна запаљеног смолом, а све то гори са ловоровим границима јер „ја горим за неваљалим Дафнисом, па нека и Дафнис гори на овој ловорици“. Она своје справљање и враџбине врши око неке врсте олтара који је припремила како би успех ритуалног и магијског чина био потпун. Чаробница жртвује и огртач који је некада добила „од неверника“. У једном тренутку, шапатам каже: „не тичу га се ни богови ни басме“. Мелодијски најразвијенији део, на начин оперске арије, јесте усклик неверице: „О, да ли је ово јава или заљубљени људи сањају оно што им је мило“, који се јавља на самом крају композиције. За све који су до тада били сигурни да Чаробница има у свом ритуалном чину много женске осветољубивости и потребе за кажњавањем неверника који је одлутао, отишао и оставио је у бесу и љубомори, ипак се испоставља да њу воде најчистија осећања.

Однос према тексту је пасиониран.

Ако се у тексту налази тросложна реч, користе се триоле. Мелодија се развија у средњем делу до једног молитвеног слога (који се пева између „о“ и „а“), па истовремено може бити и јек и одјек и уздах и преклињање. Уз пратњу акорда са додатим секундама у клавиру и нарочитог, разређеног и повремениог „неклавирског“ слога, одвија се ова враџбина и молитва остављене жене коју разазнајемо у њеном дугом монологу чији се вапај за Дафнисом појачава.

Форма дела је зависна од прозног текста, па само бајање Чаробнице добија рефренски смисао и понављање реченице „Доведите ми Дафниса из вароши“ управо је преузето из оног дела бајања и бајалица који сталним понављањима убрзавају процес у коме радња треба да се догоди. „Доведите ми, доведите ми“ почиње да звучи као део бајања, као мантра, као молба и наредба у исти мах. У исто време, као какав рецитациони мотив, ова мисао прави и унутарњу кохеренцију монолога, који држе повремене кулминације у којима се одвија сам процес бајања и враџбина.

Оно што је веома важно, слушалац не очекује никакво позитивно разрешење. Цео чин се води у некој врсти неверице. Прича, исказ, предуго истрајава у неизвесном ишчекивању и у умору Чаробнице која не престаје са молбама и бајањем. Али, ипак, басме су уродиле плодом и у краткој коди ариозног типа, најављује се Дафнисов повратак из вароши. Усредне молбе његове драге уродиле су плодом.

Ово бајање и врачање подстакнуто је веома занимљивом хармонском пратњом, која интензивира и разрађује монолог Чаробнице, правећи од њега праву позоришну сцену, односно нумеру достојну сцене.

Хармонски језик је веома занимљив, иако се на прво слушање чини да клавир замењује оркестарски бруј у низу тремола и педалних вибрација, његова улога није само пратећа, он остварује јако рафиниран хармонски план.

* * *

Последње вокално дело Љубице Марић је и њен потпуни отклон од литерарног, било да је оно изражено у народној или уметничкој поезији и прози. То је сасвим изузетно дело у целокупној српској литератури, *Чудесни милиграм* за сопран и флауту, настало 1992. године и које такође, као скоро сва Љубичина дела, од првог до последњег, носи посвету мајци.

Чудесни милиграм је, наиме, компонован без икаквог текста. Сама ауторка је објаснила: „Музика *Чудесног милиграма* постала је из наслова једне кратке приповетке: један мрав нашао је и донео у своју колонију блиставу мајушност чијој правој вредности никаква друга величина не може бити равна.“³

За разлику од *Чаробнице*, која је набијена текстом који се изговара, шапуће, скандира, пева, овај двопев сопрана и флауте сасвим је нарочитог жанра и сасвим нарочите употребе гласа. Рекли бисмо, превладао је антилитерарни моменат, у отклону од садржаја, текста, смисла сваке фразе и речи, Љубица је извезла овај двопев, дует два инструмента, јер је људски глас на вокалима „о“, „а“, „у“ сасвим ставила у контекст још једног дувачког инструмента, поред флауте.

У некој врсти слободне полифоније теку оба гласа, на неким местима се допуњујући, на другима се сасвим одвајајући, али две линије остају сасвим самосталне и линеарно идентификоване, као два лика, као два пева и два зова. Као алт и сопран, као алт-флаута и обична флаута.

Флаута у стваралаштву Љубице Марић има значајну улогу већ и по *Песми за флауту*, која представља необично иснирисану минијатуру, затим по уделу флауте у оркестарским саставима који прате друге вокално-инструменталне композиције, а сада и по пронађеној партитури за соло флауту, изведеној на отварању овог симпозијума.⁴ Ако говоримо о инструменту који има значајан удео у њеном стваралаштву,

³ Вид. „Коментаре аутора“ у књижици уз CD *Ljubica Marić: Kamerna muzika*, Terpsihora, Beograd 1995.

⁴ Новопронађену минијатуру извела је флаутисткиња Стана Крстајић на отварању међународног музиколошког скупа *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, у Свечаној сали САНУ, 5. новембра 2009.

то је свакако флаута, чак почевши од удела флаутског звука у њеном *Дувачком квинтету*.

Латентна хармонија која звучи у двогласу и могла би се потписати, не губи тонална упоришта. Мелодије су грађене од честих гирланди флауте и честих понављана тонова- слогова у сопранској линији.

Ипак, као у неком слободном двогласу из раних врста контрапункта и развоја полифоне музике, две различите деонице често започињу своје мелодијске токове унисоно, па се разилазе да би завршавале такође унисоно. Врло често се деонице сусрећу и сударају у секундама. Мелодије се разматавају, мотиви израстају један из другог, форма је крајње неухватљива, сем враћања на сам почетак, при самом крају композиције, као у коди у којој се јављају реминисценције на почетак композиције.

Атмосфера коју ствара има нешто постимпресионистичко у себи, али има и нешто од развејаности и транспарентности давних времена, од лествичних токова који упућују на Осмогласник и на обрте проистекле из модуса из Осмогласника. Углавном је тај православни слој поверен гласу, мада у средњем делу кретање гласа преузима управо флаута и, после узбуђеније рецитације која води у ачелерандо и смирује се у свом току, као да преузима исти мотив, исти глас, исто слово из сопранске деонице, исту мисао. Као да се сроде у истој идеји и мисли, идентификујући се, постајући једно.

Иако у Таблицама које је писала имамо назнаке неког Љубичиног еволуционистичког схватања света и живота, из целог њеног стваралаштва проистиче метафизички поглед на свет, а то су у *Милиграму* окамењене скулптуре давне поезије и музике, које су се преточиле у неколико вокала у деоницама два гласа или две флауте или праљудског постања, када су само имали фрулу и ономотопеје, само свој глас као праинструмент и вечити инструмент.

Губљење контура, неизрециво у изрецивом, те 1992. године говори о отклону Љубице Марић од свих познатих изама и стилова, о њеној аутохтоности. Она је музику црпла из себе саме.

* * *

Немам, нажалост, времена и могућности да обухватим дела која сам желела, а то су две кантате, *Праг сна* и *Из тмине појање*, као и музику из говорног ораторијума *Слово светлости*, посебно *Пасторалу* за хор и инструментални ансамбл, која је била управо ових дана изведена као камерна композиција, за квартет вокалних солиста уместо хора.

Посебно место у Љубичином потпуном отклону од директне асоцијативности на литературу као саставни део вокално-инстру-

менталних форми, заузима стих П. П. Његоша написан у партитуру њеног клавијског триа *Торзо*, о чему смо писали.⁵

Као закључак, изнећемо само неколико кратких опаски.

Не желимо да доказујемо литерарност ауторке, која се и сама бавила прозом и поезијом, која је била у извесном смислу литерата, већ да покажемо њен пажљиви ход по овој области, која сеже у неколико великих тематских кругова, неколико мањих, и у великој мери боји цео њен опус, од почетничких народних стихова, до изостављања било каквих стихова и коначно уписивања стиха у инструменталну деоницу. Управо та линија има своју потпуну историјску и хронолошку закономерност и говори о пређеном стваралачком путу од 1928. до 1996. године (*Торзо*) што није случајно, нехотично и ефемерно. Суштинско је.

Branka Radović

LITERARY AND ANTI-LITERARY ASPECTS OF LJUBICA MARIĆ' MUSIC

Summary

It has been attempted to approach Ljubica Marić's works possessing a textual context by taking into account the contemporary studies of history and theory of literature and music in the connecting field of literature, poetry and prose on one side and music on the other. Her vocal and vocal-instrumental works based on texts, as well as those without a text, but with a human voice incorporated, have been dealt with according to the ideas of the 'literary' and the 'antiliterary'. All those works display imaginative, subtle and varied manners of dealing with the human voice, be it in solo or choral settings. Specific features of those works show different modalities of her personal vocal expression and style which we could define in theoretical terms as 'literary' or 'antiliterary'. Covering the majority of works from Ljubica Marić's vocal and vocal-instrumental opus, this article should contribute to certain generalization and categorization concerning those works.

⁵ Бранка Радовић, „Његошевске инспирације Љубице Марић“, у: Бранка Радовић (ур.), *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић и нови жанр српске музике*, Зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 31. октобра и 1. новембра 2008, Српски језик, књижевност, уметност, књига III, ФИЛУМ, Крагујевац 2009, 29–37.

КЛАВИР И ХАРФА У МУЗИЦИ ЉУБИЦЕ МАРИЋ – БОЈЕ ВРЕМЕНСКИХ ДУБИНА

Зорица Макевић

„МОЈ клавир? Да то је једна посебна тема“, рекла је једном приликом Љубица Марић, мислећи на свој пијанино.¹ Ми кажемо, да, то је посебна тема, мислећи на њену музику. Жељени инструмент детињства, који је – стицајем ратних и послератних прилика – добила врло касно, остао је у композиторкиној најранијој успомени као измаштан: „...памтим клавир, један пијанино, у једном стану, у Београдској улици ... клавир који никада није постојао. Али, ја сам тако јако замишљала, тако јако желела, да и дан-дањи га видим тамо, чујем тамо и знам да сам се бавила свирањем.“ А бавила се потом свирањем клавира и стварно, у школи, и налазила начина да вежба. Сећајући се тог времена, са нарочитом живошћу додаје: „Једно време сам и харфу учила!“. По завршеним студијама композиције у Прагу, намеравала је да настави са учењем клавира у Берлину. Афинитет ка овим звучним медијима – који су у очигледном сродству и звуком и обликом – остао је заувек жив у музичком бићу Љубице Марић. А видљив је пре свега у њеној оркестарској музици, у којој клавир и харфа имају нарочито место.

На посебност њихове улоге упућује и ауторкина изузетна осетљивост према самом звуку, присутна такође у најранијем искуству, у доживљају првих тонова које је сама произвела: „То је једно ... најдрагоценије време и највеће уживање у звуку. Тада је звук музика, истовестан са музиком, синоним за музику. Тај се звук тако пажљиво слуша, тако доживљава ... После само велика дела дејствују тако како на дете делује звук. Ја сам одмах нешто почела да комбинујем, да нешто са тим звуком чиним и да бележим неке моје мале звучне одломке и тако наставила.“ Познато је да је и у својим зрелим годинама композиторка сам звук доживљавала као извор музике и да је, истражујући сонорност разних предмета, од ње сачинила своју *Музику звука* (1968–1975).

Све то говори да је нарочит значај звучних медија у стваралаштву Љубице Марић. Овом приликом покушаћемо да сагледамо ка-

¹ У разговору који је за Радио „Студио Б“ са Љубицом Марић водила Нада Петронијевић Човић 11. јуна 1995. Сви композиторкини искази у овом тексту потичу из истог извора.

ко се клавир и харфа, као одабрани међу њима, исказују у сусрету са ауторкином поетиком, са самим садржајем и смислом њене музике; са оним неизмерним богатством „целог времена“ које та музика собом обухвата – времена које се од искони сабира у нама и кроз све истинске догађаје – историјске и личне – наслојава, мења, преображава, и носи нас даље.² „... Ми се возимо по времену као неким сплавом. Возимо се и гледамо и видимо дивне ствари, велику лепоту и грозне ужасе и страшне пустиње и све могуће, а време нигде не стаје, и ми се возимо, возимо, возимо по том времену, све док се не сурвамо.“ Овакав композиторкин доживљај времена изражава, наравно, и њена музика, проничући у ширине, дубине и висине светова: космичког, историјског, духовног, унутарњег, личног... Просторно и повесно утемељена, имајући укус стварног времена и постојања, она сеже до саме тајне почетка и краја и њиховог заједничког извора у надвременом. А налазећи свој прави и пуни идентитет у мелодици *Октоиха*, одише и миром будућег века...

Клавир, као инструмент најширег изражајног спектра, у могућности је да представи све то богатство садржаја, што је највидљивије у камерним композицијама, у којима се појављује као носилац читавог музичког тока. У овим делима, међутим, не разазнаје се специфичан поетички смисао његовог звука. Сигурно најизраженија у *Византијском концерту* (1959), улога клавира се ни ту не сагледава најјасније, јер солистичка деоница (у партитури назначена као органски саставни део оркестра) учествује у свим догађајима ове јединствене музичке историјске епопеје. Ипак, са тим јединим, макар и условно концертантним делом, нарочит значај клавира за поетику Љубице Марић постаје непобитан. Управо из доживљаја ове музике, у којој се клавирски звук на чудесан начин открива као најчистија византијска боја, јавила се потреба да се проникне у његов изворни смисао у ауторкином музичком исказу. У том настојању драгоцен путоказ дају она оркестарска остварења у којима се клавир јавља слободно, неусловљен жанром. Пре свих, то су *Октоиха 1* (1958) и *Октоиха 3* (1961–1963), које са *Византијским концертом* – као централном композицијом великог триптиха *Музика октоиха* – деле исто музичко-духовно наслеђе. У целом циклусу учествује и харфа, па се и њена улога ту јасно показује.

Прве две композиције триптиха могу се посматрати као својеврсне музичке повести. *Октоиха 1* везана је за ово тло, одише њего-

² О доживљају те непрекидне акумулације тока времена ауторка говори у: Зорица Макевић, „Време које нас носи даље – Разговор са Љубицом Марић“, *Нови звук* 1, 1993, 10.

вим простором и постојањем, од искони; и носи у себи све суштинске моменте сазревања времена између сурове изложености простору који га окува и сублимности доживљаја који га ослобађа: од небеских озарења која му откривају смисао и назначење, преко великих историјских страдања и искушења, до завршне апокалиптичне визије и тајне самог његовог краја. *Византијски концерт* – звучна фреска окриља наше повести – улази непосредно у зенит сјаја Источног царства, натопљен звуком звона и златом исона, а тиме и у време његових страдања под налетима злих стихија, изранављено, крепљено светлошћу свише и смиривано унутарњим тишинама, све до коначног опадања и нестајања у дубинама векова. Ове две музичке епопеје посматраћемо напоредо, јер у њиховој повесној динамици постоје извесни сродни momenti који расветљују и узајамно потврђују смисао звучних боја клавира и харфе у поетици Љубице Марић.

На самом почетку *Византијског концерта* остинатне „искре“ клавира оживљавају прошлост и „премотавају траку“ времена, уводе нас у дубину векова – директно у оно златно доба царства и његове високе културе; откривају раван нарације и догађања. Недуго затим, остинато харфе у меком средњем регистру отвара још дубље слојеве времена, скривене иза његове појавности; открива сложеност његовог невидљивог ткања.

У првим тактовима *Октоихе 1* нема ни клавира ни харфе – почетак овог дела постављен је у сам освит времена, у његово још непрепознато, неосвешћено и простором заробљено трајање, из ког се поступно ослобађа и уобличава, све док се не слегне у савршени мир мелодије *Осмогласника* у благој гудачкој боји и „нетварној“ светлости флажолета. И тек у том смирењу догађа се први, поражавајући у својој лепоти, наступ клавира – неочекивана солистичка каденца излива се из мелодике појања, ван сваког метричког оквира, чак и без ослонца пулсације, и отвара просторе неизмерне унутарње дубине и слободе; уводи вечност у време, и време у пуноћу смисла и живота. Далеко од сваког спољашњег сјаја и вештине, ван поретка времена, форме и жанра, она долази слободно, као чист дар открочења.

Ово место из *Октоихе 1* усмерава снажан сноп светлости на солистичке и хармонске каденце прва два дела циклуса *Музика октоиха*, као на моменте дубоких сагласја и смирења, у којима се открива најчистији, изворни смисао звука клавира и харфе. У свет таквог мира уводи нас једноставна остинатна импровизација харфе на основи формула првога гласа, којом се у слободним одзвучима финалиса Еф завршава Ричеркар из *Октоихе 1*. Први став *Византијског концерта* обилује оваквим „зденцима светлосних тишина“, у којима се над звучним струјама исона импровизације клавира смирују и сабирају у низове формула другог гласа (нпр. т. 50–57, 97–99).

Карактер сонорности клавира у *Византијском концерту* непосредно је сугерисан насловом првог става – „Звук и звоњава“. Кроз обиље метрички, регистарски и фактурно разуђених остинатних фигурација, звоњава натапа готово цео ток дела, преламајући сву сложену динамику времена и догађаја, дијалектику помрачења и просветљења, немира и смирења, клонућа и узлета, бесловесних стихија и витешких похода, земаљских понора и духовних просветљења. Тако се ефекат звона у клавиранској деоници не исказује само као пука звучна сродност, већ и свим оним садржајима, стањима и расположењима која њихов небески волумен и дубина могу да приме и обухвате.

И *Октоиха 1* и *Византијски концерт* садрже по једну епизоду са клавиром и харфом, које – гледано споља, из наративне равни дела – долазе неочекивано и невезано, као упливи из неких других светова. Тајанствено, езотерично поље у које залази ток првог става *Октоихе 1* (т. 57–66), динамички и фактурно ваздушасто, непрозирно у остинатној затворености, своје дејство дугује пре свега боји харфе, подржане спорадичним тоновима клавира и плутајућим педалима дувачких инструмената. Слободни одзвучи тонова харфе, исписани са карактеристичним луковима који звук воде ка тишини, значајни су и у постизању атмосфере у епизоди трећег става *Византијског концерта* (т. 34–70), који се усред почетног милитантног замаха изненада нађе у тишини дечје собе; у времену које протиче ритмом механичких играчака, простором недодирљивог унутарњег света, маршевским кораком оловних војника; и – које већ у себи има клицу краја.

А крај, како долази? И у једном и у другом делу, у свим ставовима Концерта, на исти начин – готово неприметним увлачењем једног остинатног фона (чија је тајанствена оса увек тон Ес), управо у бојама харфе и клавира: прва га чини мистичним, друга му даје бескрајну дубину ванвременог.³

Улога харфе и клавира најјасније је диференцирана у две композиције које сачињавају *Октоиху 3*. Док у *Остинату* клавир има сасвим посебну улогу, у кантати *Праг сна* у састав камерног оркестра од ова два инструмента уврштена је само харфа. Овде надреалистичкој есхатолошкој поетској визији, изатканој у слободном преплету стихова Марка Ристића, харфа даје основни тон. Дискретним, али у фигуративној разноврсности изразитим учешћем, она већ у пр-

³ Исто је дејство ових инструменталних боја у I епитафу *Песама простора* („Давно ти сам легао и дуго ти ми је лежати“), чији пентатонски остинато озвучава време с ону страну краја, ослобођено окова коначности. И завршетак *Пасакаље* урођен је кратким остинатом клавира у воде ванвременог.

вом стиху потпомаже директан улазак у средиште смисла и дубину истине: „За љубав онога чему си обећан...“ Њени скромни арабески мотиви, увек различити и тиме живљи и присутнији, уводе и боје стихове надреалистичке песме *Пренуће*, нарочито оне надахнуте сликама вода; или пак једним лаким потезом отварају визију безмерног дана из *Театралног субјекта*. У читавом низу сугестивних поетско-музичких призора, харфа још једном потврђује да има кључ свих тајни, непознатих светова, чудесних атмосфера. У њеној боји су, да се изразимо Ристићевим стиховима, све оне „сенке без разлога“ и „светлост без извора“, сам „меки праг надземаљског“ – „памучно пражје“.

Харфа посипа златним прахом оркестарску измаглицу на самом „прагу сна“, где нас оставља кантата из *Октоихе 3*, а преузима и даље води друга композиција овог диптиха – *Ostinato super thema octoicha*. Њен почетак израња из исте такве „измаглице“ и улази у стварни освит онога дана о којем са чежњом пева Ристићев *Театрални субјект*: „незаменљиви дан, дан који ће трајати изван времена...“ Харфа сада попут „звезде на истоку“ просијава све јаснијом пулсацијом тона Ге, заједно са флажолетом контрабаса, и као мистични проводник погледу открива блистање незалазног дана – појање које не престаје. А његов медијум управо је – клавир. У овом најделикатнијем сусрету два инструмента најјасније се показује тајна њиховог односа: клавирски звук је сасуд звука харфе, тело или храм у којем се дух харфе стани; и тај однос икона је највеће тајне – осећења твари Божанским Духом и оваплоћења самога Бога. У својој истоветности и јединствености бескрајно разнолика ниска тонова петог гласа у клавиру, показује онај „самосуити живот (αὐτοῦσα ζωή) који вечно очувава непроменљиву сличност“, сам Божанствени живот, узрок и извор свега постојећег, истину ствари и бића; „живот вјечни који бјеше у Оца и јави се нама“ (1. Јн. 1, 2) као „икона Бога невидљивога, Прворођеног прије сваке твари“ (Кол. 1, 15).

При првој појави, где мелодију клавира прати само исон виолончела, она се открива у чистоти појања, које је икона Свете Тројице,⁵ а у даљем току у оркестру осликава „пуноћу Онога који све испуњава у свему“ (Еф. 1, 23), обухватајући сву творевину, видљиву и невидљиву. Свет који је у Христу и ради Христа створен, а који је у исти мах и узрок његовог страдања. Ток овог дела заправо је драма тог односа и

⁴ Давид Перовић, „Проповед светог Василија Великог о Христу“, *Богословље*, свеска 1–2, година XLIX (LXIII), 2004, 14.

⁵ Тишина којом је појање обавијено (Свеплодна Тишина) симбол је Бога Оца; мелодија је икона Бога Сина – Оваплоћеног Логоса; а исон представља Бога Духа Светог. Уп. Јеромонах Јован (Ћулибрк), „О музици и васпитању“, *Богословље*, свеска 1–2, година XLV (LIX), 2001, 106.

сав је усмерен ка оном јединственом тренутку у којем остинато клавира улази у време оркестра и преузима на себе сав његов трагизам (т. 106–113). (И ову тајну божанског снисхођења припремила је једна смирена епизода харфе [т. 56–60].)

У том чудесном остинату клавира, као у једној каденци која никад не престаје, коначно је јасно да је клавир у музици Љубице Марић у истини звучни сасуд склада, сагласја и смирења – сама икона божанског живота и пуноће смисла. И јасно је отуда зашто се доживљава као најчистија византијска боја. *Византијско плаво*. Или, конкретно, у *Остинату – плаво студеничког Раснећа*.

Zorica Makević

THE PIANO AND THE HARP IN LJUBICA MARIĆ'S POETICS – COLOURS OF THE DEPTHS OF TIME

Summary

The two instruments which occupy a central position in a score, hold a key role in the orchestral music of Ljubica Marić. Her only concerto, the *Byzantine concerto*, is composed for piano as solo instrument. The specific approach to this genre is emphasized by the composer's remark that 'the piano part represents an organic part of the symphonic orchestra'. Bearing in mind the importance and expressive character of the piano part, we, naturally, do not interpret this remark as a limitation of the soloist's role, but as pointing to the right order of things: it is not the concerto that is dedicated to the piano and its technical and expressive capabilities, nor are these capabilities the source of Marić's musical inspiration, but it is the original creative idea – which is always more than musical in her works – the one that has recognized its main colour and sound medium in this very instrument.

The other two works from the cycle *Musica Octoicha* also give a solo role to the piano. It can be seen in the composition *Octoicha 1* in particular moments which have mainly the meaning of a cadenza, while in *Ostinato Super Thema Octoicha* it is quite the opposite, so that we could say: the piano takes up the whole linear flow of piece, but in a completely anti-concertante way.

The sound of the harp is woven into the works of Ljubica Marić alongside with the solos of the piano, like their reflection and echo, like a mysterious wrapping and forerunner, but also in the form of autonomous expression, to which the sound of the piano sometimes just invisibly lends volume.

The unique poetics of Ljubica Marić, whose music penetrates the mysteries of time and being, inspires us to approach the questions of instrumentation from those same standpoints. In that way the roles of the piano and the harp are revealed in the refraction of their acoustical- expressive potentials through specific poetical moments, which, in fact, acquire through this fusion their true shape and colour.

ШТА ЈЕ ТО У СРПСКОМ ЦРКВЕНОМ ПОЈАЊУ ИНСПИРИСАЛО ЉУБИЦУ МАРИЋ?*

Ивана Перковић

МОЖДА је термин инспирација, споменут у наслову, адекватније заменити неким другим појмовима када је о Љубици Марић реч. Пре би се, можда, могло размишљати у смеру препознавања, „предачког сећања“, уметничке интуиције или резонирања неких слојева српског појања са темељним елементима њене личне поезике стварања. Јер, ако инспирацију схватимо у платонистичким координатама небеског, божанског дара, Хорацијеве *amabilis insania*, или у смислу савременог распрострањеног становишта *привилегованог, изузетног* психолошког стања готово обавезног да би се остварио креативни успех у уметности,¹ тада би наше трагање за слојевима српског појања који су подстакли нашу композиторку зашло у сфере религиозности, мистичног искуства, екстатичног доживљаја, и омело разумевање оне стране проблема којом се овом приликом бавимо. Нашу пажњу привлаче музиколошки увиди у однос Љубице Марић према појању, као и питања њеног избора напева, односно зборника из којих је мелодије преузимала. Биће речи и о богослужбеним текстовима које није цитирала у својим делима, иако су они можда били стваралачки релевантни, о дефинисању – за Марићеву – најдубљих и највибрантнијих елемената црквених гласова, те и о појачкој и темпоралној темпоралности.

Однос Љубице Марић према српском појању поседује извесне димензије парадокса. Контрадикције на којима се он темељи рефлектују се на различитим нивоима, почев од терминолошког, који се потом – *nomen est omen* – развија кроз своје онтолошке, историјске, поетичке и друге гране. Пођимо од једноставног питања: на ком се нивоу успостављају везе *Византијског концерта* (1959), другог дела циклуса *Музика октоиха*, и Византије? Као што је познато, у овом су остварењу присутни елементи напева српског црквеног по-

* Студија је рађена у оквиру пројекта „Светски хронотопи српске музике“, који под бр. 147045 подржава Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ Упор. John Moffitt, *Inspiration: Bacchus and the Cultural History of a Creation Myth*, Brill, Leiden 2005, 1.

јања другог, трећег и четвртог гласа, и то на основу *Осмогласника* који је записао Стеван Стојановић Мокрањац. Познато је, исто тако, да пуни наслов Мокрањчеве збирке из 1908. године гласи *Српско народно црквено појање I. Осмогласник*. Зна се и да су темељи српског литургијског певања византијске провенијенције, али и то да је ова основа кроз историју богослужбене музике Српске православне цркве била подложна различитим утицајима и променама. С тим у вези, један од истакнутих записивача српског појања, Тихомир Остојић, крајем XIX века истакао је: „напеви су се временом у српским устима тако догонили на калуп народни да се дан данас скоро сасвим разликују од грчких, само им је основа иста.“² Разлике између средњовековног црквеног певања и карловачког појања су знатне и резултат су доминантно усмене традиције.³ Фиксирано, међутим, нотним записима, почев од средине XIX века, српско појање није се након тог времена драстично мењало.

Зар у том случају употреба атрибута „византијски“ уместо – „српски“ од стране Љубице Марић не делује контрадикторно, када се између ова два појма не може ставити знак једнакости? Мелита Благојевић (Милин) претпоставља да се ради о жељи да се сугерише атмосфера средњег века.⁴ На ово се може одговорити другим питањем: који су разлози Љубицу Марић навели да се у трагању за средњим веком „заустави“ управо у појању насталом у XVIII столећу? Уколико је реч о трагању за архетипом, да ли је музичка, па и стваралачка, археологија Љубице Марић могла кренути у даљу прошлост и посматрање израстања византијских мелодија из ранохришћанске или старојеврејске праксе на пример?

И заиста, специфична реторика музиколошких написа посвећених Љубици Марић – можда обојена и њеним, сасвим посебним, односом према језику – обилује терминима попут „древности“, „архаичности“, „архетипа“; спомињу се „садејство са утицајима средњовековне српске и византијске уметности“⁵ (премда, у музичком погледу, директни средњовековни утицаји нису присутни) и „духовни фолклор“⁶ (у циљу

² Тихомир Остојић, „Негујмо црквену песму“, *Орао* (календар), 1893, 58.

³ С тим у вези вид.: Ивана Перковић, *Музика српског Осмогласника између 1850. и 1914. године*, Факултет музичке уметности, Београд 2004, 3–11.

⁴ Melita Blagojević, „Vizantijski koncert Ljubice Marić“, *Muzika i reč*, 8, 1976, 7.

⁵ Мелита Милин, „Унутарња биографија композитора. Скица за студију утицаја у делима Љубице Марић“, *Музикологија*, 4, 2004, 71.

⁶ Ана Стефановић, „Архаично, модерно и постмодерно: о најновијој стваралачкој фази у опусу Љубице Марић“, *Музички талас*, 1–2, 1997, 12.

истицања генеричке везе новијег богослужбеног и народног певања). Углавном се, ако изузмемо узгредно запажање Петра Бингулца,⁷ прелази преко чињенице да је литургијско певање које је Мокрањац забележио савременим нотним писмом, хронотоп XVIII века и фрушкогорских манастира, али и поствизантијских, с једне, односно руских (украјинских) утицаја, с друге стране. Још једно, сасвим узгредно, питање: уколико је још од XI столећа појам *глас* у словенској богослужбеној терминологији заменио *ихос*, из ког се разлога у насловима Љубице Марић апострофира *октоих*, а не *осмогласник* (па и сам Мокрањчев зборник носи овај други наслов)? Одговоре на питање „зашто је тако“ треба тражити у контексту времена у којем је стварала и модернистичког проседеа, што излази из (сада могућих) оквира овог рада. Тренутно, пажњу усмеравамо ка питању које то слојеве српског појања Љубица Марић јесте, а које није усвојила.

Већ и сама чињеница да се Марићева обратила управо Мокрањчевом зборнику песама за васкрсна богослужења заслужује пажњу. Наиме, како је и Петар Коњовић приметио, „приређујући своју редакцију *Осмогласника*, Мокрањац је учинио један фундаменталан потез тиме што је, упрошћујући мелодије избацивањем трила, утврдио чврстину основе, костур мотивске грађе.“⁸ Не улазећи овом приликом у расправе о педагошкој намени *Осмогласника*, односно његовој (не)подобности за богослужбену употребу, запажамо кључно место појма „редакција“. Прилазећи мелодијама српског појања не као својеврстан музички хроничар или појац, већ као музичар-стваралац, овај аутор је свесно и систематски вршио својеврсну ревизију мелодија ради истицања особина које је сматрао битним. Овде се не ради само о добро познатим трилама и украсима смештеним у музичке фусноте, већ и о одређеним карактеристичним мелодијским формулама, а оне, познато је, значајно учествују у грађењу идентитета једног гласа. Темељна анализа његовог записа указала је на таква „места“,⁹ а илустрације ради, може се споменути седми глас, чији је завршни одсек у „главном запису“ редовно она ређа (и старија) варијанта. Уобичајена варијанта забележена је у фусноти,

⁷ „А из елемената тог општег балканског, византијског *Октоиха* развио се, створио се у дугом процесу векова, стрпљивим упорним напорима кроз све страхоте живота у ропству, настао је и формирао се дивни, топли, усрдни и искрени вид српског *Октоиха*, српски *Осмогласник*, темељ и корен целог српског појања.“ – Petar Bingulac, *Napisi o muzici: studije i eseji*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1988, 289.

⁸ Петар Коњовић, *Стеван Ст. Мокрањац*, Матица српска, Нови Сад 1984, 122.

⁹ Упор. Ивана Перковић, *Нав. дело*, 74–80.

са следећом примедбом: „Овако се обично пева – а горе је задржан други (старији) облик за разлику од завршног облика из трећег гласа“.¹⁰ Чини се да је Мокрањцу било важније да истакне мелодијску индивидуалност седмог гласа, него да да предност распрострањенијем начину певања. Поступајући на овај начин показао је, дакле, да је природа његовог односа према једногласним литургијским напевима композиторска и креативна, окренута ка музичкој страни српског појања, а мање појачка, одређена поштовањем традиционалних и општеприхваћених решења.

Управо се на тој оси дефинише и приступ Љубице Марић. Она није стварала литургијске композиције, нити је користила стихове богослужбених химни, већ, како је истакла у вези са *Музиком октоиха*, свој однос према црквеној музици заснивала је на „понеком следу тонова односно мелодији, или само на извесним одликама појања у нашем 'Осмогласнику'“.¹¹ Чини се, ипак, да јој сами литургијски текстови нису били небитни. У студији „Монотематичност и монолитност облика фуге“ писала је о тесним везама музике и речи: „Реч је“, пише она, „објављивала идеју коју је музика певала (...) Из прозних литургијских текстова, старозаветних псалама и химни, изливале су се оне јединствене, у основи асиметричне, целовите линије коралних мелодија“.¹² А у вези са Мокрањчевим записима појања, споменула је да су они у њој „тињали читавих осамнаест година (...) Онда се неодољиво пробиле треће певање првога гласа – заједно са његовим тамним дубоким и вишезначним почетним текстом (подв. И. П.), и то певање је (наравно без текста) постало основа за оркестарску композицију *Октоиха I*“.¹³ Управо то „треће певање“, заправо прва васкрсна стихира, поставља се као једна од кључних тачака посматрања односа Марићеве према српском појању. Она покреће наше даље разматрање и поставља се као место сусрета бројних нити ткања ове њене вишедеценијске заинтересованости обележене истовремено и амбивалентношћу, и интертекстуалним дијалозима, али и екстремно увидима.

¹⁰ Стеван Стојановић Мокрањац, *Српско народно црквено појање I. Осмогласник*, Свети архијерејски синод СПЦ, Београд 1964, 218.

¹¹ Miloš Jevtić, „Ljubica Marić: Kroz zvuk prisustvo onih čudesnih svetova i emocije“, [у ауторовој књизи:] *Muzika između nas: Odgovori 2 sa gramofonskom pločom kao zvučnom ilustracijom*, RTB – Nota, Београд – Књажевац 1979, 101.

¹² Ljubica Marić, „Monotematičnost i monolitnost oblika fuge“, *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija*, 1966, br. 70, 645.

¹³ Зорица Макевић, „Време које нас носи даље: Разговор са Љубицом Марић“, *Нови звук, интернационални часопис за музику*, 1993, бр. 1, 10.

Тамни и вишезначни почетни стих прве васкрсне стихире гласи: „Изведи из тамнице душу моју, да славим име Твоје“; реч је о стиху из 141. псалма који се пева на вечерњем богослужењу, служби која симболизује стварање света, грешни пад човека и изгнање из раја, долазак Спаситеља и спасење.¹⁴ У наслову псалма стоји: „душа, у великом страху уздише и тражи помоћ Божију... Наук Давидов. Молитва, кад бјеше у пећини.“ Реч је о псалму-гужбалици, која може имати комунални или индивидуални карактер, чије су теме страх, криза, усамљеност, осећање напуштености и тешкоће. У вишеструким тумачењима овог старозаветног текста спомиње се страх од смрти, од преласка из једног света у други, страх који осећа човек на самртној постелји и моли за божју заштиту; то је, можда, невино оптужен човек у затвору или се ради о метафори тамнице у наизглед безизлазној животној ситуацији. Ово на изванредан начин резонира са поетским исказом Љубице Марић из *Таблица*: „тмина у дну душе, тмина таме над тамама.“¹⁵ Није, чини се, небитно ни то што реч „глас“ у смислу гласног, звучног, а не тихог или нечујног, унутрашњег обраћања, има истакнуто место у самом псалму: „гласом својим, ка Господу вичем, гласом својим Господу се молим“ (142.1), при чему је предмет упечатљиве анафоре управо појам *глас*.¹⁶ И опет, призивамо у сећање речи Марићеве: „свакога часа иза сваког звука отварају се светови... иза појединих гласова, иза оног хучања света.“¹⁷

Не може се занемарити ни звучност текста, а нарочито језика. Црквенословенски се данас обично везује са литургијском праксом и богослужбеним књигама, али се његови корени налазе у староцрквенословенском, негованом у периоду између IX и XI века; он је, као један од најстаријих књижевних и сакралних језика у Европи „сведок континуитета и гарант очувања... тековина словенских култура... и неодвојиви атрибут културног, верског и националног идентитета народа који су се њиме служили и служе.“¹⁸ Иако се Ма-

¹⁴ Лазар Мирковић, *Православна литургија. Други, посебни део*, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд 1982, 15.

¹⁵ Љубица Марић, „Таблице“, *Нови звук, интернационални часопис за музику*, Београд, 2004, бр. 23, 22.

¹⁶ James N. Colt, *Exegetical Paper: psalm 142*, 2009. (текст доступан путем интернета на адреси www.ceds.edu/exegetical-paper.pdf).

¹⁷ Љубица Марић, „Разговор са Азром“, *Нови звук, интернационални часопис за музику*, Београд, 2004, бр. 23, 16.

¹⁸ Ксенија Кончаревић, „Црквенословенски језик кроз призму лингвокултурологије (оглед системско-структуралне анализе)“, *Зборник Матице српске за славистику*, Нови Сад, 2006, бр. 70, 128.

рићева, познато је, обрађала текстовима средњовековне провенијенције с једне стране, и пажљиво ослушкивала мелодику језика и његову 'јединствену пребогату акцентуацију'¹⁹ са друге, црквенословенски или српскословенски језик – који, како је Григорије Ђакон у својој посланици о језику у XV столећу писао, „као да споро и пуно тече“ и „више воли варије (тешке нагласке)“, за разлику од бугарског у којем доминирају оксиде (оштри нагласци)²⁰ – није користила у споју са мелодијама српског црквеног појања.

Љубица Марић није показала интересовање ни за неке друге конститутивне елементе појања, иако су је, генерално говорећи, сродне теме привлачиле. Један од њих тиче се средњовековне ортографије: иако се она не налази у групи „звучних“, „тонских“ или „гласовних“ квалитета које је истицала, осврт на ову димензију проблема чини се смисленим. Уосталом, да ли би Таблице биле оно што јесу без оног посебног графичког „осветљења“ које у себи носе?

Средњовековна текстуална ортографија била је важна ознака словенског културног идентитета и то не само због светог статуса речи, односно слова, већ и због усвојеног става да је „свака графема имала своју иманентну семантику, независну од њеног назива“, како истиче Ксенија Кончаревић.²¹ Сам графички систем био је, наводи споменута ауторка, „у представама средњовековног језикословца (...) персонификован, односно схваћен као пандан људском свету: сугласници су упоређивани са мушкарцима, самогласници са женама, надредни знаци (титле, акценатски знаци) представљали су својеврсне 'свештене одежде' тј. украсе слова (...) па отуда не треба да нас чуди чињеница да је изузимање сваког слова из азбуке доживљавано трагично – као смрт људског бића или лишавање неког телесног уда.“²² А древни средњовековни слојеви српске музичке прошлости забележени су, као што је познато, византијском неумском нотацијом, музичким писмом чији је графички материјал, осим указивања на интервалске, ритмичке и друге стране појаних тонова, имао и апстрактна теолошко-мистичка објашњења. Исон је, на пример, сагледаван у поређењу са словом алфа и описиван је као „цар свих знакова.“²³ Неумско писмо било је, дакле, саставни део сложе-

¹⁹ Зорица Макевић, *Нав. дело*, 11.

²⁰ Ђорђе Трифуновић, *Стара српска књижевност*, Филип Вишњић, Београд 1995, 167.

²¹ Ксенија Кончаревић, *Нав. дело*, 137.

²² *Исто*, 137.

²³ Упор. Јевгенј Херцман, *Vizantijska nauka o muzici*, prev. Zoran Buljugić, Clio, Beograd 2004, 282.

ног система православног односа према музици. Оно је вишеструко условљено текстом, и то не само на плану односа конкретног текста и црквеног гласа или на нивоу образовања форме. Без подршке речи, одређени неумски знаци не могу се прецизно интерпретирати: у зависности од тога да ли „покривају“ један слог или више њих, поједине неуме тумачиће се као један интервалски помак или више њих, на пример. Осим тога, неума, за разлику од ноте у линијском систему – усмерене ка конкретном звуку, дефинисане као „тачка“ која има своје основне координате: висину и трајање – не указује на конкретан тон, већ на међусобни однос тонова. Висина одређеног тона може се, дакле, у овом систему нотације, дефинисати само уколико се зна висина претходног. И док неуме указују на међусобне размаке, релације, проток и процесуалност напева,²⁴ линијска нотација, којом је српско појање бележено од XIX века надаље, није окренута ка континуалности линеарног кретања, већ ка координацији више тачака у времену.²⁵ Сходно томе, дихотомија на нивоу неума–нота, не постоји само у сфери музичког писма, већ и у сфери модела (музичког) мишљења, па се лако може сагледати кроз релације молитве и уметности.

Љубица Марић се, међутим, обраћа записима који су сачињени савременим, западноевропским нотним писмом, линијском нотацијом, која недвосмислено фиксира музичке квалитете појања – попут тонских висина, њихових трајања и других елемената – али се, у самом запису, интегрална веза међу тоновима напева губи.

Још једна од контрадикторности њеног односа према српском појању односи се на релације између усмене и писане праксе. Усмено преношење црквених напева било је, заправо, главни узрок трансформације средњовековног литургијског певања у тзв. „српско народно црквено појање“. Многи атрибути на које је у својим интердисциплинарним истраживањима „психодинамике оралности“ језика указао Волтер Онк (Walter Ong) – попут присуства формула, адитивности израза, агрегативности (кластери паралелних термина, фраза и сл; клишеи у епитетима који претходе именицама: „храбар војник“, „лепа принцеза“), редундантности, колективности партиципације и хомеостазе²⁶ – недвосмислено су присутни и у појању, сачињавајући његов феноменолошки слој. Па иако се користила ис-

²⁴ Упор. Владимир Иванович Мартынов, *Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси*, Прогресс – традиция, Москва 2000, 86.

²⁵ Нина Герасимова-Персидская, *Русская музыка XVII века – встреча двух эпох*, Музыка, Москва 1994, 45–46.

²⁶ Walter Ong, *Orality & Literacy, The Technologizing of the Word*, Methuen & Co, London 1982, 31–49.

кључиво писаним извором, негирајући на извештан начин принципе који су довели до њој тако значајног сродничког односа фоклорне и литургијске материје, нека од тих својстава Марићева је доследно уграђивала у своје композиције. Континуитет израстања из једног језгра, варирања, потврђивања и допуњавања, линеарност и метроритмичка флуидност сврставају се у композиционе константе њеног стила; у те оквире Властимир Перичић, на пример, сврстава „принцип сталне интонационе обнове и варирања тематских замисли“²⁷, док Мелита Милин запажа значај „кохерентности и јединства, са сталним испредањем новог које 'законито' произлази из претходног, а никад не значи дословно понављање.“²⁸

Но, вратимо се сада оном „трећем певању“ првог гласа из *Осмогласника* (**пример 1**: псаламски стих *Изведи из тамнице* и стихира *Вечерње наше молитве прими* из *Осмогласника* Стевана Стојановића Мокрањца). Љубица Марић је у циклусу *Музика октоиха* (1958–1963) плански користила напеве првих пет гласова (*Октоиха 1* [1959] заснована је на првом гласу, *Византијски концерт* [1959] – на другом, трећем и четвртном, камерна кантата *Праг сна* [1961] и *Остинато супер тема октоиха* [1963] – на петом), док је у делима из осамдесетих и деведесетих година – изузев *Монодије октоихе* (1984), у којој је присуство трећег гласа недвосмислено, – статус црквених гласова другачији, па се њихови елементи најчешће јављају у виду *трагова*, лебдећих фрагмената различите провенијенције (*Инвокација* [1983]: елементи првог, петог и шестог гласа; *Асимптота* [1986] – елементи првог и другог гласа; *Архаја 1* [1992], *Архаја 2* [1993] – елементи различитих гласова; *Чудесни милиграм* [1992] – блискост са првим гласом; *Торзо* [1996] – елементи петог и шестог гласа). Но, „прве речи“ које је Љубица Марић „изговорила“ усвајајући музички језик црквених гласова, остале су трајно уткане у њен вокабулар. О томе сведоче три одабрана примера: један је из *Октоихе 1* (**пример 2а**), други из *Остината супер тема октоиха* (**пример 2б**) и трећи из *Архаје* за гудачки трио (**пример 2ц**). У сва три примера јасно препознајемо контуре исте мелодијске формуле, оне засноване на поступном узлазном кретању по тоновима молског тетрахорда, са силазним скоком мале терце на крају. Није овде

²⁷ Властимир Перичић, „Љубица Марић“, у: *Уметници академици 1968–1978*, Галерија САНУ, књига 38, Београд, 1981, 236–242: 239.

Властимир Перичић, *Љубица Марић* (посебан отисак), САНУ, Београд 1981, 239.

²⁸ Melita Milin, „Transpozicija napeva iz Mokranjčevog Osmoglasnika u Vizantijskom koncertu Ljubice Marić“, у: *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, ur. Vlastimir Peričić, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 1991, 189.

реч само о аутентично-плагалном односу првог и петог гласа, а у вези са *Октоихом I* и *Остинатом*, ради се о једном мелодијском моделу који се може наћи још и у трећем, четвртном и осмом гласу (**пример 3**: мелодијска формула присутна у првом, трећем, четвртном, петом и осмом гласу осмогласника). Другим речима, прецизно идентификовање гласовног исходишта у *Архаји* за гудачки трио није могуће, али ни потребно: управо ова формула може се сагледати као кључ, кôд, чворна тачка – или за Љубицу Марић можда – архетип. И управо овде препознајемо један од њених најдубљих увида у српско појање: ова места на којима се формуле подударају, преклапају, а гласови украјају и усецају једни у друге, основа су тематског јединства српске литургијске музике, знаци препознавања, симболи, почетне и крајње тачке појања. На Мокрањчевом трагу, и то не само у смислу извора цитираног материјала, већ на креативном плану, музичко биће Љубице Марић осетило је дубоку резонанцу те густе и сложене мреже образаца на чије је присуство научна музиколошка мисао указала знатно касније.²⁹

Конечно, извесне аналогije између опуса Љубице Марић и српског појања успостављају се како на музичком, тако и на филозофском, односно теолошком нивоу односа према времену. Питања трајања, односа почетка и краја, линеарности времена, темпоралности и дистинкције нивоа времена (у смислу прошлости, садашњости и будућности) представљају додирну тачку, и то у различитим аспектима. Кренимо од музичког плана. Структура мелодија „малог појања“ у новијој српској традицији базира се на мелодијским одсецима који се циклично понављају у песмама једног гласа. У начелу, већина мелодијских одсека садржи два сегмента: уводни део, који је изразито варијабилан, како по дужини, тако и по музичком садржају, и карактеристичну формулу, препознатљиви мелодијски, односно мелодијско-ритмички образац. Први део одсека знатно је флексибилнији од потоњег; први се чак може изоставити, а други – не сме; први јесте на почетку, али – хијерархијски посматрано – други је први. Формула, дакле, делује као музички знак интерпункције, као својеврсна каденца. Она означава крај једног, али и почетак другог одсека, с обзиром на чињеницу да почетни делови одсека немају ону изразитост тематског материјала коју поседују формуле. Другим речима, мелодијски одсек има обележен крај и необележен почетак и у том смислу одговара оним семиотичким системима које Јуриј Лотман (Юрий Лотман) дефинише као есхатолошке.³⁰ У том контексту, проблем краја се у православној науци о последњим збивањима разматра у динамичком смислу: судбина свега

²⁹ С тим у вези в. Ивана Перковић, *Нав. дело*, 142–155.

³⁰ Jurij Lotman, „Ogledi iz tipologije kulture“, *Treći program*, 1974, br. 23, 482.

створеног сагледава се у односу према крају.³¹ Преображај путем смрти постаје за хришћане суштински значајан корак ка сједињењу и пут ка ослобађању од смрти, а време, према православном схватању, „не делује (...) као прошлост, садашњост и будућност, већ као згуснуто, спасоносно и литургијско време.“³² Дијахронична есхатологија подразумева и прошлост и будућност у садашњости, „посебно због тога што су последње ствари исто што и прве и средишње.“³³ А у делима Љубице Марић временски парадокс се односи на брисање граница између почетка и краја – почетак у крају, крај у почетку – релације између хроноса и каироса и трагање за надвременом, апсолутним презентом који у себи садржи све „и простор, и време, и постојање“. И док савремена филозофија препознаје различите типове темпоралности,³⁴ прихватајући чињеницу да досадашња истраживања физичког света још увек нису довела до откривања супервремена већ, пре, до дезинтеграције идеје о универзалном временском протоку (односно, како то Џулијус Томас Фрејзер [Julius Thomas Fraser] формулише: „у физичком свету не постоји ништа са чиме би се ова слика (...) времена које протиче могла упоредити (...) Извори нашег осећања времена које пролази и његових апстрактних репрезентација морају се тражити само у човековој глави“³⁵), Марићева прихвата „ствари без почетка“³⁶ и уписује их у своју музику. Као што је њена свест о времену интимна, лична, дубоко загледана унутра, у себе, али без херметичности тог погледа, тако је и

³¹ Џон Мајендорф, *Византијско богословље*, прев. Јован Ћ. Олбина, Каленић, Крагујевац 1989,² 267.

³² Јеротеј Влахос, *Живот после смрти*, прев. Антонина Пантелић, Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског, Београд 1998, 252.

³³ *Исто*, 249.

³⁴ Ђакомо Марамео (Marramao) разликује пет њених нивоа. То су: 1. ноетичка темпоралност, 2. биолошка темпоралност, 3. еос-темпоралност, 4. прото-темпоралност и 5. а-темпоралност. Прва од њих односи се на људску свест о времену са јасном дистинкцијом између прошлог и будућег; друга – на темпоралност живих организама која зависи од врсте, то је тип „органске садашњости“; трећа – на континуално бидирекционо макроскопско физичко или астрономско време свих тела која поседују масу; четврта – на субатомско време елементарних честица, недирекционо време без континуитета; а пета – на време светлости и електромагнетног зрачења, време честица које се крећу брзином светлости, време сведено на нулу. – Giacomo Marramao, *Kairós: Towards an Ontology of Due Time*, Aurora, Colorado (USA), The Davies Group Publishers, 2006, 31.

³⁵ Према: Giacomo Marramao, *Нав. дело*, 32.

³⁶ Miloš Jevtić, *Нав. дело*, 99.

њен однос према српском појању обликован чудесним сродством различитих испољавања музике.

ПРИМЕРИ

Стіхѳры воскресны Стихире васкрсе - Stichera Anastasima

3

Из - ве - ди ѿзъ тем - ни - цы дѣ - шѣ мо - ю, ѿ - спо - вѣ -

да - ти - са ѿ - ме - ни тво - е - мѣ.

3'

Ке - чер - ні - а на - ша мѡ - ли - твы,

прѳи - ми, сла - тѣи Го - спо - ди.

1)

ѿ по - дѣждь намѣ ѡ - ста - влѣ - ні - е грѣ - хѡвъ,

ѿ - кв ѣ - дѣнь ѣ - си ѿ - влѣи

въ ми - рѣ во - скре - се - ні - е.

Пример 1: Псаламски стих Изведи из тамнице и стихира Вечерње наше молитве прими из Осмогласника Стевана Стојановића Мокрањаца, према:

Стеван Стојановић Мокрањац, Духовна музика. IV Осмогласник (Стеван Ст. Мокрањац, Сабрана дела, 7), Завод за уџбенике и наставна средства – Нота, Београд – Књажевац 1996, 16–17.

RICERCARE

$\text{♩} = 63$

Fl. picc.
Fl. 1
2
Ob. 2
Cor. ingl.
Cl. 1
2

Пример 2а: Октоиха 1, Ричеркар, т. 1–4

Pf.
Pf.
Pf.
Pf.

Rachissimo più mosso

Пример 2б: Остинато супер тема октоиха, клавијски парт, т. 8-21

Musical score for three systems. The first system includes dynamics *poco f* and *pesante*. The second system includes a measure number **36** and dynamic *mp*. The third system includes dynamics *poco cresc.*, *poco f*, and *poco f espressivo*.

Пример 2ц: Архаја, т. 29-36

Musical notation showing six staves of a melody formula, labeled I, III, IV, V, and VIII.

Пример 3: Мелодијска формула присутна у I, III, IV, V и VIII гласу осмогласника

Ivana Perković

LJUBICA MARIĆ: DRAWING INSPIRATION
FROM SERBIAN CHANT

Summary

The artistic approach of Ljubica Marić to Serbian chant, mostly Octoechos, initiating many comments on the archetypal, 'hoary' layers of folk and religious tradition, was creatively supported by her modern musical expression. It is known that Ljubica Marić used Octoechos melodies published by Stevan Stojanović Mokranjac in 1908. In other words, her creative attention was directed to the contemporary Serbian chant, also known as the 'Serbian popular church chant' or the 'Karlovci chant'. The concept of a 'Serbian popular church chant', which came into use during the period of romanticism (even though the chant itself was created earlier, in the 18th century), was based on the close resemblance between Serbian folk and church melodies. However, many notions on this subject were no more than a romantic construct. In Ljubica Marić's oeuvre one can find the same matter at issue, but her search has stayed only in the musical domain. Yet, one question remains: how old are these archaic, archetypal church musical layers really? Or is it, perhaps, Ljubica Marić's manner of treatment that underlines their antiquity? A possible answer could be guessed in a certain change of her treatment of the Serbian chant: its presence in *Musica Octoicha* (1959–1963) is different compared to pieces from the second half of the nineteen eighties and the nineties, such as *Asymptote* or both *Archayas*. In contrast to works from the sixties, late compositions are based on some, at first sight, less noticeable musical layers of the Serbian Octoechos.

ХОМОЛОГИ ЕЛЕМЕНТИ И МЕТАФОРИЧКИ СКУПОВИ У ВИЗУЕЛНОЈ ПРЕЗЕНТАЦИЈИ ДЕЛА ЉУБИЦЕ МАРИЋ

Снежана Николајевић

УПРКОС великој техничкој и технолошкој експанзији телевизије у целом свету и живој, интензивној и разиграној музичкој пракси на њој, теоријска мисао о односу између музике и телевизије веома је оскудна. Све до осамдесетих, телевизија као медиј и музика као дисциплина посматране су као два независна подручја – мада је сасвим очигледно да су њихови међусобни утицаји довели до стварања нових уметничких форми и нових могућности уметничког изражавања. Корене таквог стања треба тражити у првим теоријским радовима о телевизији, у којима се превасходно трагало за њеним социолошким атрибутима и који су тако, на неки начин, одредили и будуће токове размишљања: теоретичари су се више интересовали за утицај телевизијских облика на аудиторјум, а мање за анализу принципа њиховог настајања.

Но, већ на самом почетку деловања телевизије као новог медија било је очигледно да ће од свих уметничких дисциплина које је ставила под своје окриље музика бити најприсутнија у њеном програму. Симбиоза музике и телевизијског медија искристалисала се не само као специфичан интерпретативни простор – попут концертне дворане или позоришне сцене – већ и као спрега посебних уметничких одлика и претензија. Нов елемент те симбиозе била је слика, коју је требало довести у складан однос са музиком. И сва настојања која су до сада испољена при успостављању тог односа могу се обухватити и објаснити разним типовима феноменолошког пресликавања и структуралне трансформације – тумачећи при том оба принципа у њиховом егзактном и слободном виду.

Наиме, уз форме које је телевизија преузела из дотадашње концертне праксе, појавили су се и многобројни видови интерпретације и транспозиције музике карактеристични само за њену презентацију на телевизији. Телевизијска пракса је, дакле, стварала своје моделе, али су они углавном преношени као искуство, без покушаја, намере и напора да се теоријски уобличе у постулате. Тек почетком осамдесетих јављају се први написи који износе непосредна искуства, а нешто касније и прва теоријска уобличавања тих искустава. У том

контексту треба и посматрати покушаје да се на различите начине дође до што егзактнијих могућности за анализу односа између музике и телевизијске слике, па и примену теорије феноменолошког пресликавања и структуралне трансформације на тај однос.

* * *

Кључни ставови теорије феноменолошког пресликавања, која се пре свега односи на егзактне науке, али која може да баца јарку светлост и на многе чињенице, појаве и проблеме у другим, често сасвим диспаратним областима људског сазнања и стварања – у ликовним уметностима, књижевности, лингвистици, психологији, па и музици – говоре о томе да је пресликавање засновано на сличности између разноразних чињеница. „Таква сличност“, наводи аутор ове теорије, наш истакнути математичар Михаило Петровић-Алас, „састоји се у стварној егзистенцији заједничких појединости у разноразним чињеницама: ове чине да се сличност претвара у истоветност у погледу тих појединости.“¹ „У језгро сличности улази само оно што се, кад буде апстраховано ослободивши се његовог спољњег руха, различитог од једне чињенице до друге, покаже као истоветно за све те чињенице. Језгро, дакле, своди сличност, ма колико ова била површна или овлашна, на истоветност.“² Дакле, два скупа се могу пресликати један на други када сваком саставку (елементу) првог одговара одређени саставак (елемент) другог, а пресликавање се врши посредством језгра сличности, којим се сличност претвара у идентичност.

Корак даље у оваквим размишљањима представља теорија структурне трансформације, у којој се најпре изједначавају појмови скупа и структуре: структура је исто што и сређен скуп, односно, структура је други термин за сређен скуп. Уз то, један сређен скуп (структура) може бити сређен (структуриран) на многе начине, а веома различити скупови могу бити сређени на исти начин. Тај „начин“ се може означити речју „матрица“, која није ништа друго до структурна шема.

Природно, структуралност је само један од многих фактора који делују при креацији једног уметничког дела и један од многих аспеката који се имају у виду први његовој рецепцији и вредновању. И у једном и у другом погледу су многи други аспекти – естетички, социјални, историјски, емотивни, комуникативни – често премоћни, и

¹ Михаило Петровић, *Метафоре и алегорије*, Српска књижевна задруга, Београд, 1967, 22–23.

² *Нав. дело*, 43.

то с правом и с успехом. Међутим, структуралност се у односу између музике и слике никада не сме пренебрегнути, јер увек, на овај или онај начин, фигурира у њему као језгро сличности – или као матрица. Преко ових стожера пресликавања и трансформације може се успоставити егзактно кореспондирање између аудитивног и визуелног слоја једног телевизијског остварења – не само у процесу класичног преноса и снимања концертног извођења, већ и у процесу визуелизације музике.

Аудитивни и визуелни ток, као делови структуре сваког телевизијског музичког остварења, организовани су по одређеним принципима – посредством *хомологих елемената* или *метафоричких скупова*. Хомологи елементи пресликавања су, у суштини, елементи сличности, односно једнакости. То је егзактни тип пресликавања и испољава се у истицању инструмената који су примарни у звуку, па самим тим постају фокусирани у слици. Природно, подразумева се присуство извођача на екрану. Комплетна музичка структура композиције се, дакле, користи као основа визуелне структуре. Музика се у овој врсти пресликавања прати као *догађај*.

Метафорички скупови се, пак, користе у процесу визуелизације: наиме, док се при класичном снимању хомологи елементи одређују према оркестрацији, према инструментима у партитури, у поступку визуелизације метафорички скупови се одређују према ванмузичким параметрима. Партитура, као заједнички именоватељ оба структурална дела, може се посматрати као језгро сличности или матрица на основу које се ти елементи и скупови дефинишу. Полазећи у вокалним делима од текста, у програмским од самог програмског садржаја, у композицијама које припадају домену апсолутне музике од слободног избора асоцијативних визуелних детаља који обележавају атмосферу дела, телевизијски аутори стварају личне интерпретације дела, којима се исказује њихов однос према самом делу. Тежиште се, дакле, са плана *догађаја* пребацује на план *доживљаја*. Слика тако постаје једна од могућих интерпретација дела, вид доживљаја садржине. Корак даље води ка споту у коме се остварује лично реаговање на ту садржину: музички и визуелни ток улазе у нов однос – у симбиозу која представља нову целину. Будући да се ту размишља више у плохама а мање у егзактним детаљима, појава метафоричних скупова, који визуелну идеју карактеришу наспрам музичке идеје одражава пуну разлику између догађаја и доживљаја музике.

* * *

У тренутку када се телевизија појавила на нашим просторима, у српској музици су већ постојале композиторске генерације са довр-

шеним и заокруженим опусом, једна група аутора налазила се у стваралачком зениту, а друга је била на свом стваралачком почетку. Постојала је, дакле, национална музичка баштина, коју је требало презентирати у новом медијском простору и постојали су аутори који су у току рада могли да реагују на телевизију – или је, пак, телевизија могла да реагује на њихове опусе. И тај узајамни однос између српских стваралаца и телевизије, са многобројним варијантама, одржао се све до данас.

Љубица Марић спада међу оне композиторе чија су дела снажно привлачила телевизијске ауторе – а и она сама је била заинтересована за телевизијски медиј. Пре свега, треба рећи да су њена дела, чешће него композиције других наших аутора, била на репертоару наших оркестара и камерних ансамбала, па су, самим тим, била чешће снимана на концертима – коришћењем хомологих елемената. У овој врсти пресликавања, успех визуелног дела у великој мери зависи од редитељског захвата који је утолико занимљивији уколико слика доследније прати партитуру, а истовремено поседује и сопствену пластичност у којој камера има своју кинетику и статику, у којој резови или претапања прате фразу, ритам и темпо музике, а свим тим се остварује – или преноси – емотивни набој. На том принципу се реализује мање или више успешно у домету и егзактно у примени – и највећи део светске музичке телевизијске продукције, у којој се телевизија поставља као огромни интерпретативни простор музике.

Чин извођења, бележење тренутка у коме се музика догађа, остао је до данас и велики део интерпретативног простора српске музике. Додуше, у њему углавном није остварена та врста прецизности и беспрекорности којом такав телевизијски запис треба да се одликује – управо због недовољних и површних припрема који преносу или снимању претходе. Оне су најчешће сведене на минимум, па успех записа зависи углавном од спремности редитеља и његове спретности при снимању и сарадњи са сарадницима. Због тога су снимци концерата најчешће драгоцени као документи о извођењима и извођачким дOMETима, а не као примери успешно спроведеног пресликавања. Дела Љубице Марић снимљена на тај начин деле ту општу судбину која прати преносе и снимања концерата.

Међутим, њена дела – *Византијски концерт* и *Песме простора* – била су међу првима која су визуелизована у тренутку када се, седамдесетих година, јавила код нас тежња ка визуелизацији. Заснована на архаичној средњовековној атмосфери која је исказана кроз савремени третман музичких параметара, музика Љубице Марић је снажно привлачила телевизијске ауторе, пружајући им могућност да одаберу метафоричке скупове којима ће остварити упечатљив,

аутохтон и савремен визуелни ток. Та привлачност лежи вероватно у ономе што Властимир Перичић истиче као суштину њеног циклуса *Музика октоиха*: „без и трага тежње за 'рестаурирањем' музичког израза прохујалих епоха, она гледа у елементима преузетим из древности само мисаони повод за оригинално и савремено стварање.“³

Међу уредницима који су седамдесетих година креирали програм београдске Телевизије, највише слуха и осетљивости за такве поруке имала је Гордана Ђурђевић. С редитељем Славољубом Стефановићем Равасијем најпре је предузела визуелизацију композиције *Остинато супер тема октоиха*. Радили су релативно једноставно, остварујући комуникацију између аудитивног тока и визуелне равни преко метафоричких скупова образованих у ентеријеру манастира Старо Нагоричане и усаглашавајући оба плана у ритму и темпу.

Но, приступ *Византијском концерту* био је много слојевитији. Уз консултацију са нашим истакнутим историчарем уметности Светозаром Радојчићем, одабрана је Пећка патријаршија, која је са своје три цркве и сликовитом Руговском клисуром у којој је смештена, пружала најбогатији визуелни потенцијал. Уз свесрдну сарадњу композиторке, Раваси је сваки став концерта осмислио као посебну садржајну етапу или визуелну плоху. Први став доноси миље у коме ће се појавити црква – кањон, водопади, шума, оштри планински врхови, развијене крошње дрвећа, сурова и истовремено величанствена природа – а затим и сама црква одсликана споља. На крају првог става се швенком камере кроз једну бифору улази у ентеријер. Други став је цео изграђен у ентеријеру цркве – фреске, свеће, пуно детаља у лаганим швенковима – и на самом његовом крају, сличним швенком камере, излази се из цркве. Трећи став представља атак на цркву. То је метафорична претња Србији пред турском најездом. Цео став је у нервозном покрету камере и у сукобу материјала из првог и другог става. Раваси је, дакле, изградио свој круг визуелне метафоре и испричао причу о стасању и пропасти српског средњовековног царства.

Следећи пројекат била је визуелизација *Песамa простора*, поново са уредничким рукописом Гордане Ђурђевић, овог пута са ауторским радом редитеља Арсенија Јовановића. Већ је пуно пута цитирано објашњење замисли које је дала сама композиторка: „Простор у исти мах значи и простор, и време, и постојање.“⁴ И да би то исказала, Љубица Марић посеже за надгробним натписима са стећа-

³ Властимир Перичић, *Музички ствараоци у Србији*, Просвета, Београд 1969, 253.

⁴ *Нав. дело*, 259.

ка босанских богумила, формира вокалну деоницу која прати и подвлачи ритам и набој текста и уклапа је у оркестарско ткиво које, пак, срasta са атмосфером текста – својим транспарентним деловима, густином, лириком дугог даха, устрепталим усклицима, облином, реским вертикалама, мелодијском, хармонском и формалном слободом у односу на конвенције – и личном и оригиналном логиком канонске природе у сва та три параметра.

У намери да на визуелном плану прати ту идеју о истоветности простора, времена и постојања, редитељ Арсеније Јовановић је образовао свој ликовни круг у коме се налазе стећци и природа у својој најразличитијој појавности и трудио се да одабир елемената и њихово прожимање кореспондирају са музичком вертикалом и хоризонталом. Тако се на почетку првог епитафа, после оркестарског прелудијума, чија се визуелна транспозиција заснива на детаљима природе, налази кадар широког поља са стећцима, а цео епитаф са текстом „Давно ти сам легао и дуго ти ми је лежати“ представља ликовну анализу стећака и простора који их окружује. Вокалну линију баса, тенора и алта, која се у почетку креће благо, у малим и великим секундама, прате лагани покрети камере. Први већи интервал (кварта у алту у 10. такту) подвучен је необичним детаљом: одсликан је тренутак када један скакавац одлеће са једног стећка.

Будући да су ставови повезани – непосредним прелажењем из једног у други преко генерал-паузе или *attacca* – промена ликовне садржине антиципирана је увек кадром који захвата последњи акорд или генерал-паузу претходног епитафа. Тако се први епитаф завршава крупним планом дрвета, а следећи почиње покретом тог кадра на продоран и узнемирен мотив трубе (последњи такт првог и први такт другог става) и развија се у дуги швенк.

Стећци као визуелни елемент поново се појављују на текст мушког хора „Али смрт умори ме...“. Други став се такође завршава кадром којим почиње следећи. Овај принцип карактеристичан је за целу телевизијску транспозицију *Песамa простора*, у којој музика и слика кореспондирају у глобалу и појединостима, са разрађеним ликовним целинама и детаљима и са тежњом ка подударану снажних музичких акцената са упечатљивим визуелним ситуацијама и подударану развоја музичког тока са развојем визуелног плана.

На сличан начин је тих година визуелизовано још десетак дела српских аутора. Занимљиво је да су то углавном композиције са тематиком из српске прошлости, што речито говори о сагласју афинитета једне групе музичких и телевизијских аутора.

Snežana Nikolajević

HOMOLOGUE ELEMENTS AND METAPHORIC SETS IN THE
VISUAL PRESENTATION OF LJUBICA MARIĆ'S WORKS

Summary

Since its very beginning as a new media, television regarding music was, first of all, a new field of interpretation different from the others known so far – such as big concert halls, intimate chamber circles or radio. A new element of this space was an image, which should have come into a harmonious relationship with music. All attempts which have appeared in establishing this relationship could be encircled and explained through various types of phenomenological transposition and structural transformation – explaining both principles in their exact and free forms.

Audio and visual flows as two parts of the structure of a TV musical work are being organized on these principles – through homologue elements and metaphoric sets. The score, being a common denominator of both structural parts could be considered as a nucleus of similarity or as a matrix in order to define elements or sets.

Among the first done by Serbian composers visualized by using metaphoric sets were *The Byzantine Concerto* and *The Songs of Space* by Ljubica Marić. Based on the archaic medieval sound atmosphere, which is stated through modern treatment of all music parameters, her music was very attractive to TV authors, and offered them the possibility to choose metaphoric sets in creating an impressive, authentic and modern visual transposition.

The visual course of the other pieces by Ljubica Marić which were recorded in the studio or in the concert halls was realized by using homologue elements or by treating some kind of symbiosis between homologue elements and metaphoric sets. So, the analysis of the visual presentation of her works reveals a rich palette of different proceedings which emphasize her music as an event as well as an experience.

МУЗИЧКИ ОПУС ЉУБИЦЕ МАРИЋ – ПРОБЛЕМАТИКА НОМЕНКЛАТУРЕ И ХРОНОЛОГИЈЕ КОМПОЗИЦИЈА

Борислав Чичовачки

ТОКОМ свог деведесетчетворогодишњег живота Љубица Марић је више пута била у прилици да сачињава попис својих дела. После Другог светског рата (1953. године) тај попис је био неопходан Удружењу композитора Србије за издавање каталога дела српске музике (чланова Удружења), а касније, 1963. године, попис је био саставни део пријаве за чланство у Српску академију наука и уметности (САНУ). Дела Љубице Марић су, потом, пописана за израду Годишњака САНУ, 1977. године, а допуне су унете у Годишњак за 1987, односно за 1997. годину. Тај попис дела се, за живота композиторке, последњи пут ревидирао и употпунио 1997, после склапања уговора са издавачком кућом Furore Verlag из Касела (Немачка). Информације из свих тих пописа, који су састављани уз непосредно учешће композиторке, коришћене су при изради разних каталога (првенствено Удружења композитора Србије и издавача Furore Verlag), затим за све енциклопедијске јединице, намењене издањима на подручју бивше Југославије, тј. Србије, и у иностранству, као и за поглавља књига посвећених стваралаштву Љубице Марић, међу којима је по обиму и веродостојности података најважнија књига Властимира Перичића *Музички ствараоци у Србији*, објављена у издању Просвете из Београда, 1969. године. Последњу такву врсту пописа сачинила је Мелита Милин у оквиру каталога за изложбу *Љубица Марић, 1909-2003, тајна-тишина-творење*, којег је објавила САНУ, новембра 2009. године.

Ипак, и поред свих објављених пописа композиција, остало је доста нејасноћа и недоумица везаних за опус Љубице Марић. Оне се пре свега тичу година настанка композиција, затим наслова неких од њих, а тичу се и самог броја композиција, с обзиром на нека нова истраживања и открића. Један од основних извора за ново и другачије сагледавање података везаних за дела Љубице Марић представља интервју, којег је са композиторком водио аутор овог текста, 1996. године у Амстердаму, приликом њене посете поводом издања компакт диска камерне музике (Emergo Classics Nederland). Тај интервју је снимљен на дигиталне касете и похрањен у Архиву Љубице Марић, који је смештен у стану аутора овог текста у Амстердаму.

Циљ овога рада јесте састављање критичког прегледа хронологије настанка композиција Љубице Марић, утврђивање дефинитивне номенклатуре композиција на српском и енглеском језику, покушај фиксирања датума првих извођења композиција, као и физичког лоцирања неких рукописа, уз попис штампаних издања, а све то ради успостављања тачне основе за даља детаљна истраживања стваралаштва Љубице Марић. При састављању овог хронолошког пописа у разматрање су узете само композиције које су евидентно биле довршене, односно које су извођене, снимљене, штампане и које су се налазиле на једном или више претходно сачињених пописа дела Љубице Марић. Недовршене композиције, скице и непоуздане (недокументоване) информације о постојању неких композиција нису, овом приликом, узимане у обзир, пошто то може и треба да буде предмет посебног истраживања. Сви сачувани рукописи композиција Љубице Марић, уколико у тексту није другачије наведено, чувају се у Музиколошком институту САНУ.

ХРОНОЛОШКИ ПОПИС ДОВРШЕНИХ КОМПОЗИЦИЈА

Туга за ђевојком за мушки хор, 1928.

Иако је у Годишњаку САНУ, књига LXXXIV, за 1977. годину наведена 1929. година као време настанка ове композиције, дефинитивно утврђујемо (а на основу поменутог интервјуа са композитором из 1996. године) да је то прва композиција која, мада настала за време студија код Јосипа Славенског, не припада композиторским покушајима, него је довршено дело, односно прави опус 1. С обзиром на то да је та композиција, према информацијама добијеним од композиторке, настала пре *Сонате фантазије* за соло виолину, која је компонована 1928. године у лето, претпостављамо да је *Туга за ђевојком* настала у првој половини 1928. године, ако не и раније. Љубица Марић је тај хор и сама означавала као своју прву озбиљно рађену, довршену композицију. У Каталогу Удружења композитора Србије из 1953. године ова композиција се не помиње, као ни код Перичића. У Годишњаку САНУ из 1977. године наведен је назив *Туга за дјевојком*. За издање код издавачке куће Furore Verlag (fue 7830), Љубица Марић је потврдила дефинитивни (односно првобитни) наслов у којој је коришћена јотована верзија сугласника д – ђевојка. Такође је одобрила и енглески наслов *The Sorrow for the Girl*. Композиција је премијерно изведена 21. новембра 1929. године у Београду, на прослави празника Св. Арханђела Михаила (што је потврђено у интервјуу из 1996. године). Извођач је био Хор „Обилић“, док се име диригента не може са сигурношћу утврдити. Једна мо-

гућност јесте да је хором дириговао Ловро Матачић, домаћин те прославе¹, а друга да је то био Јован Бандур, који је у то време руководио тим хором. Једини постојећи снимак начинили су Хор РТС и диригент Младен Јагушт, 2005. године.

Соната фантазија за виолину соло, 1928/9.

У годишњаку САНУ за 1977. годину наведена је година настанка 1929, али је Љубица Марић у свом коментару о тој композицији, писаном за штампање *Сонате фантазије* код Fugore Verlag-a (а који је објављен и у књижици компакт диска *Праг сна*, у издању Терпсихоре, 1997, као и у композиторкиним *Записима*, објављеним 2009. године код издавачке куће Архипелаг из Београда) изричито нагласила да је композиција настала током лета 1928. године. Познато је да је ту композицију Љубица Марић сама извела на концерту дипломираних студената композиције Музичке школе, 16. јуна 1929. године, у Дворани „Корзо“ у Београду. Пошто је компонована током студија код Славенског, и пошто је изведена 1929. године, сасвим је логично претпоставити да су, у сарадњи са професором, током школске године 1928/9, у композицију унете извесне измене. Зато је за издање код Fugore Verlag-a (fue 3350) изабрана двојна година настанка. Рукопис композиције није сачуван, него је дефинитивна верзија настала на основу преписа, којег је начинио Ладислав Гринбаум, колега Љубице Марић са студија код Славенског, вероватно почетком 30-их година прошлог века (према коментару Љубице Марић објављеном код издавачке куће Архипелаг, 2009. године). Виолинисткиња Јулија Хартиг начинила је први студијски снимак ове композиције у Ротердаму, 1996. године, за Фондацију Барка из Амстердама, а тај снимак је објављен на компакт диску исте године, у издању Терпсихоре из Београда.

Гудачки квартет, 1930/31.

За све три композиције Љубице Марић, настале у оквиру наставе у класи Јозефа Сука (Josef Suk) у Прагу, постојале су нејасноће око година настанка. С обзиром на то да је Љубица Марић на Суковој мајсторској школи учила три године – почевши од школске 1929/30 – могло би да се претпостави да је она сваке године написала по једну композицију, сходно испуњавању неопходних обавеза студија. То би настанак *Гудачког квартета*, хронолошки прве од те

¹ Како наводи Мелита Милин у каталогу изложбе о Љубици Марић, а према чланку из *Политике*, од 22. новембра 1929.

три композиције, сместило у прву годину студија, односно током 1930. године, с обзиром на то да је, према речима саме композиторке, првих месеци Суков педагошки план налагао рад на фугама, као вежбама из компоновања. Међутим, на основу сачуваног програма (вероватно премијерног) извођења *Гудачког квартета*, 23. јуна 1931. године, на концерту апсолвената Државног конзерваторијума у Прагу,² настанак ове композиције могао би да се помери на 1931. годину. Пошто је те исте године Љубица Марић компоновала и свој *Дувачки квинтет*, склони смо да претпоставимо да је компоновање *Гудачког квартета* трајало током школске 1930/31. Од осталих извођења те композиције познато је још само то да је била на програму камерних композиција студената Јозефа Сука, 1937. године у Прагу.³ Такође се зна (интервју из 1996. године) да је Љубица Марић, поред свог *Дувачког квинтета*, и ову композицију пријавила за ISCM-фестивал за 1933. годину (комисија за избор композиција је тада заседала у Лондону), и да она није изабрана за фестивал. Према речима саме композиторке, партитура је уништена. Постоји могућност да је неки примерак евентуално сачуван у Прагу или, можда, у архиву британског одељења ISCM.

Дувачки квинтет, 1931.

I Allegro

II Scherzo. Molto vivo

III Adagio

IV Molto allegro

С обзиром да је настао током друге године студија код Јозефа Сука, за *Дувачки квинтет* се дефинитивно може рећи да је компонован 1931. године. Нејасно је да ли је прво извођење, те исте године, било у Прагу или у Београду. Извођачи су свакако били чланови Прашког дувачког квинтета,⁴ а критика Михаила Вукдраговића, објављена у *Политици*, 17. децембра 1931, наводи нас на чињеницу да је премијера композиције одржана у Београду, 15. децембра исте године.⁵ Остаје неразјашњено да ли је исти ансамбл ту композицију

² Сала Mozarteum. Извођачи су били чланови Квартета прашког конзерваторијума: Josef Peška, Josef Zámečník, Jaroslav Svoboda i Jaroslav Blažek.

³ Критика *Narodní osvobození*, Праг, 3. јул 1937.

⁴ P. Hertl, V. Řiha, V. Smetáček, K. Bidlo и O. Procházka.

⁵ „Њен Дувачки квинтет, чије је ово било прво извођење, примљен је са искреним одобравањем присутној уметници.“ (*Политика*, 17. децембар 1931)

претходно извео у Прагу. Композиција је била део репертоара разних ансамбала широм Европе, међу којима су Хашки дувачки квинтет (ISCM-festival у Амстердаму, 1933), Београдски дувачки квинтет и Ансамбл Wien-Berlin, а начињено је више снимака. Композицију је објавио Furore Verlag (fue 3340), 1998. године.

Музика за оркестар, 1932.

Дело је компоновано на завршетку студија код Јозефа Сука, дакле, 1932. године. Пошто нема података о евентуалним извођењима ове композиције у Прагу пре 1933. године, претпостављамо да је премијера дела била у Стразбуру, 15. августа 1933. године, у оквиру музичког фестивала Хермана Шерхена (Hermann Scherchen), Musikalisch-dramatische Arbeitstagung. Извођачи су били Симфонијски оркестар Конзерваторијума у Стразбуру, којим је дириговала Љубица Марић. Познато је, такође, да је композиција изведена и у Београду, 9. априла 1934. године, на Коларцу, такође под управом композиторке и уз учешће Симфонијског оркестра „Станковић“.⁶ Од тада се, па све до 1996. године,⁷ сматрало да је та композиција изгубљена. *Музика за оркестар* је објављена код издавачке куће Furore Verlag (fue 2527) 2001. године, а једини постојећи (студијски) снимак начињен је 2005. године. Извођачи су били Симфонијски оркестар РТС и диригент Давид Порселајн (David Porcelijn).

Свита за четвртстепени клавир, око 1936/7. или раније

Иако је Љубица Марић и током студија код Јозефа Сука била у контакту са радом на Одељењу за четвртступену музику прашког конзерваторијума, она је за то време, према сопственим речима, писала само краће четвртступене композиције, које није ставила ни у један попис својих дела.⁸ Тек када се, школске 1936/7. године упи-

⁶ Властимир Перичић (редактор), *Војислав Вучковић, Уметник и борац и Војислав Вучковић. Студије, есеји и критике*, Просвета, Београд 1968.

⁷ Интервју са Љубицом Марић.

⁸ Вероватно је једна од тих композиција и *Канон*, коју помиње једино Мелита Милин у свом тексту „Унутарња биографија композитора. Скица за студију о утицајима у делима Љубице Марић“, *Музикологија*, 4, 2004, 61–82, и то уз напомену да је податак добијен од Љубице Марић, мада није наведено којом приликом и када. Тај податак објављен је и у каталогу поводом изложбе о Љубици Марић, 2009. године, где су додате године евентуалног настанка, 1936/37. У тексту објављеном у *Музикологији* бр. 4 се, при том, *Свита* уопште не помиње као дело настало током студија код Хабе, али ауторка текста у истом броју истог часописа, у не-

сала на студије микротоналне музике код Алојза Хабе, настале су њене веће композиције у четвртстепеном систему. Према наводима композиторке, прво је настала *Свита за четвртстепени клавир*, па зато наводимо управо ту школску годину као највероватнију за настанак *Свите*. Композиција је, дакле, настала вероватно неколико година касније него што је означено у Годишњаку САНУ за 1977. годину.⁹ У том Годишњаку је наслов композиције назначен као *Свита за четврт-тонски клавир*, који је у овом попису измењен у складу са пописом дела Љубице Марић изнетог у књизи *Музички ствараоци у Србији* Властимира Перичића, наслова с којим је композиторка била сагласна и којег је користила током интервјуа 1996. године. О извођењу те композиције постоји само један податак, који упућује на концерт одржан на Чешком радију, 29. марта 1938. године, којег је преносио и Радио Београд. То је био концерт на коме су извођене микротоналне композиције југословенских композитора, а на програму је вероватно била и *Свита за четвртстепени клавир* Љубице Марић.¹⁰ Рукопис композиције је изгубљен, али, по речима композиторке, није уништен. Постоји могућност да се нека копија рукописа налази или у Хабином архиву, или на Конзерваторијуму у Прагу, а можда, чак, и у библиотеци Чешког радија, иако су досадашњи покушаји да се том рукопису уђе у траг били безуспешни.

Трио за кларинет, тромбон и контрабас, 1937.

Композиција је такође настала током студија код Алојза Хабе, и то, према речима Љубице Марић, као друга по реду, дакле, вероватно 1937. године, што се поклапа и са назнаком у Годишњаку САНУ

крологу поводом смрти Љубице Марић (282–286), наводи и *Канон* и *Свиту*, као композиторкина дела писана за клавир (без назнаке да је у питању четвртстепени клавир). *Канон* је можда касније уврштен у *Свиту*, као један од ставова.

⁹ 1932. година

¹⁰ Сам тај податак, наведен једино у двотомној књизи *Војислав Вучковић, Уметник и борац* и *Војислав Вучковић, Студије, есеји и критике*, Просвета, Београд 1968, унео је забуну међу податке о микротоналним делима Љубице Марић. Тамо је, наиме, записано да је на концерту изведена *Свита* за контрабас, тромбон и четвртстепени клавир (sic!), што највероватније указује на штампарску грешку. Ни у једном једином попису, нити у било ком интервјуу Љубица Марић није споменула да је писала композицију за тај састав. Можемо, зато, да претпоставимо да је на том концерту била изведена или *Свита за четвртстепени клавир* или *Трио за кларинет, тромбон и контрабас* или обе композиције.

за 1977. годину. Тамо је, међутим, наслов композиције означен као *Четврт-тонски трио*, чиме се, вероватно, желело да укаже на микротоналност композиције. Наслов којег је означио Перичић јесте стварни наслов дела, са чиме је и композиторка била сагласна. У Годишњаку САНУ за 1977. годину наведени су место и година премијерног извођења *Трија* –Праг, 1937, али о томе нема никаквих других података. *Трио* је вероватно изведен у оквиру концерта на Чешком радију, 1938. године, што Алојз Хаба помиње у разгледници, коју је послао Љубици Марић из Прага, 9. јула 1938.¹¹ На основу текста те исте разгледнице сазнајемо да је *Трио* требало да буде изведен и у оквиру ISCM-фестивала у Лондону, јуна исте године. Хаба, међутим, жали што, иако је партитура стигла на време, *Трио* није могао да буде изведен у Лондону, јер кларинетиста и контрабасиста нису имали довољно времена за пробе. Хаба у свом тексту даље наводи да ће *Трио* покушати да уврсти на следећи ISCM-фестивал (који се 1939. године одржао у Варшави), јер је та „музика веома добра“. На основу текста разгледнице сазнаје се да је Хаба волео да слуша ту композицију, што значи да је она била извођена. Није познато да ли је *Трио* изведен у Варшави. И рукопис ове композиције је изгубљен, а копија би, поред Хабиног архива, прашког конзерваторијума и библиотеке Чешког радија, могла да се тражи и у архиву британског одељења ISCM.

Скице за клавир, 1944.

I (Largo) Cantabile¹²

II Allegro

У доступним изворима постоји неколико назива за ову композицију. Називом *Две скице* означена је у Каталогу Удружења композитора Србије из 1953. године. У Годишњаку САНУ за 1977. годину наводе се два назива са објашњењем: *Музика за клавир* (Првобитно „Две скице“). За разлику од тих извора, код Перичића се појављује назив *Скице*, којег је Љубица Марић користила у интервјуу из 1996.

¹¹ Разгледница се чува у Архиву Музиколошког института САНУ, а била је изложена на изложби о Љубици Марић у Галерији САНУ, 2009. године. Фотографија те разгледнице публикована је у каталогу изложбе.

¹² У каталогу поводом изложбе о Љубици Марић, одржаној новембра 2009, Мелита Милин, у краткој анализи ове композиције, наводи да је назив првог става Largo cantabile (стр. 22), док на аутографу тог става, изложеног на изложби (и штампаног у каталогу, фотографија бр. 12), као назив стоји само Cantabile.

године и са којим је била сагласна. Зато се овде наводи тај назив композиције, као дефинитиван. У питању је, дакле, двоставачна композиција, писана за диригента Јована Шајновића (1924–2004), односно за његов матурски испит из клавира у Музичкој школи „Станковић“ у Београду, где је Љубица Марић тада радила као професор теоретских предмета. Јован Шајновић ју је премијерно извео у пролеће 1944. године. Није познато да ли је било каснијих извођења. Композиција није штампана и Љубица Марић није желела да се ова композиција уопште икада штампа, али је изричито напоменула да партитура није уништена. Рукопис партитуре се налазио у стану Љубице Марић, одакле је пренет у Архив САНУ.¹³ Такође је могуће да примерак партитуре постоји и у заоставштини Јована Шајновића.

Четири импровизације и фуге на теме из Осмогласника за клавир, око 1944.

Само два податка говоре о постојању ове композиције: Каталог Удружења композитора Србије из 1953. године и интервју Љубице Марић из 1996. године. У том интервјуу композиторка је изјавила да се за време Другог светског рата бавила импровизацијама на теме из Мокрањчевог *Осмогласника*. Пошто Љубица Марић није била склона да своје недовршене композиторске скице пријављује за каталог и пописе дела, сасвим је извесно да је та композиција постојала. Нема података о њеном евентуалном извођењу. Партитура је вероватно уништена. Али, у сваком случају, то је први познати пример из историје музике да је неки композитор написао инструментално (световно) дело на напеве из литургијске збирке византијског порекла, Осмогласник.

Три прелудијума и етида, за клавир, 1945, рев. 1997.

Према речима саме композиторке (интервју из 1996) овај клавирски циклус настао је непосредно после ослобођења, дакле, највероватније 1945. године. Тај податак забележен је и у Годишњаку САНУ за 1977. годину. *Три прелудијума* су вероватно настала независно од *Етиде*, (иако исте године), па су се зато, у ранијим пописима дела (Каталог Удружења композитора Србије из 1953), та два сегмента циклуса означавала као одвојене композиције. Тако су ове клавирске минијатуре, као независне композиције, и штампане

¹³ На основу тврђења Мелите Милин познато је да се рукопис партитуре ове композиције чува у Архиву САНУ, док се непотпуни препис налази и у Архиву Музиколошког института САНУ.

1949. године, у издању Просвете из Београда. Међутим, Љубица Марић је у последњим деценијама живота била склона да та два сегмента посматра као јединствени циклус. Та одлука је забележена и у попису композиција у Годишњаку САНУ за 1977. годину (*Три прелудијума* и *Етида*), а композиторка је, потенцирајући јединство циклуса, за издање код Furore Verlag-a (fue 3240) дала наслов *Три прелудијума са етидом*, што је одредило и сам превод наслова на енглески, *Three Preludes and Etude*. С обзиром на такво композиторкино одређење у вези са насловом и с обзиром на устаљени енглески превод, као и на чињеницу да се циклус често изводи интегрално, овде се као дефинитивни назив циклуса на српском језику установљава наслов *Три прелудијума и етида*. За последње штампано издање партитуре овог циклуса (Furore Verlag) Љубица Марић је 1997. године унела неке измене, тако да је та верзија једина важећа и искључује претходне. Овај циклус је у том издању објављен у првој свесци клавирске музике Љубице Марић, *Klaviermusik I (Клавирска музика I)*. У Годишњаку САНУ за 1977. годину наводи се податак да је циклус премијерно извео пијаниста Зденко Марасовић, у Београду, 1945. године, а то је Љубица Марић потврдила и у интервјуу из 1996. године. У каталогу за изложбу о Љубици Марић из 2009. године Мелита Милин, међутим, наводи податак са програма концерта Друштва за културну сарадњу Југославије са СССР-ом од 18. новембра 1945, када је читав циклус извела Јелена Ненадовић, па изводи закључак да је тада „вероватно било премијерно извођење“. *Етида* је објављена и у другој свесци *Антологије српске клавирске музике*, у издању Удружења композитора Србије, у Београду, 2005. године.

Две песме, за мешовити хор, 1945.

– Романијо

– Маглица се пољем повијала

Две песме за мешовити хор, настале 1945. године припадају жанру масовних песама. У време завођења власти средствима комунистичке идеологије, од сваког композитора је изричито захтевано да да свој допринос музици за народне масе са тематиком из партизанског ослободилачког рата. То је за композиторе био чак и једини начин за обезбеђивање континуитета бављења својом професијом. И Љубица Марић је тој идеологији дала неколико кратких композиција. Две масовне песме нису никада биле обухваћене заједничким насловом, него су од самог почетка, дакле од првог извођења (10. јуна 1945. у Београду), биле називане свака својим именом. Тако су означене и приликом другог и трећег извођења (30. јула и 1. децем-

бра исте године). Извођачи су били Хор Радио Београда и диригент Милан Бајшански.¹⁴ Није познато да су те две песме касније извођене, а поменуте су (опет појединачно) у Каталогу Удружења композитора Србије из 1953. године. Ни у једном каснијем попису дела Љубице Марић ове две песме се не спомињу, па је сасвим сигурно да их се композиторка одрекла. Није познато да су песме икад штампане. Рукопис је вероватно уништен, а копије можда постоје у Нототеци Радио Београда. С обзиром на разлоге њиховог настанка, на тематику, на истоветан ансамбл за који су компоноване, па и на чињеницу да су заједно извођене, овде се као њихов заједнички назив установљава наслов *Две песме* за мешовити хор.

Свечани мари за симфонијски оркестар, вероватно 1945.

У трећој рубрици Каталога Удружења композитора Србије, из 1953. године, која садржи попис оркестарских дела, у шестом пододелуку, „Разно“, наведена је ова композиција Љубице Марић. Пошто су подаци за тај каталог добијани директно од композитора, сасвим је извесно да је ова композиција постојала и да ју је Љубица Марић пријавила уреднику каталога, композитору Драгутину Чолићу (1907–1987). Ни на једном другом месту њој нема ни помена, нити ју је композиторка спомињала. Она је вероватно настала под истим диктатом тада владајуће комунистичке идеологије, што одређује њен пригодни карактер. Нема података о њеном извођењу, а рукопис је вероватно уништен. Ако је уопште била извођена, могућно је да се нека копија задржала или у Нототеци Радио Београда или у Библиотеци Уметничког ансамбла Војске Србије.

Три народне за мешовити хор, 1946.

I Звезда се нишну

II Цавти божур

III Лиле, лиле

Ову композицију Љубица Марић је написала 1946. године и она је објављена исте године, у издању Просвете из Београда. Прва песма је носила посвету „Културној бригади Омладинске пруге“, а друга „Српском музикологу Стани Ђурић Клајн“. Композиторка је за ово дело употребила постојеће народне песме, узете из збирке Владимира Ђорђевића *Српске народне мелодије* из 1931. године.

¹⁴ Даринка Симић Митровић, *Da capo all'infinito*, Радио Београд, Београд 1988.

Циклус је премијерно изведен у Београду, 22. априла 1947. године, уз учешће Хора Радио Београда и диригента Светолика Пашћана.¹⁵ Нејасно је зашто је композиција том приликом изведена под насловом *Две народне песме*. Претпостављамо да је диригент за концерт изабрао само две песме или да је наслов погрешно одштампан. У издању Furore Verlag-a (fue 6110), као и у каталогу дела Љубице Марић истог издавача, назначена је 1947. година, као година настанка. Забуну је унела сама Љубица Марић, сматрајући да је композиција настала нешто касније тј. у години премијерног извођења. За издање код Furore Verlag-a поништене су првобитне посвете.

Хорови за децу, 1946/1955.

- Бриге кокине
- Славуј и ловци
- Загонетке: Лед, Осица, Ветар, Срце
- Мана љубичице
- Ој, птичице

Ни у једном попису дела Љубице Марић, осим у Каталог Удружења композитора Србије из 1953. године не помињу се дечији хорови, а и у том каталогу само прве две песме. Међутим, ових осам песама (пошто циклус *Загонетке* има четири става, тј. четири песме) нису настале у исто време. Песме *Бриге кокине*, на текст чика Андре, односно, Андре Франичевића (1889–1967), као и песма *Славуј и ловци*, на народни текст, објављене су у збирци *Пионирски збор*, коју је издала Просвета из Београда, 1946. године. Те две песме су вероватно компоноване на основу захтева Удружења композитора Србије, ради наменског издавања збирке хорских песама за децу. Није познато када су те две песме премијерно изведене. Циклус *Загонетке*, на народне текстове, носе посвету Светлани Логар, ћерки композитора Миховила Логара (1902–1998), и настале су у време његовог пријатељевања Љубицом Марић, односно у време Светланиног детињства. На основу сећања Светлане Логар, тај период је био око 1954. године. *Загонетке* су прво објављене у збирци *100 дечјих хорова*, 1955. године, у издању Народне књиге из Београда, а две песме, *Лед и Осица*, објављене су у *Антологији хорских песама за децу*, коју је издало Младо поколење из Београда, 1965. године и чији је уредник био композитор Драгутин Чолић. Датум првог извођења *Загонетки* није познат, али је могуће претпоставити

¹⁵ Ibid.

да је, као и у случају претходне две композиције за децу, први извођач био Дечији хор Радио Београда. Последње две песме, *Мана љубичице* и *Ој, птичице*, обе на народне текстове, вероватно су такође компоноване почетком педесетих година, пре 1955. Објављене су у првој свесци збирке *Хорске песме за децу*, 1957. године, у издању Нолита из Београда, док је песма *Мана љубичице* објављена и у збирци *Вежбе за дириговање*, 1965. године, у издању Музичке академије из Београда. Није познато да ли су песме јавно извођене до 2009. године. У циљу издавања Сабраних дела Љубице Марић код Furore Verlag-a, сви хорови за децу груписани су у једну збирку и објављени као едиција (fue 7820). Зато су те композиције и у овом попису груписане у заједничку јединицу опуса. Једини постојећи снимак већине ових двогласних хорова начињен је 2009. године у Радио Београду, а извођачи су били Дечији хор Радио Београда и диригент Снежана Деспотовић.¹⁶

Два комада за виолину и клавир, 1946.

- Стара мачка плаче, жали своје маче
- Облак и веверица

Ове две композиције за децу не помињу се ни у једном попису дела Љубице Марић, нити у неком каталогу, али су објављене у збирци *Златне степенице, 30 малих композиција југословенских аутора за децу и почетнике*, у издању Просвете из Београда, 1946. године. Вероватно су компоноване у циљу издавања те збирке. Није познато када су премијерно изведене, а не постоји ни њихов снимак.

Песма и игра за клавир, 1947.

Овај диптих за децу компонован је вероватно у сврху издавања деље клавирске збирке. Објављена је 1947. године, под називом *Дечја збирка*, у издању Просвете из Београда. С обзиром на то да је у питању била нека врста поруцбине, не верујемо да је композиција писана пре године у којој је објављена. Датум првог извођења и име првог интерпретатора нису познати. Композиција је све до краја деведесетих година прошлог века била заборављена. Од тада је извођена на концертима у Амстердаму и Београду,¹⁷ а једини постојећи студијски снимак начинила је пијанисткиња Наталија Млађеновић, 2009. године за Радио Београд. У издању Furore Verlag-a, *Песма и*

¹⁶ Изузев песама *Ветар*, *Срце* и *Ој, птичице*.

¹⁷ 2001, односно 2003. године.

игра су објављене у свесци *Klaviermusik II (Клавирска музика II)*, заједно са *Бранковим колом*, под ознаком fue 3460.

Бранково коло за клавир, 1947.

Око године настанка ове композиције постојале су неке нејасноће. У интервјуу из 1996. године Љубица Марић је споменула да је настанак ове композиције директно повезан са обележавањем стогодишњице смрти песника Бранка Радичевића (1824–1853), односно да је *Бранково коло* компоновано на основу опште поручбине Удружења композитора Србије поводом те годишњице. С обзиром на то да је та прослава одржана 1953. године, то би морало да значи да је композиција Љубице Марић писана управо тада (као што је и означено у издању Furore Verlag, у свесци *Klaviermusik II*, fue 3460). Међутим, *Бранково коло* је штампано још 1949. године (заједно са *Три прелудијума* и *Етидом*), у издању Просвете из Београда. Према томе, али пре свега према наведеном датуму премијерног извођења, које је (на основу податка из Годишњака САНУ за 1977. годину) било 1947. године, може се претпоставити да је композиција исте године и настала. Томе у прилог иде и стилско опредељење композитора, које се, директним коришћењем мелодија народне музике, у потпуности надовезује на композиције писане исте године. Иако ју је компоновала раније, Љубица Марић је ову композицију вероватно пријавила за програм прославе годишњице Бранка Радичевића. Композиција је првобитно била посвећена музикологу Стани Ђурић-Клајн, али је композитор, за издање код Furore Verlag-a, ту посвету поништио. У Годишњаку САНУ за 1977. годину је наведено да је *Бранково коло* први извео пијаниста Зденко Марасовић, 1947. године у Београду, али се у каталогу поводом изложбе о Љубици Марић из 2009. године налазе два међусобно контрадикторна податка: да је дело премијерно изведено 27. септембра 1947. године у Југословенском драмском позоришту (стр. 15), односно да је премијера била 27. септембра 1948. године (стр. 71 и 108).

Балада о ложачевим очима за мешовити хор, вероватно 1947.

Ова композиција се не налази ни на једном списку дела Љубице Марић, нити у једном каталогу, осим што се спомиње у брошури о Љубици Марић, у издању Савеза композитора Југославије, 1965.¹⁸ Композиција је вероватно настала под диктатом тада владајуће ко-

¹⁸ Према каталогу поводом изложбе Љубице Марић у Галерији САНУ, 2009. године.

мунистичке идеологије. Нема података о њеном извођењу. Рукопис је вероватно уништен.

Стихови из „Горског вијенца“ за баритон и клавир, 1947/8.

У Годишњаку САНУ за 1977. годину није наведено када је настала ова композиција, а тог податка нема ни код Перичића. Сама Љубица Марић је повезивала настанак ове композиције са обележавањем годишњице смрти Петра Петровића Његоша (1820-1851), поводом које је била расписана општа поруџбина Савеза композитора Југославије. То би подразумевало да је композиција писана 1951. године. Међутим, дело је компоновано сасвим другим поводом, и то за јубилеј 25-годишњице уметничког рада баритона Николе Цвејића. Премијерно је изведено у Дворани Коларчеве задужбине, 23. марта 1948. године, уз пијанисту Богдана Бабића.¹⁹ Вероватно је писано крајем 1947. и почетком 1948. године. Љубица Марић је 1951. године за Његошев јубилеј начинила верзију ове композиције за баритон и симфонијски оркестар, о чему сведочи податак из Каталога Удружења композитора Србије из 1953. године, којег потврђује и Перичић, али и сама Љубица Марић. Није познато да ли је оркестарска верзија композиције била јавно изведена на прослави 1951. године на Цетињу, али се зна да је партитура те верзије уништена.²⁰ *Стихови из „Горског вијенца“* су писани на Његошеве стихове, а објављени су у трећем тому збирке *Југословенска соло песма*, у издању Савеза композитора Југославије, 1957. године, док ју је Furore Verlag објавио по ознаком fue 6100. Ово последње издање доноси и превод текста на немачки језик. Снимак извођења првих интерпретатора издат је на грамофонској плочи, у издању ПГП РТБ, али тај студијски снимак није сачуван. Једини постојећи снимак начинили су бас-баритон Бојан Кнежевић и Исидора Жебељан, 2003. године.

Соната за виолину и клавир, 1948.

I Allegro moderato

II Largo

III Allegro con brio

Композиција је настала 1948. године, а премијерно је изведена у Београду, 27. децембра исте године. Извођачи су били Марија и Ол-

¹⁹ Према каталогу поводом изложбе Љубице Марић у Галерији САНУ, 2009.

²⁰ Из интервјуа начињеног 1996. године.

га Михаиловић. *Соната* је објављена 1949. године у издању Пролетарских културних издана из Београда и 2001. године у издању Furore Verlag-a (fue 333).

Песме простора, кантата за мешовити хор и симфонијски оркестар, 1956.

Кантата је компонована 1956. године на епитафе са средњовековних богумилских стећака из Босне и Херцеговине, а премијерно је изведена 8. децембра 1956. године у Београду. Извођачи су били Хор Радио Београда и Београдска филхармонија, под управом Живојина Здравковића. Партитуру су штампали Савез композитора Југославије, 1962. године (у оквиру Едиције композитора Југославије), Српска академија наука и уметности, 1982. године и Furore Verlag, 2008. године (fue 6120).

Пасакаља за симфонијски оркестар, 1957.

Композиција је настала 1957. године, а премијерно ју је извела Београдска филхармонија и диригент Оскар Данон, 21. априла 1958. године у Београду. Композицију је штампало Удружење композитора Србије, 1976. године, Српска академија наука и уметности, 1987. године и Furore Verlag, 2009. године (fue 2528).

Октоиха 1 за симфонијски оркестар, 1958/9, рев. 1998.

I Improvisazione

II Ricercare

III Coda

С обзиром да је ова композиција прво дело циклуса *Музика октоиха*, њен првобитни наслов био је *Музика октоиха 1*. Под тим насловом наводе је и Перичић и Годишњак САНУ за 1977. годину. Приликом израде редакције партитуре, поводом штампања код Српске академије наука и уметности, 1978. године, Љубица Марић је дефинитивно променила наслов композиције у *Октоиха 1*, па је под тим називом композиција објављена и код Furore Verlag-a, 2009. године (fue 2529). За ово последње издање композиторка је обавила нову редакцију неких делова композиције, чиме је начинила и дефинитивну верзију, којом се све претходне искључују. Дело је компоновано непосредно по завршетку *Пасакаље*, дакле током 1958, а довршено је почетком 1959. године. Премијерно су га извели Симфонијски оркестар Радио Београда и диригент Андре Клитенс (André Cluytens) у Београду, 21. фебруара 1959. године.

Византијски концерт за клавир и оркестар, 1959.

I Preludio quasi una Toccata (Звук и звоњава)

II Aria (У тами и одсејају)

III Finale (Тутњава и блесак)

Композиција је писана 1959. године, као други део циклуса *Музика октоиха*, па зато има поднаслов *Октоиха 2* (првобитно *Музика октоиха 2*). Премијерно је изведена 4. јуна 1963. године у Београду, а извођачи су били пијаниста Јурица Мураи и Београдска филхармонија, под управом Оскара Данона. Штампана је у оквиру Музичких издања Одељења ликовне и музичке уметности САНУ, у Београду, 1975. године и у издању Furore Verlag–а из Касела, 2009. године (fue 2532).

Праг сна, камерна кантата за сопран, алт, рецитатора и камерни оркестар, 1961.

Кантата је компонована 1961. године на стихове песника Марка Ристића. Заједно са композицијом *Ostinato super thema Octoïcha* чини трећи део циклуса *Музика октоиха*, па обе имају заједнички поднаслов *Октоиха 3*, иако су самостална дела. Перичић наводи да је концертна премијера композиције била 30. октобра 1965. године у Опатији (Хрватска), у оквиру Трибине југословенског музичког стваралаштва. Тај податак се подудара са чињеницом да је претходно начињен први студијски снимак композиције за Радио Београд, и то 1964. године, што негира податак из Годишњака САНУ за 1977. годину, по којем је премијера била 1961. године. Премијерни снимак су начинили Драгослава Николић (обе вокалне деонице), глумац Јован Милићевић, Камерни оркестар Радио-телевизије Београд и диригент Оскар Данон. Перичић наводи да су концертну премијеру извели солисти Драгослава Николић и Јулијана Анастасијевић, уз диригента Живојина Здравковића, али не наводи име ни рецитатора ни оркестра. Под заједничким насловом *Октоиха 3* кантата је штампана 1981. године у Београду, у заједничком тому са композицијом *Ostinato super thema Octoïcha*, у оквиру Музичких издања Одељења ликовне и музичке уметности САНУ. У оквиру истих издања објављен је и клавирски извод композиције, којег је Љубица Марић на известан начин третирао и као засебну верзију композиције, па је кантата, у тој верзији, извођена на концертима.²¹ Кантата је штампана и у оквиру издања Сабраних дела Љубице Марић код Furore Verlag–а, 2009. године (fue 6150).

²¹ У Амстердаму, 2005. године.

Ostinato super thema Octoïcha, за клавир, харфу и гудачки оркестар (или гудачки квинтет), 1963.

Заједно са композицијом *Праг сна* ово дело чини трећи део циклуса *Музика октоиха*, па оба носе заједнички поднаслов *Октоиха 3*. Композиција је првобитно писана за клавир, харфу и гудачки квинтет и у тој верзији је премијерно изведена на фестивалу *Варшавска јесен*, у Варшави, 27. септембра исте године.²² Извођачи су били Ансамбл „Славко Остерц“ из Љубљане (Словенија) и диригент Иво Петрић. Према сећањима Иве Петрића,²³ Ансамбл „Славко Остерц“ је од неколико југословенских композитора наручио камерна дела за свој наступ у оквиру Варшавске јесени. Међу тим композиторима била је и Љубица Марић, која је, за ту сврху, написала ову композицију. Из интервјуа са Љубицом Марић (из 1996. године) није јасно да ли је она ово дело писала специјално по тој поруџбини или је дело већ претходно било завршено. Стиче се утисак да је она ову композицију писала независно од поруџбине. Није познато када је била концертна премијера друге, знатно познатије верзије ове композиције, са гудачким оркестром, али се зна да је прво студијско снимање те верзије остварено за Радио Београд, 1964. године, уз учешће саме композиторке као пијанисте, затим харфисте Јосипа Пикелџа, Камерног оркестра Радио Београда и диригента Оскара Данаона. Писањем те верзије (такође 1963. године), Љубица Марић није искључила могућност извођења верзије са гудачким квинтетом. Пошто та првобитна верзија није штампана, нити је сачуван њен рукопис (могуће је да у архиви Ансамбла „Славко Остерц“ постоји само препис), Љубица Марић је за извођење камерне верзије дала усмену напомену да се проблем дивизираних гудача решава тако што ће се увек свирати горњи глас сваке инструменталне деонице. Та верзија је извођена неколико пута на концертима у Амстердаму,²⁴ а 1996. године и у присуству саме композиторке. Много чешће извођена верзија са гудачким оркестром штампана је 1981. године у Београ-

²² Нејасан је податак о евентуалној премијери овог дела одржаној 16. маја 1963. године у Загребу, у оквиру II Бијенала савремене музике у Загребу, кога наводи Мелита Милин (у каталогу поводом изложбе из 2009. године). У издању *Muzički bijenale Zagreb, Međunarodni festival suvremene glazbe*, HDS, Zagreb 2000, Ерика Крпан помиње, у програму за 16. мај 1963, само име Љубице Марић, али не и назив дела. Вероватно је извођење *Ostinata* тада изостало.

²³ На основу разговора којег је аутор овог текста водио са Ивом Петрићем 1998. године у Амстердаму.

²⁴ Током деведесетих година 20. века.

ду, у заједничком тому са композицијом *Праг сна* и под заједничким насловом *Октоиха 3*, у оквиру Музичких издања Одељења ликовне и музичке уметности САНУ. Објављена је и код Furore Verlag-a, као посебно издање, 2009. године, fue 2533.

Чаробница, мелодијска рецитација за сопран и клавир, 1964.

Постоје нејасноће око године компоновања *Чаробнице*. У сваком случају, њен настанак везан је за Драгославу Николић, певачицу за коју је ова композиција писана. Према интервјуу Љубице Марић из 1996. године, Јелка Стаматовић Николић (1895–1983), током педесетих и шездесетих година прошлог века професор певања на Музичкој академији у Београду, замолила је композиторку да напише композицију за њену изузетно талентовану студенткињу, Драгославу Николић. Љубица Марић се одушевила гласом и музикалношћу младе певачице и написала за њу *Чаробницу*, на Вергилијеве стихове (у преводу Веселина Чајкановића). Прво извођење је било у Београду, 10. марта 1965. године, уз сарадњу пијанисте Зорана Јовановића.²⁵ С обзиром на датум премијерног извођења композиције, као и на чињеницу да је Љубица Марић годину дана раније ангажовала Драгославу Николић за студијско снимање кантате *Праг сна*, можемо са приличном сигурношћу да тврдимо да композиција није могла да настане пре 1964. године, него баш у првој половини те године, па, ни касније, пошто, почевши од новембра 1964. Љубица Марић, због свог депресивног стања после мајчине смрти,²⁶ годинама није компоновала. У разговору са аутором овог текста, вођеном марта 2009, Драгослава Николић је тврдила да ју је Љубица Марић чула на дипломском испиту на Музичкој академији у Београду, 1960. године, па да је, одушевљена њеним гласом, написала композицију за сопран и клавир.²⁷ Furore Verlag је ту композицију објавио 2005. године (fue 3160). Уз то издање објављен је и превод текста на енглески језик. *Чаробница* је штампана и у *Антологији српске соло песме*, трећа свеска, у издању Удружења композитора Србије, 2008. године.

²⁵ Према Перичићу.

²⁶ 3. новембар 1964.

²⁷ Иако је у Годишњаку САНУ за 1977. годину наведено да је та композиција настала 1960. године, исте године када је Драгослава Николић имала свој дипломски испит, прилично је тешко поверовати да композиција не би била изведена у наредних пет година. Вероватније је да је *Чаробница* настала касније, у време снимања *Прага сна*, дакле 1964. године.

Тужбалица, пасторала и химна, за мешовити хор и камерни ансамбл, из говорног ораторијума Слово светлости, 1962/66.
(редакција Мирјане Живковић)

Ову композицију можемо назвати и Музика из говорног ораторијума *Слово Светлости*. Љубица Марић је почетком шездесетих година прошлог века, на основу заједничког пројекта књижевника Зорана Мишића, редитеља Владимира Петрића и ње саме, почела са радом на говорном ораторијуму *Слово светлости*, базираном на српским средње-вековним стиховима и текстовима, као и на народним епским песмама из каснијих периода.²⁸ С обзиром на чињеницу да су се преговори око сценске реализације тог сценског дела одвијали врло споро и тешко, цео пројекат је био доведен у питање. Због тога, али и због смрти мајке, Љубица Марић је одустала од компоновања целокупне музике за тај говорни ораторијум, већ је за премијеру, која је одржана у Новом Саду, 20. фебруара 1967, одлучила да употреби делове из свог циклуса *Музика октоиха*. Зато није могуће говорити о говорном ораторијуму *Слово светлости* као о засебној, целовитој композицији.²⁹ Ради се о позоришном, сценском делу, али не и о музичком делу, с обзиром да је највећи део музике састављен од делова већ постојећих композиција Љубице Марић. Другим речима, за то сценско дело Љубица Марић је начинила избор из своје постојеће музике, а само неке хорске делове компоновала је специјално за ту прилику. Тешко је претпоставити да је Љубица Марић те делове компоновала после 1964. године због већ спомињане депресије узроковане смрћу мајке. Ипак, могуће је да их је до премијере на изванредан начин дорађивала. У интервјуу из 1996. године Љубица Марић је напоменула да се ти хорски делови не могу изводити самостално. После композиторкине смрти, у њеној заоставштини пронађен је рукопис три хорска сегмента писана за говорни ораторијум *Слово светлости*. Називи та три сегмента су *Тужбалица*, *Пасторала* и *Радуј се, васељено*. Два последња става нису сачувана у целини. Композиторка Мирјана Живковић је током 2008. и 2009. године радила на редакцији и довршавању тог хорског триптиха, коме је дат наслов *Тужбалица, пасторала и химна*. Зато је, такође, немогуће и нецелисходно говорити о три независне композиције.³⁰ У тој верзији и под тим насловом композиција је снимљена за Радио Београд, јуна 2009.

²⁸ Мелита Милин, „Слово светлости. О обредности у позоришту“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 36, 2007, 35–60.

²⁹ Као што то наводи Мелита Милин у каталогу поводом изложбе о Љубици Марић из 2009. године.

³⁰ Као што то наводи Мелита Милин у каталогу поводом изложбе о Љубици Марић из 2009. године.

године, уз учешће Хора и камерног ансамбла Радио-телевизије Србије и диригента Младена Јагушта. Прво концертно извођење било је у оквиру БЕМУС-а, 6. октобра 2009. године, када је, уз исти хор и ансамбл, наступио диригент Премил Петровић. Триптих *Тужбалица, пасторала и химна* објавио је 2009. године Fugore Verlag из Касела (fue 7810).

Музика звука, музика за магнетофонску траку, 1968/1975.

У време после изласка из психичке депресије, а после премијере говорног ораторијума *Слово светлости*, Љубица Марић је интензивно почела да се бави музичком импровизацијом, и рад на тој врсти стваралаштва трајао је у периоду од 1968. до 1975. године. Своје музичке импровизације Љубица Марић је снимала на магнетофонске траке, али самим тракама није манипулисала. Импровизације су искључиво биле намењене извођењу са трака, а назване су заједничким именом *Музика звука*.³¹ Снимци са тих трака никада нису емитовани, а до недавно се сматрало да су те траке изгубљене. Приликом пресељења Музиколошког института САНУ, јула 2007. године, траке су пронађене, али још нису технички и музиколошки обрађене.³²

Песма за флауту, 1976.

Све до почетка 2009. године за ову композицију се није знало. Она није наведена ни у једном попису дела и на њу је и сама Љубица Марић била заборавила. Ипак, на основу податка о једном концерту британске флаутисткиње Ане Поуп (Anna Pope), одржаном у St. Martin in the Fields Church у Лондону, 25. септембра 1978. године, а чији је штампани програм пронађен у заоставштини Љубице Марић (који се чува у Архиву Музиколошког института САНУ), дошло се до копије рукописа ове композиције. На рукопису је означена година настанка, 1976, и наслов на енглеском језику. У Србији је премијерно изведена, 18. марта 2009. године, у Београду, а извођач је била флаутисткиња Неда Арсенијевић, која је исте године начинила и први студијски снимак. Исте године Fugore Verlag је ову композицију објавио у редакцији Исидоре Жебељан (fue 10047).

³¹ Према Годишњаку САНУ за 1977. годину и према интервјуу из 1996. године.

³² У каталогу поводом изложбе о Љубици Марић из 2009. године, Мелита Милин укратко описује то дело.

Две минијатуре за виолину и клавир, 1980.

– Лоптица скочица

– Лепо сањај

Ове две минијатуре за децу нису уврштене ни у један списак дела, нити је било познато да постоје. У каталогу поводом изложбе о Љубици Марић у Галерији САНУ, 2009. године, обелодањено је постојање фотокопираних рукописа ових минијатура, са означеним датумима настанка, 11. и 12. фебруар 1980. Није познат разлог њиховог настанка, нити евентуално извођење. С обзиром на исти састав и намену, предлаже се њихов заједнички наслов *Две минијатуре за виолину и клавир*.

Инвокација, за контрабас и клавир, 1983, рев. 1998.

Композиција је писана 1983. године, а премијерно је изведена у Београду, 27. октобра исте године у Галерији САНУ. Извођачи су били контрабасиста Војин Драшкоци, за кога је композиција и писана, и пијаниста Игор Лазко. Furore Verlag је *Инвокацију* објавио под ознаком fue 3320. За ту сврху је композиторка унела неке измене, па је та верзија једина важећа.

Из тмине појање, речитативна кантата за мецосопран и клавир, 1984.

Извесна забуна око настанка ове кантате дошла је од саме Љубице Марић, која је, у интервјуу из 1996. године, изјавила да је ову композицију писала неколико година после *Монодије октоихе*, отприлике у исто време кад и *Асимптоту*. Зато се у издању Furore Verlag–а (fue 6140), објављеног 2003. године, појављује година 1986. као година настанка. Међутим, композиција је написана 1984. године, као што потврђује и рад Мелите Благојевић (Милин),³³ објављен исте године. Кантата је писана на средњевековне текстове из истоимене збирке, коју је приредио Ђорђе Трифуновић, а објавио Нолит из Београда, 1962. године. Прво извођење је било 6. марта 1984. године у Студентском културном центру у Београду, а интерпретатори су били Олга Милошевић, мецосопран и Александар Коларевић, клавир. Уз издање Furore Verlag–а објављени су преводи текста на енглески и немачки језик. За ту прилику је Љубица Марић дефинитивно утврдила и енглески назив своје композиције. Кантата је штампана и у *Антологији српске соло пе-*

³³ Melita Blagojević, „Najnovije delo Ljubice Marić – recitativna kantata ‘Из тмине појање’”, *Zvuk*, 3, 1984, 30–33.

сме, трећа свеска, у издању Удружења композитора Србије, 2008. године и то у редакцији Мирјане Живковић. У том издању није поштован композиторкин избор наслова на енглеском, већ је дат другачији превод – *Chanting from the Darkness*.

Монодија октоиха за виолончело соло, 1984.

Монодија октоиха је компонована 1984. године за виолончелисткињу Ксенију Јанковић, која ју је премијерно извела у Београду, 23. маја 1985. године, у Галерији САНУ. Furore Verlag је композицију објавио 1999. године под ознаком fue 3310.

Асимптота за виолину и гудачки оркестар, 1986.

Композиција је писана 1986. године за виолинисту Срђана Грујића, који ју је премијерно извео 17. марта 1987. године у Дворани Коларчеве задужбине у Београду, уз учешће Београдског гудачког оркестра „Душан Сковран“ и диригента Александра Павловића. *Асимптоту* је објавио Furore Verlag 2004. године под ознаком fue 2534.

Чудесни милиграм за флауту и сопран, 1992.

Писана 1992. године, композиција је добила наслов према истоименој приповеци мексичког писца Хуана Хозеа Ареоле (1918–2001).³⁴ Премијерно је изведена 22. маја 1992. године на Академији уметности у Новом Саду, у оквиру Међународне трибине композитора,³⁵ а не 3. фебруара 1993. године у Атељеу 212, у Београду, као што је наведено у Допуни биографије и библиографије Љубице Марић, у издању САНУ из 1997. године, односно у каталогу поводом изложбе о Љубици Марић из 2009. године. Први интерпретатори су били Ивана Радивојевић, сопран и Љубиша Јовановић, флаута. У издању Furore Verlag-а композиција је објављена 1998. године под ознаком fue 6320.

Архаја за гудачки трио, 1992.

Дело је компоновано 1992. године, а премијерно је изведено 23. маја исте године у оквиру Међународне трибине композитора, у Сали Гимназије у Сремским Карловцима,³⁶ а не 3. фебруара 1993. го-

³⁴ Juan José Arceola, El prodigioso miligramo, из збирке *Confabulario*.

³⁵ Према програму Међународне трибине композитора Сремски Карловци – Нови Сад, УКС и УКВ, 1992.

³⁶ Према програму Међународне трибине композитора Сремски Карловци – Нови Сад, УКС и УКВ, 1992.

дине у Атељеу 212, у Београду, као што је наведено у Допуни биографије и библиографије Љубице Марић, у издању САНУ из 1997. године, односно у каталогу поводом изложбе о Љубици Марић из 2009. године. Први интерпретатори су били виолинисткиња Гордана Матијевић, виолиста Дејан Млађеновић и виолончелисткиња Сандра Белић. У издању Furore Verlag–а композиција је објављена 2001. године под ознаком fue 3280. Назив ове композиције је увек био и остао *Архаја*, а не *Архаја 1*, како се погрешно наводи у каталогу поводом изложбе о Љубици Марић из 2009. године.

Архаја 2 за дувачки трио, 1993, рев. 1998.

Трио је компонован вероватно крајем 1992. и почетком 1993. године за ансамбл Les Bachanalles из Београда, који га је премијерно извео 3. фебруара 1993. године у Атељеу 212, у Београду.³⁷ Furore Verlag је објавио композицију 2001. године, под ознаком fue 3290. За ту прилику је Љубица Марић 1998. године урадила редакцију дела, па је ту верзију успоставила као дефинитивну.

Торзо за клавирски трио, 1996, рев. 1998.

Првобитни наслов последње довршене композиције Љубице Марић, која је компонована 1996. године као поруцбина фондације KölnMusik из Келна (Немачка), био је *Клавирски трио*. Под тим именом дело је премијерно изведено 14. априла 1996. године у Великој сали Келнске филхармоније, а под тим именом је изведено исте године и у Београду, у оквиру Међународне трибине композитора. Први интерпретатори (у Келну) били су виолиниста Арвид Енгегор (Arvid Engegård), виолончелисткиња Ксенија Јанковић и пијаниста Александар Маџар, а премијеру је снимио Concertzender Radio из Холандије. Љубица Марић је касније урадила редакцију композиције и дала јој нов наслов, *Торзо*. Та дефинитивна верзија композиције објављена је 1998. године код Furore Verlag–а под ознаком fue 327.

ЗАКЉУЧНИ КОМЕНТАР

Претходно побројаних 39 композиција (од којих неке представљају целине састављене од сродних минијатура) чине списак довршених дела великог српског композитора, Љубице Марић. Овај попис је састављен од композиција које су евидентно биле довршене, односно које су извођене, снимљене, штампане и које су се налази-

³⁷ Према програмској књижици тог концерта.

ле на једном или више претходно сачињених пописа дела Љубице Марић (у периоду од 1953–1997 (2009)), без обзира на то да ли су партитуре неких композиција у међувремену изгубљене, уништене или не. Од тих 39 композиција две партитуре могу да се сматрају изгубљеним, пет их је уништено, једна композиција представља импровизације снимљене на магнетофонску траку (чији садржај још није обрађен у Музиколошком институту САНУ), две партитуре нису штампане (*Скице и Две минијатуре за виолину и клавир*), а 29 партитура је штампано, пре свега у издању ексклузивног издавача музике Љубице Марић, Furore Verlag-а из Касела.³⁸

У овај списак нису унете недовршене композиције (чије је сегменте композиторка настојала за живота да уништи, у чему је већином и успела), као и композиције о чијем постојању нема никаквог званичног податка, осим фрагмената сећања Љубице Марић. Познато је да је композиторка напомињала да је, као дете, писала композиције за виолину и пре него што је почела да учи код Јосипа Славенског.³⁹ Ништа од тих рукописа није сачувано, нити је Љубица Марић сматрала да ти композиторски покушаји треба да се таксативно набрајају, без обзира на извесну евиденцију коју је донекле и сама водила.⁴⁰ Такође је сама композиторка спомињала како је првих месеци студија код Сука компоновала неколико фуга.⁴¹ Те фуге је сматрала вежбама из композиције, па их није стављала на пописе својих дела. Њена стриктност и доследна бескомпромисност по питањима аутокритичности нису јој дозвољавали да у пописе дела уврштава композиције које је доживљавала као студијске вежбе, које су биле недовршене или којима није била задовољна. Зато у овом попису нема ни већ поменутог *Канона* за четврт-степен клавир (који је био или вежба за микротонално компоновање или је можда уврштен у *Свиту за четврт-степен клавир*), а нема ни *Музике за оркестар бр. 2*. Једина информација о евентуалном постојању ове оркестарске композиције добијена је у усменом разговору са Љубицом Марић.⁴² Ако је та композиција заиста и писана у Загребу,

³⁸ Композиције за виолину и клавир, намењене деци, означене као *Два комада* и *Две минијатуре*, Furore Verlag планира да објави током 2010. године.

³⁹ Милош Јевтић, „Љубица Марић: Кроз звук присуство оних чудесних светова и емоције (интервју)“, [у:] *Музика између нас. Одговори 2*, Књажевац и Београд 1979.

⁴⁰ Према каталогу за изложбу о Љубици Марић из 2009. године.

⁴¹ У интервјуу из 1996. године са Бориславом Чичовачким.

⁴² Мелита Милин, „Унутарња биографија композитора. Скица за студију о утицајима у делима Љубице Марић“, *Музикологија*, 4, 2004, 61–82.

1937. године, остаје потпуно необјашњиво зашто је Љубица Марић није уврстила ни у један списак својих дела, и зашто је никада поново није спомињала. Чак и композиције које је Љубица Марић уништила (*Гудачки квартет* или *Четири импровизације и фуге на теме Осмоглашника*, на пример), налазе се на пописима дела, а сама композиторка је о њима и говорила.⁴³ Пошто сем наведеног, не постоји ни један други податак о *Музици за оркестар бр. 2*, нити су сачувани било какви трагови неке сличне партитуре, сматрамо да ова композиција или никада није била довршена или Љубица Марић до те мере није била њоме задовољна да ју је одмах уништила и одустала од спомињања тог наслова.

Иако је из разних текстова о Љубици Марић, међу којима ћемо издвојити само Перичићев опсежан рад,⁴⁴ познато да је композиторка планирала и дуги низ година радила на *Симфонији октоиха*, завршном делу циклуса *Музика октоиха*, она то дело није никада успела ни да доврши. У години издавања Перичићеве књиге, то дело је било „још недовршено“.⁴⁵ Љубица Марић се тиме бавила и до пред сам крај свог живота, намеравајући да првобитну идеју троставачне симфоније замени једним концизним симфонијским ставом, којег је назвала *Кода*, али ни ту замисао није успела да оствари.⁴⁶ Побринула се да уништи већину скица и забележака рада на том неоствареном делу. Из тог разлога, разумљиво, ниједан од та два облика овог замишљеног симфонијског дела није уврштен у овај попис.

Исто тако нису уврштене ни камерне композиције на којима је Љубица Марић радила у разним периодима свог живота од којих бисмо могли да поменемо једну композицију за флауту,⁴⁷ дуо за обоу и харфу, и трио за мецосопран, обоу и чинеле, о којима чак постоје композиторкине забелешке.⁴⁸ Увидевши да неће моћи да доврши те композиције на начин који би задовољио њене уметничке критеријуме, Љубица Марић је настојала да, за свог живота, уништи све те покушаје и скице. Могуће је да су се, због извесне непажње,

⁴³ Интервју из 1996. године, на пример.

⁴⁴ Властимир Перичић, *Музички ствараоци у Србији*, Просвета, Београд 1969.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Из разговора са Бориславом Чичовачким, вођених у периоду 1999–2001.

⁴⁷ Компонована је за флаутисту Љубишу Јовановића, али композиторка њоме није била задовољна, па је никада није довршила. Можда је то тзв. новооткривена композиција за флауту и клавир без наслова, уврштена у попис дела у каталогу поводом изложбе из 2009. године.

⁴⁸ И дуо и трио предвиђени су да буду написани за обоисту Борислава Чичовачког, о чему сведоче фрагменти из *Записа* Љубице Марић, Архипелаг, Београд, 2009.

несистематичности или журбе, неке од тих нотних забележака случајно сачувале, али то, сигурно и недвосмислено, представља онај део стваралачке интима уметника који не треба да се разоткрива без обзира на радозналост музиколога.

Borislav Čičovački

THE OPUS OF LJUBICA MARIĆ – PROBLEMS OF
NOMENCLATURE AND CHRONOLOGY OF COMPOSITIONS

Summary

On the occasion of the hundredth anniversary of Ljubica Marić's birth, this paper is aiming to offer a definite listing of her pieces. The listing itself does not only contain her known compositions but the lost, destroyed, forgotten and unknown ones as well. In addition, the listing is giving insight into the problem of the titles of particular pieces bearing in mind that, over the course of time, Ljubica Marić often changed or supplemented them. Apart from that, another goal of this work has been to establish, as precisely as possible, the chronology of each piece as well as noting the dates of their premieres. In this way a structural chronological base has been created which will allow further study of Ljubica Marić's opus.

АУТОРИ

Contributors

Јитка Бајгарова је студирала музикологију и бохемистику на Масариковом универзитету у Брну. Радила је као руководилац Одељења за историју музике Моравског земаљског музеја у Брну и у Министарству културе у Прагу. Од 2002. године је самостални научни сарадник у Одељењу за историју музике Етнолошког института Академије наука Чешке републике у Прагу. У центру њеног рада је проучавање музичког живота у чешким земљама у XIX и XX веку, са нарочитим нагласком на чешко-немачким и чешко-словенским узајамним везама.

Jitka Bajgarová studierte Musikwissenschaft und Bohemistik an der Masaryk-Universität in Brno, arbeitete u.a. als Leiterin der Abteilung für Musikgeschichte des Mährischen Landesmuseums in Brno und im Kulturministerium der Tschechischen Republik in Prag. Seit 2002 ist sie als selbständige wissenschaftliche Mitarbeiterin im Kabinett für Musikgeschichte des Ethnologischen Instituts der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik in Prag tätig. Sie konzentriert sich auf die Geschichte des Musiklebens in den böhmischen Ländern im 19.–20. Jahrhundert, mit besonderer Akzentuierung der tschechisch-deutschen und tschechisch-slawischen Wechselbeziehungen.

Јернеј Вајц је студирао музикологију на Уметничком факултету Универзитета у Љубљани и на Одсеку за музикологију Универзитета у Регенсбургу. По завршетку студија постао је асистент за област словеначке музике на Уметничком факултету и на Одсеку за музикологију Филозофског факултета у Љубљани. Године 2009. одбранио је докторски рад под називом *Улога чешких музичара у Словенији у XIX и раном XX веку*. Од 2005. је помоћник уредника реномираног словеначког музиколошког часописа *Музиколошки зборник*. Претежно се бави историјом чешке и словеначке музике, музиком између два светска рата, као и проблемима односа између музике и политике.

Jernej Weiss studied musicology at the University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Musicology and the Institute of Musicology at the University of Regensburg. In 2009 he defended his Ph.D. titled *The Role of Czech Musicians in Musical Culture in Slovenia in the 19th and early 20th Centuries* and became Assistant Professor in the field of musicology. From 2005 he is Assistant Editor of the leading Slovene musicological periodical *Muzikološki zbornik* [Musicological Annual]. His research is mainly devoted to the history of Czech and Slovene music in the 19th and the beginning of the 20th century, music between the World Wars, music and politics etc.

Мирјана Веселиновић-Хофман је редовни професор Факултета музичке уметности у Београду и шеф Катедре за музикологију истог факултета. Од 2003. до краја 2005. била је професор на Одсеку за музику Универзитета Преторија, Јужна Африка. Главни је и одговорни уредник Интернационалног часописа за музику *Нови Звук*. Председник је Музиколошког друштва Србије. Аутор је неколико књига, међу којима су *Fragmente zur musikalischen Postmoderne* (Frankfurt am Main, 2003) и *Пред музичким делом* (Београд, 2007), као и музиколошких студија и есеја из области српске савремене музике и њеног европског окружења. Приредила је књигу *Историја српске музике* (Београд, 2007).

Mirjana Veselinović-Hofman is a full-time Professor in the Department of Musicology at the Faculty of Music in Belgrade. Head of the Department. Between 2003 and 2005, was affiliated to the Music Department at the University of Pretoria, South Africa. Editor-in-Chief of the International Magazine for Music *New Sound*; President of the Serbian Musicological Society. She is the author of several books (e.g. *Fragmente zur musikalischen Postmoderne*, Frankfurt am Main, 2003; *Pred muzičkim delom* [Contemplating the Work of Music on Display], Beograd, 2007), musicological studies and essays on Serbian contemporary music and its European musical context. She is Editor of *The History of Serbian Music* (Belgrade, 2007).

Елена Гордина је дипломирала на Московском конзерваторијуму (1965) где је завршила и последипломске студије (1969). Године 1973. одбранила је докторску дисертацију под насловом *Југословенска оперска и симфонијска музика 1920–1950* (Србија, Хрватска, Словенија). Од 1970. предаје на Московском конзерваторијуму, на Катедри за историју иностране музике. Учесник је међународних научних скупова, и то у Београду 1983, 1985. и 2005, у Љубљани 1988. и 1990. Написала је преко 60 радова објављених у научним зборницима и периодици. Аутор је студије *Композитори Југославије* у издању *Музика XX века*, књ. 5–А (Москва, 1987), као и књиге *Музичка култура Србије, Хрватске и Словеније* (Москва, 2008).

Elena Gordina graduated at the Moscow Conservatory in 1965 and finished her M.A. in 1969. In 1973 she defended her dissertation titled *Yugoslav Operatic and Symphonic Music 1920–1950* (Serbia, Croatia, Slovenia). From 1970 she is Professor at the same Conservatory (Head at the Department for the History of Foreign Music). She took part in international scientific conferences in Belgrade 1983, 1985 and 2005, and Ljubljana 1988 and 1990. She is the author of more than 60 articles in scientific collections and periodicals. Her study “Yugoslav Composers” is published in *Music of the 20th Century* (vol. 5–A, Moscow, 1987). She wrote the book *Musical Culture of Serbia, Croatia and Slovenia* (Moscow, 2008).

Мирјана Живковић је завршила студије композиције на Факултету музичке уметности (1964), а потом боравила у Паризу на усавшавању код Н. Буланже и О. Месијана. Магистрирала је на Факултету музичке уметности у Београду (1974). У Средњој музичкој школи *Josip Славенски* радила

је као наставник теоретских предмета (1964–1976). Била је професор на Факултету музичке уметности и шеф Катедре за теоријске предмете истог факултета (1998–2001). Њен опус обухвата дела симфонијске и концертантне музике, камерне и солистичке композиције, вокална и вокално-инструментална дела. Аутор је већег броја уџбеника и стручних написа који су објављени у часописима и зборницима.

Mirjana Živković studied composition at the Faculty of Music in Belgrade (1964) and attended graduate courses in Paris with N. Boulanger and O. Messiaen (1967–68). In 1974 she obtained her M.A. at the Faculty of Music in Belgrade. She taught theoretical subjects at the *Slavenski* Music School in Belgrade (1964–1976). In 1976 she began to teach at the Faculty of Music and was Head of the Music Theory Department (1998–2001). Her oeuvre includes symphonic, chamber and concerto works, music for solo instruments, vocal music etc. She is the author of several textbooks and articles.

Хелмут Лос је директор Института за музикологију Универзитета у Лајпцигу. Руководилац је међународног музиколошког пројекта *Musica migrans*. И раније је организовао сличне пројекте базиране на истраживањима музике Средње и Источне Европе, као што је пројекат *Кореспонденције међу музичарима као огледало надрегионалних културних веза у средњој и источној Европи* (2001–2003). Аутор је књига о Бетовену и Шуману и уредник већег броја музиколошких издања.

Helmut Loos is Director of the Institute of Musicology at the Leipzig University. He is Head of the international project *Musica migrans* and has previously organised similar projects based on research of the music in Central and Eastern Europe, such as *Musikerbriefe als Spiegel überregionaler Kulturbeziehungen in Mittel- und Osteuropa* (2001–2003). He is the author of the books on Beethoven and Shumann and editor of several other books and journals.

Зорица Makeviћ је завршила студије музикологије на Факултету музичке уметности у Београду, са дипломским радом о делу Љубице Марић – *Musica humana: освеићење времена*. Студије, есеје и критике објављивала је у часописима *Нови звук*, *Реч* и *Музички талас*. Учествовала је на музиколошким симпозијумима у Чаковцу, Неготину и Београду. Наставник је теоријских предмета у Средњој музичкој школи *Др Војислав Вучковић*.

Zorica Makević graduated musicology at the Faculty of Music in Belgrade, with a theme on the works of Ljubica Marić – *Musica humana: The Awakening of Time*. Her studies, essays and critiques have been published in periodicals *Novi zvuk* [New Sound], *Reč* [Word] and *Muzički talas* [Musical Wave]. She took part in musicological symposia in Čakovec, Negotin and Belgrade. She teaches theory at the *Dr Vojislav Vučković* Music School in Belgrade.

Светлана Максимовић је дипломирала композицију на Факултету музичке уметности у Београду у класи Василија Мокрањца. Године 2006. завршила је докторске студије композиције на Универзитету у Торонту, делом *Четири музејске собе*. Низ година предаје хармонију, контрапункт и

композицију са педагошким као и креативним циљевима. Између 1974. и 1993. предавала је у Средњој музичкој школи *Станковић* у Београду. Написала је неколико тематских текстова о савременим делима, као и о црквеним мелодијама српских аутора византијске традиције, а новије радове посветила је О. Месијану и В. Мокрањцу.

Svetlana Maksimović is a composer and teacher primarily and also publishes about music. She received her diploma in composition from the Faculty of Music in Belgrade (class of V. Mokranjac) and her Ph.D. in composition from the University of Toronto. She was the professor of the theory of music in *Stanković* Music School in Belgrade (1974–1993) and worked as an Assistant for Materials (harmony) at the Faculty of Music in Toronto (2003–2004). Among her recent publications are the articles on Messiaen's *Quartet for the End of Time*, and on V. Mokranjac's work for piano *Echoes*.

Марија Масникоса је магистрирала и докторирала на Одсеку за музикологију Факултета музичке уметности у Београду (теме: *Музички минимализам – америчка парадигма и differentia specifica у делима групе београдских композитора; Постминимализам у српској музици за гудачки оркестар у последње две деценије XX века*). Сада је доцент на Катедри за музикологију истог факултета. У жижи њеног интересовања су минимализам и постминимализам у српској и светској музици последње четвртине XX и почетка XXI века. Објавила је књигу *Музички минимализам* (Београд, 1998).

Marija Masnikosa is Assistant Professor at the Department of Musicology of the Faculty of Music in Belgrade. Her research is focused primarily on contemporary Serbian and American music: her B.A. work was *The Last Three Symphonies of Milan Ristić*, and her M.A. thesis was *Musical Minimalism – the American Paradigm and Differentia Specifica in Achievements by a Group of Belgrade Composers*. The subject of her doctoral dissertation was *Postminimalism in Serbian Music for Strings in Two Last Decades of the 20th Century*. She published a book *Musical Minimalism – the American Paradigm and Differentia Specifica in Achievements by a Group of Belgrade Composers* (Belgrade, 1998).

Хелен Мецелар, музиколог и флаутиста, била је један од оснивача и потом низ година члан Холандске женске фондације за музику у Амстердаму. Сада ради као истраживач сарадник на Универзитету у Амстердаму. Као међународно признати специјалиста за утицај родности на класичну музику, писала је чланке за *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* и *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, а била је и у уредништву часописа *Women & Music, A Journal of Gender and Culture*. Члан је савета Краљевског друштва за историју музике Холандије (KVNМ) и редовно објављује радове везане за студије рода и музику.

Helen H. Metzelaar, musicologist and flutist, was co-founder and for many years staff member of the Dutch Women and Music Foundation in Amsterdam. Currently she again works at the University of Amsterdam, now as an affiliated research fellow. As an internationally recognized specialist on the influences of gender in classical music, she has contributed entries to *The New*

Grove Dictionary of Music and Musicians and *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, and serves on the editorial board of *Women & Music, A Journal of Gender and Culture*. She is a board member of the Royal Society for Music History of The Netherlands (KVNМ), and regularly publishes on issues related to gender and music.

Мелита Милин је научни саветник у Музиколошком институту САНУ. Њено главно подручје истраживања је српска музика у европском контексту. Учествовала у раду међународних музиколошких пројеката организованих у Лајпцигу и Атини. Била је један од оснивача и први уредник часописа *Музикологија*. Главне публикације: *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*, „Типологија српских музичко-сценских дела у XX веку“, „Преживети са звуцима – Источна Европа после прекретнице 1989“, „Стара српска музика у делима савремених композитора“, „Идеја српске националне музике у XX веку“, „Предачко сећање’ у делима Љубице Марић“.

Melita Milin, Scientific Advisor at the Institute of Musicology in Belgrade, Serbia. After having studied at the Faculty of Music in Belgrade, she received her doctorship at the University in Ljubljana. She was co-founder and first editor of the international journal *Muzikologija*, published by the Institute of Musicology. She participated at two international projects on music correspondences and migrating musicians in central and eastern Europe (directed by H. Loos in Leipzig) and codirected (with K. Romanou in Athens) a bilateral Greek-Serbian project on twentieth-century art music in the two countries. Her research is focused on twentieth-century Serbian music and its relations to European developments.

Иван Муди је студирао музику и теологију на универзитетима у Лондону, Јоенсуу и Јорку. Члан је истраживачке групе CESEM на Новом универзитету у Лисабону. Његова музика је извођена по целом свету, а снимљена је на издањима као што су Hyperion, ECM, Telarc и Sony. Као диригент радио је са великим бројем хорова у Европи и Америци, а као музиколог писао је за *The New Grove Dictionary of Music, Musik in Geschichte und Gegenwart* и *The Canterbury Dictionary of Hymnology*. Објавио је и дуже чланке о раној и савременој музици. Свештеник је Екуменског патријархата и тренутно председавајући Међународног друштва за православну музику.

Ivan Moody, Ph.D, studied music and theology at the Universities of London, Joensuu and York. He is currently a member of the CESEM research unit at the Universidade Nova in Lisbon. His music has been performed and broadcast all over the world. As a conductor he has worked regularly with a number of choirs and ensembles in both Europe and America, and as a musicologist has contributed to the *New Grove Dictionary of Music, Musik in Geschichte und Gegenwart* and the *Canterbury Dictionary of Hymnology*, as well as writing a large number of articles on early and contemporary music. He is a priest of the Ecumenical Patriarchate, and is currently Chairman of the International Society for Orthodox Music.

Снежана Николајевић, музиколог и пијаниста, докторирала је на Факултету музичке уметности у Београду. Од 1979. године уредник је у Телевизији Београд. Од 1989. до 2002. предавала је основе новинарства и примењену музику на Катедри за медијске предмете ФМУ. Од 2005. предаје Медијске облике музике на Студијској групи за музику у медијима на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, где је данас ванредни професор. Објавила је до сада шест књига (*Класици модерне музике*, *Либретистички поступак Петра Коњовића*, *Клавирски дуо као одраз опште еволуције музике* и др.)

Snežana Nikolajević, musicologist and pianist, has got her Ph.D. from the Belgrade Faculty of Music. Since 1979 she has been producer at the Belgrade Television. Since 2005 she has been lecturing Media Music Forms at the Faculty of Philology and Arts in Kragujevac – Department of Music in the Media. She is very active in the field of musicology having published six books – *The Companion Through Chamber Music*, *Classics of Modern Music*, *Procedure in Librettos Writing Applied by Petar Konjović*, *Piano Duo as a Reflection of General Music Evolution*, *Music as an Event* and *The Serbian Music Screen*.

Макс Падисон је професор естетике музике на Универзитету у Дараму. Студирао је клавир и композицију на Краљевском колеџу за музику у Манчестеру, музикологију на Универзитету у Егзетеру, филозофију и социологију на Универзитету *Јохан Волфганг Гете* у Франкфурту на Мајни. Објавио је бројне радове који се баве проблемима филозофије и социологије музике XIX и XX века, авангарде и рок музике. Познат по својим радовима о Адорновој критичкој теорији, објавио је две књиге из ове области: *Адорнова естетика музике* (Кембриџ, 1993, 1997) и *Адорно, модернизам и масовна култура* (Лондон, 1996, рев. изд. 2004). Његови новији прилози објављени су у књигама *The Cambridge Companion to Stravinsky* (Кембриџ, 2003), *The Cambridge Companion to Adorno* (Кембриџ, 2004) и часописима *Musicae Scientiae* (Лиџе, 2004), *Cultura Tedesca* (Рим, 2005), и *Filigrae* (Париз, 2006).

Max Paddison is Professor of Music Aesthetics at the University of Durham. He studied piano and composition at the Royal Manchester College of Music, musicology at Exeter University, and philosophy and sociology at the Johann Wolfgang Goethe University, Frankfurt am Main. He has published widely on the philosophy and sociology of nineteenth- and twentieth-century music, the avant-garde and rock music. Well known for his work on critical theory and Adorno, he has written two books in this area: *Adorno's Aesthetics of Music* (Cambridge, 1993, 1997) and *Adorno, Modernism and Mass Culture* (London, 1996, rev. ed. 2004). His recent publications include essays in *The Cambridge Companion to Stravinsky* (Cambridge, 2003), *The Cambridge Companion to Adorno* (Cambridge, 2004), and articles in the journals *Musicae Scientiae* (Liège, 2004), *Cultura Tedesca* (Rome, 2005), and *Filigrae* (Paris, 2006).

Ивана Перковић је дипломирала, магистрирала и докторирала на Факултету музичке уметности у Београду. Доцент је на истом факултету.

Основна област њеног научног рада односи се на српску црквену музику, како у средњем веку, тако и у потоњим епохама (нарочито романтизму), укључујући и савремено доба. Објавила је књиге *Музика српског Осмоглашника*, 2004, и *Од анђеоског појања до хорске уметности*, 2008. Током 2006. и 2007. године била је руководилац пројекта финансираног од стране Британске библиотеке, у вези са угроженим музичким архивима.

Ivana Perković graduated in musicology (1995), received M.A. (1997) and Ph.D. (2006) in musicology from the Faculty of Music, Belgrade. Since 1995 she is employed at the Faculty of Music as an Assistant Professor. The main subject of her research is Serbian medieval, romantic and contemporary Orthodox church music. She has published two books: *Music of Serbian Octoechos* (2004) and *From Angel Chant to Choral Art. Serbian Choral Church Music in the Period of Romanticism* (2008). During 2006 and 2007 she was Head of the project on endangered musical archives, funded by the British Library.

Бранка Радовић је дипломирала књижевност на Филолошком факултету у Београду и на Одсеку за Музикологију на Факултету музичке уметности у Београду. Докторирала је на Филолошком факултету у Београду. Објавила је књиге: *Мала историја музике*, *Отменост посртања* (о Христићевој опери *Сутон*), *Музичко-сценска дела Николе Херцигоње*, *Његош и музика* и *Summa Xeniana* (монографија о композиторки Ксенији Зечевић). Запослена је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, као ванредни професор историје музике.

Branka Radović graduated in Belgrade from the Department for Yugoslav and Comparative Literature, Faculty of Philology, and at the Departement for Musicology, Faculty of Music. She obtained her Ph.D. from the Faculty of Philology in Belgrade. She is Professor of the History of Music at the Faculty for Philology and Arts in Kragujevac. She is the author of several books and numerous articles concerning contemporary history of Serbian music, history of opera, history of performance, and the relation between literature and music.

Кети (Екатерини) Роману је била професор историје музике на Одсеку за музику Универзитета у Атини (1993–2008). Шеф је грчког тима и уредник за текстове на грчком језику у *Ретроспективном индексу за музичку периодику од 1800. до 1950.* Објавила је неколико књига на грчком језику: *Лутајућа национална музика 1901–1912*, у два тома (1996), *Историја новогрчке уметничке музике* (2000), *Музичка библиотека крфског Филхармонијског друштва* (2004), *Грчка уметничка музика модерног доба* (2006). Уредница је књиге *Serbian and Greek Arts Music. A Patch to Western Music History* (Bristol–Chicago, 2009).

Katy (Ekaterini) Romanou was Professor of Music History at the Music Department of the University of Athens (1993–2008). She is Head of the Greek team and Associate Editor for the Greek language in RIPM (Répertoire International de la Presse Musicale/Retrospective Index to Music Periodicals, 1800–1950). She is the autor of the books: *Wandering National Music. 1901–1912*, 2 volumes (1996), *History of Neohellenic Art Music* (2000), *Greek Music*

in the Olympic Games and the Olympiads 1858–1896 (2004), *The Music Library of Corfu's Philharmonic Society* (2004), *Greek Art Music in Modern Times* (2006). She is Editor of *Serbian and Greek Arts Music. A Patch to Western Music History* (Bristol–Chicago, 2009).

Аница Сабо је дипломирала и магистрала на Одсеку за композицију Факултета музичке уметности, а докторске студије завршила је 2007. на Одсеку за Теорију уметности и медије Универзитета уметности у Београду. Сада је ванредни професор на Катедри за музичку теорију ФМУ у Београду. Тежиште њеног рада у области музичке теорије и анализе односи се на различите аспекте музичке форме. Важно место у њеном раду заузима и проучавање српске музике. Међу њене значајније текстове убрајају се: „Посебност Бартоковог односа према златном пресеку у процесу обликовања музичког тока“, „Василије Мокрањац: начини реализација јединства циклуса“.

Anica Sabo graduated and obtained her master's degree at the Department of Composition of the Faculty of Music in Belgrade. She also completed her doctoral studies (2007) at the Department of Art Theory and Media of the University of Art in Belgrade. She is Associate Professor at the Department of Music Theory of the Faculty of Music in Belgrade. Her work in the field of music theory and analysis focuses on different aspects of musical form. Specifically, she examines the question of the manifestation of symmetry in a musical form. She has also published articles on 20th century Serbian music, including: “Bela Bartók – Marko Tajčević”, “Vasilije Mokranjac: The Manners of Realizing the Unity of the Cycle”.

Џим Семсон је од 2002. професор на колеџу Ројал Холовеј у Лондону, а претходно је предавао на универзитетима у Егзетеру и Бристолу. Главне теме његових дела су музика Шопена и аналитички и естетички проблеми музике XIX и XX века. Објавио је седам књига и био уредник или један од уредника шест књига. Један је од три уредника Петерсовог критичког издања Шопенових дела (рад у току). Године 1989. Министарство културе Пољске наградило га је орденом за заслуге за његов допринос проучавању музике Шопена. У његова новија издања спада *Кембричка историја музике XIX и XX века* (Кембриџ, 2002), као и *Виртуозност и музичко дело: трансценденталне студије Листа* (Кембриџ, 2003), књига за коју је 2004. добио награду Краљевске филхармоније. Тренутно ради на објављивању уџбеника *Разумети музикологију* и на пројекту *Музика на Балкану*. Од 2000. године члан је Британске академије.

Jim Samson is Professor of Music at Royal Holloway, University of London. He has published widely (including seven single-authored books, and seven edited books) on the music of Chopin and on analytical and aesthetic topics in nineteenth and twentieth-century music. He is one of three Series Editors of *The Complete Chopin: A New Critical Edition* (Peters Edition, in progress). In 1989 he was awarded the Order of Merit from the Polish Ministry of Culture for his contribution to Chopin scholarship, and in 2000 he was elected a Fellow of the British Academy. Among his recent publications are *The*

Cambridge History of Nineteenth-Century Music (Cambridge, 2002), *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt* (Cambridge, 2003), which was awarded the Royal Philharmonic Book Prize in 2004, and (with J. P. E. Harper-Scott) the textbook *Introduction to Music Studies* (Cambridge, 2008).

Анастасија Сиопси је доцент на одсеку за естетику музике на Јонском универзитету у Грчкој, а предаје и на Отвореном универзитету. Назлов њене докторске тезе је *Вагнеров „Прстен Нибелунга“: поновно ковање мача, или: Ка реконструкцији народне свести* (В. Британија, 1996). Првенствено се бави немачком романтичарском музиком, нарочито Вагнеровим делима и музиколизмеђу два светска рата, затим модерном грчком уметничком музиком (операма Манолиса Каломириса, аспектима идеологије и музике, музике у обнавама античке драме у савременој Грчкој), као и музичком терминологијом на грчком језику.

Anastasia Siopsi is an Associate Professor in the field of Aesthetics of Music at the Ionian University in Greece and Teacher/Consultant at the Greek Open University. Her Ph.D. thesis was entitled: *Richard Wagner's 'Der Ring des Nibelungen': The Reforging of the Sword or, Towards a Reconstruction of the People's Consciousness* (U.K., 1996). Her main research areas include German romantic music, especially Wagner's music dramas and German music of the interwar period, Modern Greek art music (i.e. Manolis Kalomiris's operas, aspects of ideology and music, music in revivals of ancient drama in Modern Greece, symphonic music in Greece), and music terminology in Greek language.

Лубомир Спурни је дипломирао виолину у Кромержижу, а музикологију и естетику на Масариковом универзитету у Брну (1993), где је завршио и студије теорије музике и потом докторирао с темом *Шта је шенкерјанска анализа? Покушај теорије форме*. Био је уредник часописа *Opus Musicum* (1992–1995). Године 2004. постао је доцент на Институту за музикологију на Масариковом универзитету у Брну. У свом истраживању концентрише се на музичку теорију и естетику музике прве половине XX века. Објавио је књигу *Heinrich Schenker – dávný neznámý* [*Хајнрих Шенкер – стари незнанац*].

Lubomír Spurný graduated in violin from the Conservatory in Kroměříž, in musicology and aesthetics from The Masaryk University in Brno where he also completed graduate studies in music theory leading to the Ph.D. in 1997 (thesis: *What is Schenkerian Analysis? An Attempt at the Theory of Form*). He worked as Editor of the journal *Opus Musicum* (1992–1995). In 2004 he became Associate Professor at the Institute of Musicology, Masaryk University, Brno. In his research he concentrates himself on the music theory and aesthetics of the first half of the 20th century. He published the book *Heinrich Schenker – dávný neznámý* [Heinrich Schenker – the Old Unknown] and edits the internet periodical *Acta.musicologica.cz*.

Ана Стефановић, музиколог, дипломирала је и магистрирала на Факултету музичке уметности у Београду. Докторирала је на Универзитету

Paris IV – Sorbonne. Ради као доцент на Факултету музичке уметности у Београду, а анагажована је у својству истраживача при Центру за барокну музику у Версају (Centre de Musique Baroque de Versailles, CNRS). Главне области њених истраживања су однос музике и текста у опери и соло песми, као и питања музичког стила и стилске анализе. Аутор је великог броја радова из области музикологије и музичке теорије, објављених у часописима и зборницима радова. Објавила је књигу *La musique comme métaphore* (2006). Састављач је *Антологије српске соло песме* (2008).

Ана Стефановић, musicologist, received her M.A. degree at the Faculty of Music in Belgrade and her Ph.D. in musicology at the University Paris IV – Sorbonne. Presently she is employed as an Assistant Professor at the Faculty of Music in Belgrade. She also works as a *chercheur associé* at the *Centre de musique baroque de Versailles*. Main areas of her research are the relation between music and text in the opera and lied and questions of musical style and stylistic analysis. She is the author of a large number of articles published in reviews for musicology and music theory and in collections of papers. Her doctoral thesis was published under the title: *La musique comme métaphore. La relation de la musique et du texte dans l'opéra baroque français: de Lully à Rameau* (Paris, 2006).

Ивана Стефановић је студирала виолину и композицију на Факултету музичке уметности у Београду. Специјализацију је завршила на Институту за истраживање и координацију Акустика/Музика IRCAM, Париз. Од 1968. сарађивала је на програмима Радио телевизије Београд, 1985. постала је први уредник Радионице звука Драмског програма, а од 1989. музички уредник Првог програма Радио Београда. Са овог места се повукла оставком 1991. Њене композиције извођене на угледним фестивалима у великом броју европских и ваневропских земаља. Бави се граничним музичким областима и сценском музиком.

Ivana Stefanović studied violin and composition in Belgrade and continued her studies at IRCAM, Paris. She worked as editor in Radio Belgrade until 1991. Her works were performed in many countries and various festivals. She is involved in fringe music areas and composes for the theatre. She has won numerous awards including: Prix Monaco; First Prize at Yugoslav Composers' Tribune, Novi Sad; Slabbesz (Austria); *Sterija* Prize for Scene Music; *Miloš Crnjanski*; Prize for the book *Journey to Damascus*; *Stevan Mokranjac* Prize.

Катарина Томашевић је виши научни сарадник у Музиколошком институту САНУ. Предавала је на Академији уметности у Новом Саду (2003–2008). Учествовала је на многобројним научним скуповима и држала предавања у земљи и иностранству. Била је сарадник на грчко-српском пројекту *Serbian and Greek Art Music. Basic Research for the Comparative Study* (2004–2006). Од 2006. уредник је часописа *Музикологија*. Основна поља њеног истраживања јесу: европски оквири националне историје музике, српска музичка сцена и компаративно проучавање уметничких токова. Поред многобројних студија, објавила је књигу *На раскрићу Истока и*

Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941) (2009).

Katarina Tomašević is a Higher Scientific Researcher at the Institute of Musicology of the SASA and was Assistant professor at the Department of Musicology and Ethnomusicology of the Academy of Arts in Novi Sad (2003–2009). She participated at numerous conferences, delivered lectures in the country and abroad and also participated in the project *Serbian and Greek Art Music. Basic Research for the Comparative Study* (2004–2006). One of co-founders of the journal *Musicology*, from 2006 she serves as its Editor in Chief. Her research is focused on European context of Serbian music, Serbian stage music and on the comparative theory of arts. Author of numerous essays and studies, she has published a book *At the Crossroads of the East and the West. On the Dialogue between the Traditional and the Modern in Serbian music (1918–1941)* (2009).

Борислав Чичовачки је дипломирао и магистрирао обоу на Академији уметности у Новом Саду, а последипломске студије обоје завршио је и на Свелинк Конзерваторијуму у Амстердаму. Један је од оснивача Фондације *Барка* из Амстердама која има за циљ представљање српске културе у иностранству. Активно се бави и музиколошким радом, интересујући се првенствено за српско стваралаштво и музику XX века. Доцент је за камерну музику на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу.

Borislav Čičovački studied and received his M.A. in oboe at the Academy of Arts in Novi Sad, and also finished postgraduate studies at the Sweelinck Conservatorium in Amsterdam. He is an Assistant Professor of the Chamber Music at the Faculty of Philology and Art in Kragujevac. As a soloist and a chamber musician he has performed across Europe. Being involved in musicology as well, Borislav Čičovački is the author of numerous articles, essays and texts for CD booklets and is one of the founding members of the *Barka* Foundation from Amsterdam whose main goal is presenting Serbian culture abroad.

Јозеф Шебеста је деловао двадесет и осам година као соло-тромбониста у Бургваче-оркестру у Прагу. Апсолвент је на прашком Конзерваторијуму и на Одсеку за музикологију Карловог универзитета у Прагу. До 2008. године водио је семинар ренесансне музике на Музиколошком институту Масариковог универзитета у Брну. Осим музиком ренесансе, бави се и словенским музичким културама у Прагу, народним песмама и војном музиком.

Josef Šebesta, PhD, wirkte 28 Jahre lang im Burgwache-Orchester Prag als Soloposaunist. Er ist Absolvent des Prager Konservatoriums und der Musikwissenschaft an der Karls Universität in Prag. Bis 2008 führte er das Seminar der Renaissance-Musik im Institut für Musikwissenschaft der Masaryk-Universität in Brno. Er befasst sich mit der Musik der europäischen Renaissance, sowie mit anderer musikgeschichtlicher Thematik: slawische Musikkulturen in Prag, Volkslied, Militärmusik u. a.

ИНДЕКС*

- Адорно, Теодор, 65, 384
Анастасијевић, Јулијана, 368
Андрић, Иво, 186
Анри, Пјер, 45
Анчерл, Карел, 122
Арагон, Луј, 47
Ареола, Хуан Хозе, 374
Арсенијевић, Неда, 372
Бабић, Богдан, 366
Бајшански, Милан, 362
Бандур, Јован, 99, 101, 355
Барг, Ролан, 184
Барток, Бела, 46, 62, 127, 316, 386
Бах, Јохан Себастијан, 45, 46
Берг, Албан, 65
Берлиоз, Хектор, 315
Бетовен, Лудвиг ван, 121, 381
Бингулац, Петар, 243, 333
Блажек, Јарослав, 114
Богдановић, Богдан, 45
Борхес, Хорхе Луис, 37, 47
Брамс, Јоханес, 121
Бранбергер, Јан, 98, 110, 113–115
Бркић, Светозар, 42
Булез, Пјер, 45
Буријан, Франтишек, 127
Вагнер, Рихард, 65, 387
Вањур, Вилем, 114
Васиљевић, Миодраг, 291, 292
Вачкарж, Далибор, 114
Вебер, Карл Марија фон, 112
Вебер, Макс, 65
Веберн, Антон, 65, 68, 69
Веиновић, Олга, 106
Вергилије, 69, 90, 185, 315, 320, 370
Верих, Јан, 127
Весели, Роман, 115
Веселиновић-Хофман, Мирјана, 243
Вислоужил, Јиржи, 121
Восковец, Јиржи, 127
Вукдраговић, Михајило, 17, 106,
112, 356
Вукотић, Јован, 106
Вучковић, Војислав, 47, 106, 109,
110, 119, 122, 123, 126, 316, 381
Гавриловић, Јелица, 102
Гајић, Милица, 107
Галилеј, Галилео, 185
Гатари, Пијер-Феликс, 37
Георге, Штефан, 68
Гете, Јохан Волфганг фон, 122, 384
Глинка, Михаил, 65
Горазд, прашки епископ, 117
Гостушки, Драгутин, 45
Грбић, Живорад, 102
Грејмас, Алгирдас, 244
Григорије, ђакон, 336
Грујић, Срђан, 374
Давидовић, Љубомир, 97
Данон, Оскар, 101, 182, 367–369
Данте, Алигиери, 185, 186
Дворжак, Антоњин, 98, 126
Делез, Жил, 37
Деспотовић, Снежана, 364
Димитријевић, Милан, 102
Димић, Десанка, 102
Дједечек, Павел, 112, 113
Добронић, Антун, 124
Долежил, Метод, 10, 109, 111, 113,
114
Доуша, Карел, 116
Драшкоци, Војин, 373
Ђаповић, Ласта, 42
Ђорђевић, Александар, 99
Ђорђевић, Владимир, 91, 362
Ђурђевић, Гордана, 349

* Узета су у обзир само имена у главном тексту радова на српском.

- Ђурић-Клајн, Стана, 362, 365
Еко, Умберто, 36, 37
Елијар, Пол, 47
Енгегор, Арвид, 375
Жебељан, Исидора, 366, 372
Жебре, Деметрије, 126, 178
Живановић, Драгољуб, 106
Живковић, Мирјана, 287, 371, 374, 380
Замечник, Јозеф, 114
Здравковић, Живојин, 367, 368
Землински, Александар, 127
Иванишевић, Јован, 98
Ивановић, Божо, 99
Игњачевић, Милутин, 102
Ипић, Мица, 102
Јаворски, Едуард, 65
Јагушт, Младен, 315, 355, 372
Јанковић, Ксенија, 374, 375
Јеврић, Олга, 45
Јежек, Јарослав, 122, 127
Јенко, Даворин, 98
Јечић, Властимир, 103
Јирак, Карел Болеслав, 108, 109, 111–113, 116, 127
Јовановић, Арсеније, 349, 350
Јовановић, Војислав, 102
Јовановић, Загорка, 102
Јовановић, Зоран, 370
Јовановић, Љубиша, 374
Калчић, Јосип, 42
Капрал, Вићеслав, 113
Карацић, Вук, 185
Карел, Рудолф, 109, 111, 113, 114
Качинскас, Јеронимус, 123
Качић, Дарија, 36
Кестлер, Артур, 37
Киш, Данило, 35–38, 47, 49
Клитенс, Андре, 367
Кнежевић, Бојан, 366
Кодај, Золтан, 106
Коларевић, Александар, 373
Кончаревић, Ксенија, 336
Конфучије, 42
Коњовић, Петар, 17, 99, 124, 333, 384
Краљ Александар I Карађорђевић, 117
Крамарж, Карел, 116, 117
Кржичка, Јарослав, 111, 113, 115, 123
Крстајић, Стана, 11
Крупка, Јарослав, 111, 115, 116
Ксенакис, Јанис, 45
Куба, Лудвик, 124
Куриц, Вилем, 98
Лазаревић, деспот Стефан, 90, 290
Лазко, Игор, 373
Лалић, Михајло, 186
Лаоце, 39, 41–43
Логар, Миховил, 103, 108, 109, 119, 363
Логар, Светлана, 363
Лотман, Јуриј, 339
Лубарда, Петар, 186
Лутославски, Витолд, 45
Макевић, Зорица, 243, 325, 381
Манојловић, Коста, 122
Марасовић, Зденко, 361, 365
Маржак, Јан, 10, 114
Маржинцова (Маржинец), Љубица, 103, 118
Маринковић, Јосиф, 98
Мартину, Бохуслав, 128
Масарик, Томаш Гариг, 96, 97, 379, 387, 389
Матачић, Ловро, 355
Матијевић, Гордана, 375
Маџар, Александар, 375
Месијан, Оливје, 292, 293, 380, 382
Милин, Мелита, 11, 35, 42, 83, 243, 288, 290, 332, 338, 353, 361, 373, 383
Милићевић, Јован, 368
Милојевић, Гордана, 103, 118
Милојевић, Милоје, 95, 99, 103, 110, 112, 123, 124
Милошевић, Јован, 104
Милошевић, Олга, 373
Милошевић, Предраг, 104, 110–112, 124
Михаиловић, Марија, 366
Михаиловић, Олга, 367
Михајлов, Александар Викторович, 65–69
Мишић, Зоран, 287, 294, 371

- Млађеновић, Дејан, 375
 Млађеновић, Наталија, 364
 Модр, Антоњин, 113, 115
 Мокрањац, Василије, 182, 381, 382, 386
 Мокрањац, Стеван, 286, 242, 290, 320, 332–334, 338, 339, 341, 360
 Морено, Едгар, 37
 Моцарт, Волфганг Амадеус, 45, 46
 Мураи, Јурица, 368
 Мусоргски, Модест, 65
 Настасијевић, Момчило, 42
 Неједли, Здењек, 99, 110
 Ненадовић, Јелена, 104, 118, 361
 Николић, Драгослава, 368, 370
 Ниче, Фридрих, 65
 Новак, Вићеслав, 98, 107, 112, 125
 Његош, Петар Петровић, 70, 186, 315, 324, 366, 385
 Одак, Крста, 124
 Онк, Волгер, 337
 Остерц, Славко, 122, 123, 126, 177, 178, 369
 Остојић, Тихомир, 332
 Острчил, Отакар, 127
 Очадлик, Мирко, 111
 Павловић, Александар, 374
 Павловић, Миодраг, 91, 186
 Палестрина, Ђовани Пјерлуиђи да, 45
 Пауновић, Јелена, 105, 118
 Пашћан, Светолик, 363
 Пејовић, Роксанда, 243
 Пендерецки, Кшиштоф, 45
 Пенцић-Божич, Зорица, 105
 Перичић, Властимир, 96, 243, 338, 349, 353, 354, 358, 359, 366–368, 377
 Петрић, Владимир, 287, 294, 371
 Петрић, Иво, 369
 Петровић, Даринка, 105, 118
 Петровић, Премил, 21, 372
 Петровић-Алас, Михаило, 346
 Пешка, Јозеф, 114
 Пикел, Јосип, 369
 Понц, Мирослав, 122
 Попа, Васко, 45, 91
 Порселајн, Давид, 357
 Поуп, Ана, 372
 Премате, Зорица, 243
 Прокофјев, Сергеј, 127, 316
 Прохаска, Јозеф, 111
 Пујман, Фердинанд, 113, 115
 Пуленк, Франсис, 127
 Путник, Борђе, 118
 Равел, Морис, 127
 Радивојевић, Ивана, 374
 Радичевић, Бранко, 365
 Рајичић, Станојло, 95, 105, 114, 115, 119, 122
 Рајнер, Карел, 114, 121, 122
 Ракић, Милан, 123
 Рачић, Љубица, 105
 Римски-Корсаков, Николај, 65
 Ристић, Марко, 10, 69, 89, 315, 328, 368
 Ристић, Милан, 105, 122, 126
 Русел, Албер, 127
 Сајдл, Јан, 122
 Сартр, Жан-Пол, 47
 Слобода, Јарослав, 114
 Скрјабин, Александар, 65
 Скухерски, Здењек, 98
 Славенски, Јосип, 10, 43, 44, 105–108, 113, 123–125, 167, 241, 316, 354, 355, 376, 380
 Сметана, Беджих, 123
 Сметана, Франтишек, 115
 Спилка, Франтишек, 98
 Србуљ, Јован, 105
 Стаматовић Николић, Јелка, 105, 370
 Стефановић, Ана, 45, 226, 242, 243, 387
 Стефановић, Павле, 179–187
 Стефановић Раваси, Славолуб, 349
 Стравински, Игор, 45, 62, 87, 88, 90, 91, 115, 127, 273, 274, 276, 316
 Сук, Јозеф, 10, 44, 98, 108–115, 118–120, 130, 132, 133, 151, 316, 355–357, 376
 Такемицу, Тору, 305
 Талих, Вацлав, 112, 127
 Тараста, Еро, 244–248
 Тилингер, Рихард, 115
 Топаловић, Мита, 98

- Трифуновић, Ђорђе, 373
Улехла, Лудмила, 248
Улман, Виктор, 121, 122
Уствољска, Гаљина, 72
Ферстер, Јозеф Бохуслав, 98, 116, 123
Фибих, Здењек, 98
Форбсиова, Алберта, 113
Фран, Лотка, 122, 126
Франичевић, Андра, 363
Фрејзер, Томас, 340
Фром, Ерих, 41
Хаба, Алојз, 10, 44, 107, 113, 118–
122, 126, 128, 133, 142, 167, 316,
258, 359
Хаксли, Олдос, 184
Ханслик, Едуард, 65
Хартиг, Јулија, 355
Хераклит, 41
Херолд, Јиржи, 111, 115
Хиндемит, Паул, 83, 127, 316
Хомер, 186
Хонегер, Артур, 127
Хорације, 331
Хофбауер, Арношт, 116
Хофмајстер, Карел, 98, 115, 118
Хофман, Ернст Теодор Вилхелм,
65, 315
Хрибар, Иван, 123
Хроватин, Радослав, 126
Цвејић, Никола, 366
Цветановић, Илија, 101
Цезар, Јулије, 183
Црвчанин, Миливоје, 98, 101, 115–
117, 123–126
Црњански, Милош, 43
Чајкановић, Веселин, 370
Черепнин, Александар, 112
Чермакова, Јудмила, 107, 108
Чолић, Драгутин, 101, 112, 113,
122, 123, 126, 362, 363
Чуангце, 42
Шајновић, Јован, 360
Швехла, Антоњин, 116
Шевчик, Отакар, 98
Шејка, Леонид, 45
Шекспир, Вилијем, 108, 185, 186
Шенберг, Арнолд, 62, 65, 83, 121,
127, 167, 241, 316
Шерхен, Херман, 47, 357
Шима, Албин, 115
Шин, Отакар, 98, 114
Ширила, Божидар, 124
Шкерјанц, Луцијан Марија, 124
Шнитке, Алфред, 65
Шоурек, Ото, 113
Штајнер, Рудолф, 121
Штекер, Карел, 98
Штјепан, Вацлав, 111, 113, 115, 116
Штурм, Франц, 126, 178
Шулхоф, Ервин, 113, 114
Шуман, Роберт, 65, 315, 381

INDEX*

- Aeschylus, 193, 198, 199, 201, 207, 209
Akses, Necil Kazim, 138
Aristophanes, 201, 207, 209, 210, 212, 213
Bartók, Bela, 13, 31, 46, 55, 127, 149, 316, 386
Barzun, Jacques, 221
Baudrillard, Jean, 25, 26
Baxantová, Táňa, 141
Bekker, Paul, 145, 150
Berg, Alban, 65, 78, 155, 157, 175
Berger, Karol, 223
Bergson, Henri, 51–54, 58–61, 221
Berlin, Isaiah, 29, 30
Bernet Kempers, K. Ph, 161
Bernhard, Georg, 149
Bigenho, Michelle, 25, 33
Borck, Edmund von, 161
Boudouvis, Giorgos, 213
Boulanger, Nadia, 174, 381
Bourgault-Ducoudray, Louis-Albert, 27
Brauer, Max, 149
Busoni, Ferruccio, 138, 139, 145, 147, 149
Butting, Max, 147, 158
Campra, André, 219
Casella, Alfredo, 174
Charpentier, Marc-Antoine, 219
Chaviaras, Ioannis, 190
Cholopova, Valentina, 80
Christodoulidis, Michalis, 213
Christou, Jani, 212
Cook, Nicholas, 166
Copland, Aaron, 159, 161
Crawford, Ruth, 159, 161, 162
Cvetko, Dragotin, 195
Čičovački, Borislav, 61, 78, 378, 389
Čolić, Dragutin, 195
Debussy, Claude, 56, 58, 59, 62, 87
Dent, Edward, 157
Dimitriou, Vasilis, 213
Dobiáš, Václav, 138
Doorn, Albert van, 164
Dragatakis, Dimitris, 32
Dufourt, Hugues, 59
Đurić-Klajn, Stana, 173
Einstein, Albert, 61, 149
Enescu, George, 33, 191
Euripides, 201–203, 206–210
Evangelatos, Antiochos, 201
Evangelatos, Spyros, 32
Fiebig, Kurt, 146
Fitelberg, Jerzy, 146
Frye, Northrop, 223, 225
Giatras, Dionysios, 208
Gmeindl, Walther, 144, 146, 148
Goebbels, Heinrich, 154
Goldschmidt, Berthold, 146
Goncharova, Natalia, 77, 80
Goodman, Nelson, 220
Graener, Paul, 148
Grisey, Gérard, 59
Grossmann, Kurt, 149
Gubaidulina, Sofia, 75, 80
Hába, Alois, 13, 44, 78, 92, 105, 113, 129, 135–143, 146, 149, 156, 158, 159, 164, 171–173, 175, 176, 316
Hába, Karel, 138, 141
Handel (Händel), George Frideric, 55, 56, 219, 221, 26
Hatzidakis, Manos, 204–211
Havemann, Gustav, 148
Helfert, Vladimír, 136
Heřman, Jan, 106, 141
Hertzka, Eduard, 137
Hindemith, Paul, 83, 92, 127, 144, 146, 154, 155, 157, 171, 172, 175, 316

* Only names from the English-language texts are included here.

- Höffer, Paul, 144, 146
Holl, Karl, 163
Holst-Warhaft, Gail, 211
Honegger, Arthur, 127, 175
Horenstein, Jascha, 146
Howes, Graham, 79–81
Hristić, Stevan, 19, 194, 195
Iliev, Konstantin, 32, 138
Jacobi, Frederick, 162
Jakubenas, Vlada, 146
Janáček, Leoš, 55, 273, 278
Jarczyk, Max, 148
Jirák, Karel Boleslav, 101, 103, 104, 106, 108, 171
Joachim, Joseph, 144, 145, 147, 148
Kačinskas, Jeronimus, 138
Kalomiris, Manolis, 32, 190–192, 194, 195, 387
Kalvos, Andreas, 211
Kandinsky, Vassily, 76
Karas, Simon, 27
Kariotakis, Theodoros, 201
Kelemen, Milko, 31
Kermode, Frank, 223
Kestenber, Leo, 144, 145, 147, 148, 150
Klee, Paul, 225, 239
Kochnitzky, Léon, 165
Kogoj, Marij, 169–171
Kollwitz, Käthe, 149
Krejči, Isa, 159
Křenek, Ernst, 146, 174
Krstajić, Stana, 15
Kubín, Rudolf, 138
Lacan, Jacques, 220
Lalaoune, Alexandra, 193
Lampelet, George, 208
Landré, Guillaume, 158, 163, 164, 166
Leibnitz, Gottfried, 225
Lidov, David, 223
Lier, Bertus van, 158–160, 163, 164, 166
Lipovšek, Marijan, 176
Luciano, Anna, 212
Lully, Jean-Baptiste, 219, 220, 230, 388
Malandrinou, Maria, 199
Malpiero, Gian Francesco, 158
Malko, Nikolai, 156, 159
Mann, Heinrich, 149
Mann, Thomas, 149
Manziarly, Marcelle de, 159
Márquez, Gabriel Garcia, 26
Melichar, Alois, 146
Mengelberg, Rudolf, 158
Mengelberg, Willem, 158
Messiaen, Olivier, 57, 292, 381, 382
Meyerbeer, Giacomo, 55
Mikić, Vesna, 76, 78
Mikroutsikos, Thanos, 213
Milhaud, Darius, 155
Milin, Melita, 15, 51, 53, 57, 60–62, 79, 81, 92, 153, 204, 211, 295, 383
Milojević, Miloje, 129, 159, 173
Milojković-Đurić, Jelena, 78, 81
Mitropoulos, Dimitris, 191, 192, 201–204
Monteverdi, Claudio, 219
Mooser, Robert-Aloys, 163
Murail, Tristan, 59
Niculescu, Ștefan, 32
Nikolov, Lazar, 31
Novák, Vítězslav, 98, 105, 106, 138, 171
Oeconomides, Philoctetes, 193
Olah, Tiberiu, 32
Osterc, Slavko, 138, 169, 171–177
Pachtikos, George, 208
Palamas, Grigorios, 211
Palmer-Siceliano (Sikeliano), Eva, 192, 197, 199–201
Papadimitriou, Vasilis, 213
Papaioannou, Yannis, 31
Papanastasiou, Alexandros, 192
Paz, Juan Carlos, 159, 161, 162
Perloff, Marjorie, 220
Petridis, Petros, 32, 202
Petyrek, Felix, 146
Pfitzner, Hans, 147
Picasso, Pablo, 220, 222
Pijper, Willem, 158
Poniridis, Georgios, 32, 202
Potter, Pamela, 154
Prokofiev, Sergei, 175, 204
Prunière, Henry, 161
Psachos (Psakhos), Constantinos, 27, 192, 193, 199
Rajičić, Stanojlo, 129, 173

- Randhartinger, Benedict, 190
Rathaus, Karol, 146
Ravenzwaaij, Gerrit van, 161
Rein, Friedrich, 193
Reiner, Karel, 114, 122, 137, 138, 141
Reinhardt, Max, 202, 203
Riadis, Emilios, 201
Ricœur, Paul, 223
Ristić, Milan, 138, 173, 382
Rontiris, Dimitris, 201–203
Rosenberg, Hilding, 174
Rosenstock, Josef, 146
Samson, Jim, 25, 55, 386
Scherchen, Hermann, 13, 47, 141, 143,
145, 147, 149, 164, 174, 175, 177,
357
Schillings, Max von, 147
Schlesinger, Lotte, 144, 146
Schnabel, Arthur, 148
Schoenberg (Schönberg), Arnold, 58,
137–140, 147, 149, 154, 162, 170–
172, 175, 177
Schorske, Karl E., 217
Schrattenholz, Leo, 144, 145
Schreker, Franz, 138, 145–150, 154,
170
Schubert, Franz, 189
Schulhoff, Erwin, 113, 141
Schünemann, Georg, 144–146
Seling, Emil, 143
Sessions, Roger, 158
Sherrard, Philip, 80, 81
Shostakovich, Dmitry, 13, 22, 77, 80,
81, 155
Sicelianos (Sikelianos), Angelos, 192,
197, 198, 200, 211
Slavenski, Josip, 31, 129, 155, 158,
159, 171–173, 381
Slonimsky, Nicolas, 161
Solomos, Dyonisos, 211
Sophocles, 201–203, 206–209
Spasov, Ivan, 32
Stein, Fritz, 145, 146
Strasfogel, Ignace, 146
Stravinsky, Igor, 13, 31, 32, 55, 56,
58, 75, 157, 158, 163, 166, 175,
204, 278, 384
Střížek, Arnošt, 141
Süsskind, Hans Walter, 141
Svoboda, Jiří, 114, 141
Šivic, Pavel, 176
Šturm, Franc, 176
Šulek, Stjepan, 194
Tarasov, Oleg, 77–81
Theodorakis, Mikis, 204, 206–211
Ticharich, Zdenka, 144, 146
Tiessen, Heinz, 144, 147
Tito, Josip Broz, 193
Tsitsanis, Vassilis, 206
Tziovas, Dimitris, 202
Ullmann, Viktor, 122, 137
Valéry, Paul, 224
Vamvakaris, Markos, 206
Varèse, Edgard, 55
Varvoglis, Marios, 201
Verdi, Giuseppe, 55
Vogel, Jaroslav, 174
Vučković, Vojislav, 173, 175, 381
Vukdragović, Mihailo, 19, 129, 173
Wagner-Régeny, Rudolf, 146
Wagner, Richard, 65, 387
Walter, Bruno, 154
Weill, Kurt, 155
Whitman, Georg, 141
Wiesmeyer, Frank, 141
Windt, Herbert, 146
Wölflin, Heinrich, 225
Zieritz, Grete von, 144, 146
Žebre, Demetriј, 176
Živković, Milenko, 173

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78.071.1:929 Марић Љ.(082)
78.036(497.11)(082)

ПРОСТОРИ модернизма : опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена : зборник радова са научног скупа одржаног од 4. до 7. новембра 2009. / уредници Дејан Деспић, Мелита Милин. – Београд : САНУ : Музиколошки институт САНУ = Belgrade : SASA : Institute of Musicology of SASA, 2010 (Београд : Excelsior). – 397 стр. : табеле, ноте ; 24 cm. – (Научни скупови / Српска академија наука и уметности ; књ. 130. Одељење ликовне и музичке уметности ; књ. 7)

На спор. насл. стр.: Spaces of Modernism : Ljubica Marić in context. – Део текста упоредо на срп. и енгл. језику. – Радови на срп. и енгл. језику. – Тираж 400. – Стр. 9-11: Предговор / Мелита Милин. – Аутори: стр. 379-389. – Библиографија уз поједине радове. – Summaries. – Регистар.

ISBN 978-86-7025-526-5 (САНУ)

1. Деспић, Дејан, 1930- [уредник] 2. Милин, Мелита, 1953- [уредник] [аутор додатног текста] 3. Марић, Љубица, 1909-2003 [особа или установа којој је књига (рукопис) посвећена]

а) Марић, Љубица (1909-2003) – Зборници

б) Музика – Модернизам – Србија – Зборници

COBISS.SR-ID 178473996

