

Том I

„Пред нама је зборник под насловом *Животи и стваралаштво жена чланова Српској ученој друштва, Српске краљевске академије и Српске академије наука и уметности*, у четири тома. Савет едиције и Уређивачки одбор сложили су се да укључивање радова о женама у томе тече према редоследу њиховог избора у чланство. Тако први том почиње радом о Катарини Ивановић, а последњи се завршава чланцима о женама изабраним 2018. године. Овај редослед омогућава читаоцима да буду у току најсавременијих научних и уметничких достигнућа, а да истовремено прате осврте на прошлост.

Трудили смо се да радови буду усклађени са основном идејом едиције.

Извесна формална неуједначеност између текстова проистиче углавном из различитости материје која се обрађује. Понекад зависи делимично од личног приступа аутора текста или захтева самог члана Академије о коме се пише.

Уопште, богатство ове едиције јесте у разноврсности њене садржине.”

Академик Нада Милошевић-Ђорђевић,
уредник едиције

„Ова, по мом мишљењу, неопходна књига неочекивано је добро, али не и без извесних отпора, дочекана и у самој САНУ, уз стрепњу да је њена суштина проистекла из политичке коректности „банализованог феминизма”.

Као сведок тока саме идеје за ову књигу рекао бих: ништа даље од истине.

Идеја Наде Милошевић-Ђорђевић, *spiritus movens*-а овог подухвата, апотеоза је стваралаштва оних наших чланица која се одиграла упоредо са мукотрпним напорима ослобађања од предрасуда у не увек наклоњеној средини.

И ништа, ништа више... Уосталом, како је написала Исидора Секулић, чијем је делу посвећено поглавље ове књиге:

„Процес нашеј ослобађања је наизменце смешан, жалостан, озбиљан и трагичан, али се кроз њега мора, јер би сваки други прелаз био просто негирање наше егзистенције.”

А постојале су! Барем у САНУ, срећом, и те како су постојале!”

Академик Владимир С. Костић,
председник САНУ



СРПСКОГ УЧЕНОГ ДРУШТВА,
СРПСКЕ КРАЉЕВСКЕ АКАДЕМИЈЕ
И СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ

ЖИВОТ И СТВАРАЛАШТВО
ЖЕНА ЧЛАНОВА



СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

Том I

ЖИВОТ И СТВАРАЛАШТВО

ЖЕНА ЧЛАНОВА

СРПСКОГ УЧЕНОГ ДРУШТВА,
СРПСКЕ КРАЉЕВСКЕ АКАДЕМИЈЕ
И СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ



СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

Том I

ЖИВОТ И СТВАРАЛАШТВО

ЖЕНА ЧЛАНОВА

СРПСКОГ УЧЕНОГ ДРУШТВА,
СРПСКЕ КРАЉЕВСКЕ АКАДЕМИЈЕ
И СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ





SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

P R E S I D E N C Y

LIFE AND WORK OF
**FEMALE
FELLOWS**

OF THE SERBIAN LEARNED SOCIETY,
SERBIAN ROYAL ACADEMY
AND THE SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

VOLUME I

Editors-in-chief

Academician Ljubomir Maksimović

Academician Zoran Knežević

Editor

Academician Nada Milošević-Dorđević

Belgrade 2021



СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

ПРЕДСЕДНИШТВО

ЖИВОТ И СТВАРАЛАШТВО
ЖЕНА
ЧЛАНОВА

СРПСКОГ УЧЕНОГ ДРУШТВА,
СРПСКЕ КРАЉЕВСКЕ АКАДЕМИЈЕ
И СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ

ТОМ I

Главни уредници
академик Љубомир Максимовић
академик Зоран Кнежевић

Уредник
академик Нада Милошевић-Борђевић

Београд 2021

ЖИВОТ И СТВАРАЛАШТВО ЖЕНА ЧЛАНОВА
СРПСКОГ УЧЕНОГ ДРУШТВА, СРПСКЕ КРАЉЕВСКЕ АКАДЕМИЈЕ
И СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ

Том I



Српска академија наука и уметности
Кнеза Михаила 35, Београд

За издавача
академик Владимир С. Костић

Главни уредници
академик Љубомир Максимовић
академик Зоран Кнежевић

Уредник
академик Нада Милошевић-Ђорђевић

Дизајн корица, прелом и графичко уређење
Никола Стевановић

Лектор за српски језик
Тања Рончевић

Лектор за енглески језик
Јелена Митрић

Коректори
Ана Барбатесковић
Ратка Павловић

Стручни сарадници
Бранка Поповић
Вера Батина
Жаклина Марковић
Јелена Межински-Миловановић
Лидија Лутовац
Марина Нинић
Милена Ивановић
Мирослав Јовановић
Светлана Симоновић-Мандић
Снежана Крстић-Букарица

ISBN 978-86-7025-879-2 (целина)
ISBN 978-86-7025-880-8 (том I)

Тираж 1000 примерака

Штампа
Планета принт, Београд

За пратећи компакт-диск коришћен је материјал Архива Радио Београда

© Српска академија наука и уметности 2021

АКАДЕМИЈСКИ САВЕТ

ПРЕДСЕДНИК САВЕТА
академик Владимир С. Костић

ЧЛАНОВИ

академик Јасмина Грковић-Мејџор
академик [Исидора Жебељан](#)
академик Мирјана Живојиновић
академик Јованка Калић
академик Десанка Ковачевић-Којић
академик Душица Лечић-Тошевски
академик Нада Милошевић-Ђорђевић
академик [Милена Стевановић](#)
академик [Олга Хаџић](#)
академик [Веселинка Шушић](#)
академик Злата Бојовић
академик Радмила Петановић
академик Милица Стевановић

УРЕЂИВАЧКИ ОДБОР ЕДИЦИЈЕ

ПРЕДСЕДНИК УРЕЂИВАЧКОГ ОДБОРА
академик Нада Милошевић-Ђорђевић

ЧЛАНОВИ

академик Злата Бојовић
академик Душица Лечић-Тошевски
академик [Олга Хаџић](#)



САДРЖАЈ

- | 9 | ПРЕДГОВОР ПРЕДСЕДНИКА САНУ
АКАДЕМИКА ВЛАДИМИРА С. КОСТИЋА
- | 11 | FOREWORD BY SASA PRESIDENT
ACADEMICIAN VLADIMIR S. KOSTIĆ
- | 13 | ПРЕДГОВОР
Нада Милошевић-Ђорђевић
- | 19 | PREFACE
Nada Milošević-Đorđević
- | 25 | КАТАРИНА ИВАНОВИЋ (1811–1882)
Ненад Макуљевић
- | 57 | KATARINA IVANOVIĆ (1811–1882)
Nenad Makuljević
- | 59 | АДЕЛАЈН ПОЛИНА ИРБИ (1831–1911)
Слободан Г. Марковић
- | 92 | ADELIN PAULINA IRBY (1831–1911)
Slobodan G. Marković
- | 95 | ИСИДОРА СЕКУЛИЋ (1877–1958)
Слободанка Пековић
- | 128 | ISIDORA SEKULIĆ (1877–1958)
Slobodanka Peković
- | 131 | ДЕСАНКА МАКСИМОВИЋ (1898–1993)
Александра Вранеш
- | 185 | DESANKA MAKSIMOVIĆ (1898–1993)
Aleksandra Vraneš
- | 189 | ЗОРА ПЕТРОВИЋ (1894–1962)
Јасмина Чубрило
- | 230 | ZORA PETROVIĆ (1894–1962)
Jasmina Čubrilo
- | 233 | ЉУБИЦА МАРИЋ (1909–2003)
Борислав Чичовачки
- | 280 | LJUBICA MARIĆ (1909–2003)
Borislav Čičovački
- | 285 | ЉУБИЦА ЈАНКОВИЋ (1894–1974)
Селена Ракочевић, Младена Прелић
- | 317 | LJUBICA JANKOVIĆ (1894–1974)
Selena Rakočević, Mladena Prelić
- | 319 | ЉУБИЦА ЦУЦА СОКИЋ (1914–2009)
Ирина Суботић
- | 366 | LJUBICA CUCA SOKIĆ (1914–2009)
Irina Subotić
- | 369 | ФАНУЛА ПАПАЗОГЛУ (1917–2001)
Маријана Рицл
- | 390 | FANULA PAPAZOGLU (1917–2001)
Marijana Ricl
- | 398 | ОЛГА ЈЕВРИЋ (1922–2014)
Јеша Денегри
- | 426 | OLGA JEVRIC (1922–2014)
Ješa Denegri
- | 429 | ОНОР БРИЏИТ ФЕЛ (1900–1986)
Џенет Вон (превод Весна Костић)
- | 458 | HONOR BRIDGET FELL (1900–1986)
Dame Janet Vaughan

ПРЕДГОВОР ПРЕДСЕДНИКА САНУ АКАДЕМИКА ВЛАДИМИРА С. КОСТИЋА

У есеју „Људска глад за предговорима” Умберто Еко констатује да у само два случаја предговор не може да нашкоди: „први, када је аутор покојни,... и други, када свима знан и дубоко поштован аутор напише предговор врло младом почетнику”. Овај предговор, међутим, указује на трећу могућност: аутор предговора је пред делом коме је предговор намењен, тачније пред ауторима о којима се у делу ради, тешко препознатљив, да је потпуно безопасно по целокупни подухват ако само као наратор из сенке фактографски наведе разлоге зашто је књига којој такав предговор претходи уопште написана. И да одмах дам одговор: сви разлози ове књиге, којима ни неспретни предговор не може да науди, једноставно су у списку чланица Српске академије наука и уметности (САНУ) којима је ова књига, иначе прва у низу, намењена.

Стара заблуда да је „мушкарац кадар да размишља о бесконачности, док жене дају смисао коначности” једна је од оних подвала којима се упорно чувала патријархална подела улога, места и могућности – једна непокретна, догматска свест која је своју плодну подлогу налазила и у националним академијама наука и/или уметности широм света. Искрено говорећи, није јој побегла ни САНУ. Али су из те сенке ипак успеваале да побегну неке особе које су својим делом постајале неизбежне, и даље праћене самоувереним жамором да се ради о изузецима који потврђују правило. Та иста свест и са истом намером понудила је сада већ изанђалу констатацију која треба женама да пружи привид каквог-таквог учешћа у „великим нарацијама” мушког света, да иза сваког успешног мушкарца стоји жена. Ко, међутим, стоји иза успешне жене? Мени се чини најчешће она сама. Вековима је над таквим изузетним женама као Дамоклов мач висила успомена на Хипатију, која је у V веку у Александрији била учитељица више математике и Платонове филозофије, која је страдала у бестијалном линчу руље „разјарених” хришћана, уосталом као и њено дело, чије је постојање сачувано још само у причама. Да ли само зато што је веровала у друге богове? Коначно, и наша средина има своје, истина мање сурове примере.

Ова, по мом мишљењу, неопходна књига неочекивано је добро, али не и без извесних отпора, дочекана и у самој САНУ, уз стрепњу да је њена суштина проистекла из политичке коректности „банализованог феминизма”. Као сведок тока саме идеје за ову књигу рекао бих: ништа даље од истине. Идеја Наде Милошевић-Ђорђевић,

spiritus movens-а овог подухвата, апотеоза је стваралаштва оних наших чланица која се одиграла упоредо са мукотрпним напорима ослобађања од предрасуда у не увек наклоњеној средини. И ништа, ништа више... Уосталом, како је написала Исидора Секулић, чијем је делу посвећено поглавље ове књиге: „Процес нашеї ослобађања је наизменце смешан, жалостан, озбиљан и трагичан, али се кроз њега мора, јер би сваки други прелаз био просто негирање наше егзистенције.” А постојале су! Барем у САНУ, срећом, и те како су постојале!

FOREWORD BY SASA PRESIDENT ACADEMICIAN VLADIMIR S. KOSTIĆ

In the essay “The Human Thirst for Prefaces” by Umberto Eco, it has been ascertained that it is only in two cases that the preface cannot be harmful: “the first one, when the author is deceased..., and the second, when a well-known and highly esteemed author writes preface to a very young novice”. Nevertheless, this preface indicates a third possibility: the author of this preface has found himself before the work to which the preface has been written, more precisely before the authors whose life and work have been described in the book, as being a person who is hardly perceptible, and consequently it is completely harmless to the whole endeavor if he only as a shadowy narrator factually states the reasons why the book preceded by such a preface was written at all. I shall provide an immediate answer: all the reasons behind publishing this book, to which even a clumsy preface cannot do any harm, can simply be found in the list of female fellows of the Serbian Academy of Sciences and Arts (SASA) to whom this book, the first one in a series, is dedicated to.

The old misconception that “a man is capable of thinking about infinity, while women give meaning to finitude” is one of those hoaxes that has persistently guarded a patriarchal division of roles, positions and opportunities – an immobile, dogmatic mindset that found its fertile basis in national academies of sciences and/or arts around the world. Lay it on the line, the Serbian Academy of Sciences and Arts (SASA) was no exception. Nevertheless, some individuals still managed to step out of the shadows, and owing to their achievements to make themselves inevitable, even though they were constantly accompanied by a confident murmur that they were only exceptions that proved the rule. That same mindset and with the same intention offered nowadays an obsolete statement that was supposed to give women the illusion of at least some kind of participation in the “great narratives” of the male world, that behind every successful man there stood a woman. But who stands behind a successful woman? It seems to me most often she herself. For centuries, the memory of Hypatia, who was a teacher of higher mathematics and Plato’s philosophy in Alexandria in the 5th century and who perished in the bestial lynching of a mob of “enraged” Christians, as well as her achievements, whose existence was preserved only in stories, was hovering over such exceptional women as the sword of Damocles. Is it just because she believed in other gods? Finally, there were similar, even though less harsh, examples in our midst as well.

This, in my opinion, necessary book was unexpectedly well, but not without some resistance, received by the SASA itself, with the fear that its essence came from the political correctness of “banalized feminism”. Given that I eye-witnessed the development of the idea behind this book, I would say: it is far from the truth. The idea of Nada Milošević-Đorđević, who is the spiritus movens of this whole undertaking, is the apotheosis of the creativity of our female fellows that took place in parallel with painstaking efforts to deal with prejudices in a not always friendly setting. And nothing, nothing more... After all, as Isidora Sekulić, to whose work the chapter of this book is dedicated, once noted down: “The process of our liberation has been by turns funny and sad, serious and tragic, but also inevitable, because any other transition would be a simple denial of our existence”. And they did exist! At least in the SASA, fortunately, indeed they did exist!

ПРЕДГОВОР

Академијски пројекат о женама члановима Српског ученог друштва, Српске краљевске академије и Српске академије наука и уметности обухвата укупно 47 жена, закључно са 2018. годином. У Српско учено друштво изабрана је 1876. чувена сликарка Катарина Ивановић, а 1885. велика добротворка српскога народа, писац и просветитељ – Британка Аделајн Полина Ирби. Од 1885. до 1939, када је у Српску краљевску академију примљена Исидора Секулић, прошло је више од пола века, да би двадесет година касније, 1959, Десанка Максимовић била изабрана у Српску академију наука. Од 1959. до 1979. у Академију је примљено десет жена, од 1979. до 2000. године – осам; од две хиљадите – двадесет и пет жена, што јесте значајно повећање броја жена академика, али је у односу на 1469 академика од настанка Друштва српске словесности до данас – незнатно.

Идеја да се објави једна сажета књига која би, уз поређење са другим балканским и европским академијама, пружила преглед живота и делатности жена примљених у Српску академију наука и уметности и њених претеча, потекла је од академика Видојка Јовића. Замишљена је као зборник одломака из текстова жена академика, појединих њихових слика, вајарских и музичких остварења, са одабраном биографијом и литературом. Предвиђено је да се, поред Видојка Јовића, писањем чланака о женама академицима бави и Нада Милошевић-Ђорђевић, а да одломке из текстова одабере Гордана-Теодора Жујовић, бивши руководиоца Библиографског одељења. Извршни одбор Академије прихватио је ту идеју још 2008, али она тада није реализована.

На иницијативу председника Српске академије наука и уметности, академика Владимира Костића, оформљен је нови пројекат почетком октобра 2016, да би крајем октобра био конституисан Савет и Уређивачки одбор Академијске едиције. Владимир Костић је замољен да буде на челу Савета, а за чланове Савета изабране су жене чланови САНУ: Олга Хаџић (Одељење за математику, физику и гео-науке), која је, нажалост, у међувремену преминула; Милена Стевановић и Радмила Петановић (Одељење хемијских и биолошких наука); Веселинка Шушић, сада, такође, покојна, и Душица Лечић-Тошевски (Одељење медицинских наука); Нада Милошевић-Ђорђевић, Јасмина Грковић-Мејдор, Злата Бојовић (Одељење језика и књижевности); Десанка Ковачевић-Којић, Јованка Калић, Мирјана Живојиновић (Одељење историјских наука); Исидора Жебељан, која је, нажалост, у међувремену

преминула, Милица Стевановић (Одељење уметности). У Уређивачки одбор ушле су Олга Хаџић, Душица Лечић-Тошевски, Злата Бојовић и као главни уредник – Нада Милошевић-Ђорђевић. Коначно утврђивање библиографије чланова припало је Библиографском одељењу Библиотеке САНУ (пре свега, Марини Нинић и Светлани Симоновић-Мандић). Послове секретара Одбора обављала је на почетку Милена Ивановић из Сектора за међународну сарадњу, да би, пошто је напустила Академију, од 2017. ове послове преузела Лидија Лутовац из Сектора за послове Председништва и стручни сарадник Одељења језика и књижевности и Одељења уметности. Крајем 2018. на место секретара Одбора дошла је госпођа Вера Батина, стручни сарадник Академијиних одбора.

За припремање наше едиције, као узор нам је послужила едиција САНУ, основана 1992. под називом *Животи и дело српских научника и научника српског порекла*, у којој је до сада објављено 17 томова. Први уредник био је, сада покојни, академик Милоје Сарић. Садашњи главни уредник је академик Владан Ђорђевић. Преузели смо из ове едиције обим и структуру чланака, биографије личности, њихова достигнућа, одјек у критици, начин позивања у основном тексту на библиографију и резиме. Прилагодили смо „узор” нашим потребама: повећали број илустрација, посебно када је реч о ликовним уметностима, јер оне визуализују анализе у тексту, додали смо компакт-дисккове за музичке уметности. У биографије жена чланова увели смо неку врсту мемоарског приступа тексту у коме би личност о којој је реч могла да евоцира не само сећања на сопствени живот, него и на доживљене, преломне тренутке у друштвеним и историјским околностима у којима се нашла, попут емигрирања у Србију за време последњег рата или одлазак у иностранство због бољих услова за научни рад.

Пред нама је зборник под насловом *Животи и стваралаштво жена чланова Српског научног друштва, Српске краљевске академије и Српске академије наука и уметности*, у четири тома. Савет едиције и Уређивачки одбор сложили су се да укључивање радова о женама у томове тече према редоследу њиховог избора у чланство. Тако први том почиње радом о Катарини Ивановић, а последњи се завршава чланцима о женама изабраним 2018. године. Овај редослед омогућава читаоцима да буду у току најсавременијих научних и уметничких достигнућа, а да истовремено прате осврте на прошлост.

Трудили смо се да радови буду усклађени са основном идејом едиције. Извесна формална неуједначеност између текстова проистиче углавном из различитости материје која се обрађује. Понекад зависи делимично од личног приступа аутора текста или захтева самог члана Академије о коме се пише. Уопште, богатство ове едиције јесте у разноврсности њене садржине.

У првом тому, сликар Катарина Ивановић тема је рада професора Филозофског факултета у Београду др Ненада Макуљевића; просветитељ, британска добротворка Аделајн Полина Ирби (Adeline Paulina Irby) – професора Факултета политичких наука др Слободана Г. Марковића; књижевник Исидора Секулић – научног саветника Института за књижевност и уметност др Слободанке Пековић; песник Десанка Максимовић – професора Филолошког факултета др Александре Вранеш;

сликар Зора Петровић – професора Филозофског факултета др Јасмине Чубрило; композитор Љубица Марић – професора Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу др Борислава Чичовачког; етнокорееолог Љубица Јанковић – ванредног професора Факултета музичке уметности др Селене Ракочевић и др Младене Прелић, вишег научног сарадника Етнографског института САНУ; сликар Љубица Цуца Сокић – професора емеритуса Академије уметности у Новом Саду др Ирине Суботић; историчар Фанула Папазоглу – др Маријане Рицл, професора Филозофског факултета у Београду; вајар Олга Јеврић – такође професора Филозофског факултета у Београду Јерка Денегрија; аутор чланка о биологу Онор Бриџит Фел (Honor Bridget Fell) је члан британског Краљевског друштва Џенет Вон (Dame Janet Vaughan). /Чланак је преузет из *Biographical Memoirs of Fellows of the Royal Society*, преводилац на српски је проф. Весна Костић./

Следе остали томови едиције. Трудили смо се да, колико год је било изводљиво, равномерно расподелимо биографије жена чланова по томовима.

О лингвисти Милки Ивић писао је академик Предраг Пипер. О сликару Милеви Мици Тодоровић писала је др Сарита Вујковић, директор Музеја савремене уметности у Бањој Луци; о лингвисти Ирени Грицкат-Радуловић рад су сачинили професори Филолошког факултета – др Даринка Гортан Премк, др Рајна Драгићевић и др Александар Милановић; о инжењеру технологије Паули Путанов – професори Технолошког факултета Универзитета у Новом Саду – др Ерне Е. Киш и др Горан Ц. Бошковић. О математичару Милеви Првановић чланак је написала др Неда Бокан, професор Математичког факултета Универзитета у Београду; о математичару и бихевиоралном економисти Олги Хаџић рад је саставио дописни члан САНУ Владимир Ракочевић. Аутор рада о лекару, физиологу Веселинки Шушић је академик Душица Лечић-Тошевски; о историчару уметности Гордани Бабић-Ђорђевић – дописни члан САНУ Миодраг Марковић; о историчару Десанки Ковачевић-Којић – академик Момчило Спремић; о историчару Јованки Калић – др Ђорђе Бубало, професор Филозофског факултета Универзитета у Београду. Лингвиста Зузана Тополињска (Zuzanna Topolińska) једина је одбила учешће у едицији. О лекару Стојанки Алексић (уз њену помоћ) писала је новинар Славица Сарајлија. Филологу и слависти Светлани Михајловној Толстој (Светлана Михайловна Толстая) намењено је излагање дописни члан САНУ Љубинко Раденковић; историчару Загорки Гавриловић – др Бојан Миљковић, научни саветник Византолошког института САНУ; историчару књижевности Нади Милошевић-Ђорђевић – др Бошко Сувајџић, професор Филолошког факултета Универзитета у Београду; књижевнику и критичару Светлани Велмар-Јанковић – др Михајло Пантић, професор београдског Филолошког факултета; историчару Јелени Јурјевној Гусковој (Елена Юревна Гуськова) – заслужни радник Руске Федерације Тамара Замјатина; композитору Исидори Жебељан – професор Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу др Борислав Чичовачки; историчару византологу Мирјани Живојиновић – др Владета Јанковић, професор београдског Филолошког факултета; историчару византологу Ангелики Е. Лаију (Αγγελική Λαίου) – академик Љубомир Максимовић; инжењеру електротехнике Зоји Поповић – др Милан Илић, професор Електро-

техничког факултета у Београду; слависти и историчару уметности Аксинији Цуровој (Аксинија Джурова) – др Зоран Ракић, професор београдског Филозофског факултета. Слависта и фолклориста Габријела Шуберт (Gabriella Schubert) дала је аутобиографију и анализу својих дела. Рад о недавно преминулој Јелени Милојковић-Ђурић, културологу и музикологу, редиговало је уредништво едиције.

О психијатру Душици Лечић-Тошевски писао је академик Владимир С. Костић; о лингвисти Јасмини Грковић-Мејдор – сада покојни академик Милорад Радовановић; о историчару уметности Енгелини Сергејевној Смирновој (Енгелина Сергеевна Смирнова) – академик Гојко Суботић. Молекуларни биолог Милена Стевановић изложила је, уз аутобиографију, и разматрања о својим радовима, којима се прикључио и академик Драгослав Маринковић; о сликару Милицы Стевановић, на основу интервјуа са њом, писала је историчар уметности и ликовни критичар Бојана Бурић. Гордана Вуњак-Новаковић дала је свој животопис и анализу својих научних достигнућа. Аутобиографију и анализу својих радова изложила је биолог Радмила Петановић, а у писању чланка учествовао је и академик Драгослав Маринковић. Аутор чланка о историчару књижевности Злати Бојовић је академик АНУРС Бранко Летић. У писању чланка о етномузикологу Јелени Јовановић суделовао је академик Иван Јевтић; о историчару Мири Радојевић академик Љубодраг Димић; о лекару Татјани Симић – академик Љубисав Ракић; о биохемичару Тањи Ђирковић Величковић – рад је написао академик Богдан Шолаја.

Пред нама се први пут појављује зборник радова у потпуности посвећен женама члановима Српске академије наука и уметности и њених претходница до наших дана. Споменућемо да је о женама академицима писано и раније, али увек у оквиру једног ширег захвата – о улози истакнутих жена у друштву – као што је публикација *Српкиња, њезин животи и рад, њезин културни развићак и њезина народна умјетност до данас*, која је објављена 1913. у Сарајеву, на 128 страна. Уредници су „Српске књижевнице”, а наклада – Добротворна задруга Српкиња у Иригу (репринт издање: Графопалир, Бања Лука 2013). У публикацији се даје увид у стваралаштво Катарине Ивановић и Исидоре Секулић. Другим речима, указано је на жене које су већ биле или ће постати чланови Академије, у контексту свога времена. Покреће се „женско питање”, објективно, са нагласком на важност образовања жена и њихов допринос друштву (њих преко 60 у свим гранама културе). Сама књига је утолико значајнија што је објављена почетком двадесетог века. Друго дело под насловом: *Izuzetne žene Srbije: XX-XXI vek*, Beograd, Zepter Book World d.o.o. 2016, 236 str. (Posebna izdanja – Druga strana istorije, knj. I, urednik Neda Todorović), између сто жена од друштвеног и културног значаја, посвећује пажњу академицима Милки Ивић, Исидори Секулић, Десанки Максимовић, Љубици Цуци Сокић, Гордани Вуњак-Новаковић, Душици Лечић-Тошевски и Исидори Жебељан.

Не желим да истичем наш подухват или тешкоће са којима смо се суочавали. Дугујем посебну захвалност Лидији Лутовац, која је више од две године мирно прихватала моје уредничке захвате, водила кореспонденцију са сарадницима, будно пратила текстове. Захваљујем и оним члановима Савета који су се несегично укључили у проналажење погодних аутора за писање чланака, попут академика

Мирјане Живојиновић или академика Милице Стевановић, која је размишљала о идејном решењу назива едиције. Посебно захваљујем руководиоцу Сектора за издавачку делатност САНУ Снежани Крстић-Букарици на идеји да се за сваког члана о коме је реч у излагању наведе мото. Такође, захваљујем Николи Стевановићу за инвентивно решење корица прве књиге у едицији. Захвална сам и госпођи Вери Батини која је финализирила прикупљање рукописа, као и Бранки Поповић из Сектора за послове Фонда САНУ за истраживања у науци и уметности, на техничкој помоћи.

Треба да се нагласи да зборник о женама члановима Српског ученог друштва, Српске краљевске академије и Српске академије наука и уметности не би ни сада настао, нити био приведен крају, да се за њега није заложио председник Српске академије наука и уметности Владимир С. Костић.

Нада Милошевић-Ђорђевић

PREFACE

The academic project on the female fellows of the Serbian Learned Society, Serbian Royal Academy and the Serbian Academy of Sciences and Arts encompasses a total of 47 women, up to and including 2018. The famous painter Katarina Ivanović was elected a member of the Serbian Learned Society in 1876, whereas the great benefactor of the Serbian people, writer and educator – the British woman Adeline Paulina Irby became its member in 1885. From 1885 to 1939, when Isidora Sekulić was elected a member of the Serbian Royal Academy, more than half a century passed, and twenty years later, in 1959, Desanka Maksimović became a member of the Serbian Academy of Sciences. From 1959 to 1979, ten women became members of the Academy, from 1979 to 2000 – eight; from 2000 onwards – twenty-five women, and even though it has been a significant increase in the number of female fellows of the Academy, it is pretty insignificant when compared with 1,469 fellows in total since the founding of the Society of Serbian Letters to date.

The idea to publish a concise book that would, including the comparison with other Balkan and European academies, provide an overview of the lives and careers of female fellows of the Serbian Academy of Sciences and Arts and its predecessors, came from academician Vidojko Jović. The book has been envisaged as a collection of excerpts from the papers authored by female fellows, some of their paintings, sculptures and musical works, with selected biography and references. In addition to Vidojko Jović, Nada Milošević-Đorđević is also envisaged to embark on writing articles about female fellows, whereas Gordana Teodora Žujović, former head of the Bibliographic Department, will make a selection of excerpts from the texts. Even though the SASA Executive Board of the Academy accepted the idea in 2008, it was not put into practice back then.

At the initiative of the President of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Academician Vladimir Kostić, a new project was established in early October 2016, whereas the Council and the Editorial Board of the Academic Edition were constituted in late October. Vladimir Kostić was asked to be the head of the Council, and SASA female fellows were elected as its members: Olga Hadžić (Department for Mathematics, Physics and Geosciences), who, unfortunately, passed away in the meantime; Milena Stevanović and Radmila Petanović (Department of Chemical and Biological Sciences); Veselinka Šušić, now also deceased, and Dušica Lečić-Toševski (Department of Medical Sciences); Nada Milošević-Đorđević, Jasmina Grković-Mejdžor, Zlata Bojović (Department of Language and Literature); Desanka Kovačević-Kojić, Jovanka Kalić, Mirjana

Živojinović (Department of Historical Sciences); Isidora Žebeljan, who, unfortunately, passed away in the meantime, Milica Stevanović (Department of Arts). Olga Hadžić, Dušica Lečić-Toševski, Zlata Bojović and as the editor-in-chief – Nada Milošević-Đorđević became the members of the Editorial Board. The SASA Bibliographic Department (primarily Marina Ninić and Svetlana Simonović-Mandić) was in charge of the final putting together of the bibliography of the fellows. Milena Ivanović, from the Sector for International Cooperation, initially performed the tasks of the Board Secretary, and after her departure from the Academy, as of 2017, Lidija Lutovac, from the Sector for Presidency Affairs, who is also an expert associate of the Department of Language and Literature and the Department of Arts, assumed the duties of the Board Secretary. In late 2018, Mrs Vera Batina, who is an expert associate of academic boards, took on a role as the Board Secretary.

We have modelled our edition on another SASA edition, launched in 1992 under the title *Life and Work of Serbian Scientists and Scientists of Serbian Descent*, which encompasses 17 volumes so far. Its first editor was, the now deceased, Academician Miloje Sarić. Its current editor-in-chief is Academician Vladan Đorđević. We have taken from this edition the scope and structure of articles, biographies of individuals, their achievements, echoes in criticism, system of referencing in the main text and summary. We have adapted our “role model” to meet our needs: increased the number of illustrations, especially when it comes to fine arts, because they visualize the analyses in the text, included CDs for musical arts. We have employed a sort of a memoir approach in the biographies of female fellows, wherein the person in question could evoke not only memories of her own life, but also of some personally experienced, turning points in social and historical circumstances in which the person in question found herself, such as emigrating to Serbia during the last war or going abroad because of better conditions for scientific work.

Before us is a collection of papers which is to be published under the title *Life and Work of Female Fellows of the Serbian Learned Society, Serbian Royal Academy and the Serbian Academy of Sciences and Arts*, in four volumes. The Council of the edition and the Editorial Board agreed that the papers on women should be arranged chronologically in the volumes, by the time when they were elected to a fellowship. Thus, the first volume begins with the paper on Katarina Ivanović, and the last one ends with papers on women elected in 2018. This arrangement allows readers to be up to date with the latest scientific and artistic achievements, while at the same time to be able to get acquainted with the overviews of the past.

We tried to bring the papers in line with the basic idea of the edition. Some formal inconsistency between the papers stems mainly from the diversity of the material being processed. Sometimes it depends in part on the personal approach of the author of the paper or the request of the SASA fellow the paper was written about. In general, the richness of this edition is in the diversity of its content.

The first volume contains the paper on the painter Katarina Ivanović authored by Dr Nenad Makuljević, Professor at the Faculty of Philosophy, University of Belgrade; the paper on the British educator and philanthropist Adeline Paulina Irby – authored

by Dr Slobodan G. Marković, Professor at the Faculty of Political Sciences; the paper on the writer Isidora Sekulić – authored by Dr Slobodanka Peković, Research Fellow at the Institute of Literature and Art; the paper on the poet Desanka Maksimović – authored by Dr Aleksandra Vraneš, Professor at the Faculty of Philology; the paper on the painter Zora Petrović – authored by Dr Jasmina Čubrilo, Professor at the Faculty of Philosophy; the paper on the composer Ljubica Marić – authored by Dr Borislav Čičovački, Professor at the Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac; the paper on the ethnochoreologist Ljubica Janković – authored by Dr Selena Rakočević, Associate Professor at the Faculty of Music, and Dr Mladena Prelić, Senior Research Associate at the SASA Institute of Ethnography; the paper on the painter Ljubica Cuca Sokić – authored by Dr Irina Subotić, Professor Emeritus at the Academy of Arts in Novi Sad; the paper on the historian Fanula Papazoglu – authored by Dr Marijana Ričl, Professor at the Faculty of Philosophy, University of Belgrade; the paper on the sculptor Olga Jevrić – authored by Jerko Denegri, who is also Professor at the Faculty of Philosophy, University of Belgrade. The author of the article on the biologist Honor Bridget Fell is Dame Janet Vaughan, who was a Fellow of the British Royal Society. /The paper has been taken from the *Biographical Memoirs of Fellows of the Royal Society*, translated in Serbian by Professor Vesna Kostić./

Other volumes of the edition are to follow. We tried as much as it was feasible, to include the same number of fellows in all volumes.

Academician Predrag Piper wrote about the linguist Milka Ivić. Dr Sarita Vujković, Director of the Museum of Contemporary Art in Banja Luka, wrote about the painter Mileva Mica Todorović; the paper on the linguist Irena Grickat-Radulović is authored by Professors at the Faculty of Philology – Dr Darinka Gortan Premk, Dr Rajna Dragičević and Dr Aleksandar Milanović; the paper on the technology engineer Paula Putanov – is authored by Dr Erne E. Kiš and Dr Goran C. Bošković, Professors at the Faculty of Technology, University of Novi Sad. The paper on the mathematician Mileva Prvanović is authored by Dr Neda Bokan, Professor at the Faculty of Mathematics, University of Belgrade; the paper on the mathematician and behavioral economist Olga Hadžić is authored by SASA Corresponding Member Vladimir Rakočević. The author of the paper on the doctor, physiologist Veselinka Šušić is Academician Dušica Lečić-Toševski; on the art historian Gordana Babić-Đorđević – SASA Corresponding Member Miodrag Marković; on the historian Desanka Kovačević-Kojić – Academician Momčilo Spremić; on the historian Jovanka Kalić – Dr Đorđe Bubalo, Professor at the Faculty of Philosophy, University of Belgrade. The linguist Zuzanna Topolińska was the only one to refuse to participate in the edition. The journalist Slavica Sarajlija wrote about the doctor Stojanka Aleksić (with her assistance). The paper on the philologist and Slavist Svetlana Mikhaylovna Tolstoy (Светлана Михайловна Толстая) is authored by SASA Corresponding Member Ljubinko Radenković; on the historian Zagorka Gavrilović – by Dr Bojan Miljković, Research Associate at the SASA Institute for Byzantine Studies; on the literary historian Nada Milošević-Đorđević – by Dr Boško Suvajdžić, Professor at the Faculty of Philology, University of Belgrade; on the writer and critic Svetlana Velmar-Janković – by Dr Mihajlo Pantić, Professor at the Faculty of Philology, Univer-

sity of Belgrade; on the historian Elena Yuryevna Guskova (Елена Юревна Гуськова) – by the Honored Worker of the Russian Federation Tamara Zamyatina; on the composer Isidora Žebeljan – by Dr Borislav Čičovački, Professor at the Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac; on the Byzantine historian Mirjana Živojinović – by Dr Vladeta Janković, Professor at the Faculty of Philology, University of Belgrade; on the Byzantine historian Angeliki E. Laiou (Αγγελική Λαΐου) – by Academician Ljubomir Maksimović; on the electrical engineer Zoja Popović – by Dr Milan Ilić, Professor at the Faculty of Electrical Engineering, University of Belgrade; on the Slavicist and art historian Aksiniya Dzhurova (Аксиния Джурова) – by Dr Zoran Rakić, Professor at the Faculty of Philosophy, University of Belgrade. The Slavicist and folklorist Gabriella Schubert provided her autobiography and the analysis of her works. The paper on the recently deceased culturologist and musicologist Jelena Milojković-Đurić, was edited by the editorial board of the Edition.

Academician Vladimir S. Kostić wrote about the psychiatrist Dušica Lečić-Toševski; about the linguist Jasmina Grković-Mejdžor – now deceased Academician Milorad Radovanović; about the art historian Engelina Sergeevna Smirnova – Academician Gojko Subotić. The molecular biologist Milena Stevanović presented, in addition to her autobiography, reflections on her works, including the reflections authored by Academician Dragoslav Marinković; the art historian and art critic Bojana Burić wrote about the painter Milica Stevanović, based on an interview with her. Gordana Vunjak-Novaković provided her biography and the analysis of her scientific achievements. The biologist Radmila Petanović presented her autobiography and the analysis of her works, and Academician Dragoslav Marinković also took part in writing the paper. ASARS Academician Branko Letić authored the article about the literary historian Zlata Bojović. Academician Ivan Jevtić participated in writing the article about the ethnomusicologist Jelena Jovanović; Academician Ljubodrag Dimić in writing the paper on the historian Mira Radojević; Academician Ljubisav Rakić in writing the paper on the physician Tatjana Simić; Academician Bogdan Šolaja authored the paper on the biochemist Tanja Ćirković Veličković.

For the first time ever, a collection of papers entirely dedicated to female fellows of the Serbian Academy of Sciences and Arts and its predecessors to the present day appears before us. It is worth mentioning that there have been papers on female fellows before, but always within a broader context – the role of prominent women in society – such was for example the publication titled *Serbian Woman, Her Life and Work, Her Cultural Development and Her Folk Art to Date*, which was published in 1913 in Sarajevo, containing 128 pages. The editors were “The Serbian Female Authors” and it was published by the Serbian Women’s Charity Cooperative in Irig (reprint edition: Grafopapir, Banja Luka 2013). The publication provides an insight into the work of Katarina Ivanović and Isidora Sekulić. In other words, it drew attention to women who had already been elected or were to be elected as fellows of the Academy, in the context of their time. It raised the “women’s issue” objectively, with an emphasis on the importance of women’s education and their contribution to society (over 60 of them in all branches of culture). The book itself is all the more significant because it was published in the early 20th

century. The other book titled *Exceptional Women of Serbia: XX-XXI century*, Belgrade, Zepter Book World d.o.o. 2016, 236 pages (Special editions – The Other Side of History, volume I, editor Neda Todorović), among 100 women of social and cultural influence, pays attention to Academicians Milka Ivić, Isidora Sekulić, Desanka Maksimović, Ljubica Cuca Sokić, Gordana Vunjak-Novaković, Dušica Lečić-Toševski and Isidora Žebeljan.

I have no intention to emphasize our undertaking or the difficulties we faced in the process. I owe special thanks to Lidija Lutovac, who for more than two years calmly accepted my editorial interventions, kept correspondence with associates, and followed the texts vigilantly. I would also like to extend my gratitude to those members of the Council who selflessly got involved in finding suitable authors for writing articles, such as Academician Mirjana Živojinović, or Academician Milica Stevanović, who took part in finding a good title of the series. I owe special thanks to the head of the SASA Publishing Sector – Snežana Krstić-Bukarica for her idea to begin each article with the motto of the female fellow the article is dedicated to. It goes without saying that I thank Nikola Stevanović for the inventive solution of the cover of the first book in the series. I am also grateful to Mrs Vera Batina, who collected all papers, as well as to Branka Popović from the Section for the Performance of Tasks of the SASA Fund for Research in Sciences and Arts, for her administrative support.

It is important to highlight that the Collection of Papers on female fellows of the Serbian Learned Society, Serbian Royal Academy and the Serbian Academy of Sciences and Arts would not have been written or completed this time either if the President of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Vladimir S. Kostić, had not stood up for it.

Nada Milošević-Đorđević



By Sanga Maputi

ЉУБИЦА МАРИЋ

(1909–2003)

БОРИСЛАВ ЧИЧОВАЧКИ

„Нема ничег осим моје душе која памти.”

Љубица Марић

Љубица Марић (1909–2003) је најоригиналнији српски композитор XX века. Свој специфичан музички стил остварила је аутентичном комбинацијом примене модуса српског Осмољасника (пореклом из византијске црквене традиције) и експресионистичког музичког идиома. Она је први композитор у историји музике који је модални систем византијског порекла користио за формирање целокупне мелодијско-хармонске структуре сопствених нелитургијских музичких дела.

БИОГРАФИЈА

Љубица Марић је рођена 18. марта 1909. године у Крагујевцу. Родитељи су јој били Павле Марић (1863–1913) и Катарина Марић, рођ. Ђорђевић (1875–1964) [45]¹. Они су се у Крагујевац преселили из Београда непосредно пре Љубичиног рођења, јер је њен отац добио могућност да тамо обавља приватну зубарску праксу. Иначе, Павле је био ражаловани официр српске војске, који је изгубио чин због своје оданости династији Обреновић.² После пада Обреновића (1903), Павле је био принуђен да себи обезбеди нову професију, па је, као четрдесетогодишњак, пошао у Праг на студије стоматологије. У Прагу се оженио извесном Чехињом, с којом је имао

1 Број библиографске јединице у угластим заградама односи се на публикације, а у косим заградама на списак музичких дела Љубице Марић.

2 Из интервјуа који је са Љубицом Марић водио Б. Ч. у Амстердаму и Келну, 1996. године. Интервју је снимљен на дигиталне касете и похрањен у стану Б. Ч. у Амстердаму. У том интервјуу Љубица Марић је изнела неке податке из свог живота и стваралаштва које до тада није обелодањивала.

ћерку, свега неколико година старију од Љубице. Осим тога, Павле је био ожењен још и раније, док је био официр, и из тог брака имао је сина, који је, по Љубичином сећању, имао извесних менталних проблема, а траг му се изгубио током Првог светског рата. Љубица је такође спомињала и један очев брак у Одеси, још крајем XIX века, где је њен отац учио војну школу, али о томе није много знала.³

Мајка Катарина, једна од најважнијих личности у Љубичином животу, којој су посвећене све Љубичине композиције, била је родом из Ваљева и у сродству са чувеним војводом Чолак-Антићем [45]. Катарина је била талентована за математику, а пре удаје је предавала у домаћичкој школи за девојке. Љубица није знала како су се њени родитељи упознали, али је њихово познанство доводила у везу са годинама своје мајке, која је у време своје удаје, 1908. године, по ондашњим мерилима већ сматрана престаром за брак.⁴

У Крагујевцу су се задржали око годину дана, па су се преселили у Београд, где је њен отац имао зубарску праксу. Убрзо су у Србији кренуле припреме за ослободилачки ратни поход, па се њен отац 1912. године пријавио као добровољац за Први балкански рат. Учествовао је и у Другом балканском рату, у току којег је и погинуо, на свој 50. рођендан, јуна 1913, у околини Зајечара (Вратарница), приликом одласка у јутарњу извидницу. За Љубицу је један од најупечатљивијих догађаја из детињства био дефиле војске у Београду по окончању тог рата, када је коњ њеног оца продефиловао без свог јахача.⁵ Дефиле је пратило свирање војних трубача и тај звук, уз сву ратну, победничку декорацију, чија патриотска занесеност није успевала да умањи жалост за погинулима, оставио је на Љубицу дубоки утисак – одатле истакнуто место трубе у свим њеним оркестарским композицијама као симбола ратних поклича и достојанствених, тужних поворки.

За време Првог светског рата Љубица и њена мајка су се, вероватно 1916, преселиле у Јагодину, код очеве фамилије, где су живеле до 1919. године. Потом су се преселиле у Ваљево, код мајчине родбине. Тамо је Љубица 1920. године почела да учи музику, да свира виолину [45]. У Београд су се преселиле 1923. године, где је Љубица, две године касније, почела да похађа часове у тада јединој Музичкој школи. Наставила је да свира виолину, али је један наставник приметио њен изразити дар за самосталну музичку мисао и стимулисао је да компонује. То је био Јосип Штолцер Славенски (1896–1955), личност која је највише заслужна за то што је Љубица Марић постала композитор. Иако свега годину дана у Београду, Славенски је још био пун ентузијазма понетог са завршетка својих студија у Прагу, па је тај ентузијазам штедро поклањао својим студентима композиције, којима се убрзо прикључила и Љубица Марић: „Њему заиста дугујем захвалност за охрабрење и велику учитељску бригу и љубав” [19].

У Музичкој школи Љубица Марић је учила виолину и клавир, али јој је композиција све више постајала главна преокупација. Током једногодишњег боравка Славенског у Паризу (1925/26), композицију јој је предавао Милоје Милојевић, који је желео да Љубица настави да учи код њега.⁶

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*



Љубица Марић као девојчица, 1921, прив. вл.

Славенски је, по свом повратку из Париза, наставио да Љубици предаје композицију, тако да је 1929. године она била у групи првих ђака београдске Музичке школе који су стекли диплому из композиције. С обзиром на чињеницу да у то време у Београду није постојала висока музичка школа, у којој би се учила вештина компоновања, овом уникатном средњошколском дипломом означена је, дакле, прва генерација композитора школованих у Београду, међу којима је била и Љубица Марић. То своје школовање Љубица је окончала наступом на концерту, на којем је извела своју композицију *Соната фантасија* за соло виолину /2/ [50].⁷

Исте године је, по савету Славенског, одлучила да упише студије композиције на Државном конзерваторијуму у Прагу. Славенски ју је стимулисао да студира код Јозефа Сука (Jozef Suk), а не код Витјеслава Новака (Vítězslav Novák) (код кога је сам Славенски дипломирао), јер је Сук показивао више

⁷ Поред Љубице, ту диплому је тада стекао и данас, нажалост, заборављени композитор Ладислав Гринбаум Грински (1904–?1941), такође ученик Славенског, који је између два светска рата имао запажену и успешну композиторску и диригентску каријеру, а који је, нажалост, убијен у току нацистичког погрома над београдским Јеврејима, вероватно 1941. године. Љубица га се радо сећала. Интервју из 1996.



Љубица Марић са мајком
Катарином 30-их година
XX века, прив. вл.

наклоности ка савременим композиционим техникама и новим стилским оријентацијама.⁸ Међутим, после положеног пријемног испита (на којем је такође свирала своју *Сонајћу фанџазију*), Љубица је била примљена не на редовне студије композиције него, због изузетне вредности својих композиција, на тзв. мајсторску школу код Јозефа Сука, што представља ниво студија који одговара данашњим последипломским, односно мастер студијама [15]. Љубица је такође положила и пријемни испит за основне студије виолине [54]. Тако су се Љубица и њена мајка крајем лета 1929. године преселиле у Праг. Иако је, на основу међудржавног споразума Чехословачке и Југославије, Љубица, као и други југословенски студенти у Прагу, добила извесну стипендију (чему је помогло и залагање Славенског) [54], тај новац очигледно није био довољан за издржавање мајке и ћерке. Зато је Катарина Марић за све време Љубичиних студија (1929–1932) чистила и спремала по прашким становима, чувала старе особе, и тако омогућила својој ћерки неометану концентрисаност на студије.⁹

Праг је у то време, као музички центар, био град у који су, и поред увржене конзервативне романтичарске традиције, стизали сегменти савре-

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

мених композиционих тенденција, пре свега атоналност и додекафонија, а неке од тада авангардних техника (као микротоналност, на пример) тамо су и настале.¹⁰ Љубица Марић се врло брзо срела са свим тим новим тенденцијама, међу којима ју је, у прво време, највише привукла атоналност. То њено интересовање подржао је и њен професор Јозеф Сук и био јој, при том, од велике помоћи:

„Сук је био заиста прави професор за мене. Поред тога што је своје мајсторско искуство на диван начин умео да преда својим студентима, он је, у односу на мене, још посебно осећао до које ме мере мора и може пустити да радим шта хоћу, а да потом, у неком правом тренутку, кане, као златну кап, свој драгоцени савет, и онда ми је то, да тако кажем, прелазило у крв” [19].

Сук је на још један начин водио рачуна о оним својим студентима које су занимале савремене композиционе технике. С обзиром на чињеницу да је Алојз Хаба у то време на Државном конзерваторијуму у Прагу водио факултативни курс микротоналне музике [56], као један од утемељивача примене микротоналне музике у савременој класичној музици, Сук је, сматрајући Хабину иновативност као важну, стимулисао своје студенте да посећују Хабину класу. Тако је Љубица још од прве године студија посећивала Хабине часове и учила технику и начин записивања микротоналне музике [54].

Осим тога, у Праг су тада долазили и истакнути композитори тога доба, који су на конзерваторијуму држали предавања. То су били Шенберг, Прокофјев и Хиндемит, чија је предавања Љубица пратила са великим интересовањем.¹¹ Музичка радозналост ју је водила и на путовања да би присуствовала концертима савремене музике. Тако је 1932. године била у Бечу на Фестивалу савремене музике (ISCM), где се упознала са Албаном Бергом и где је присуствовала концерту музике Антона фон Веберна, сусревши се тако директно са музиком композитора тзв. Друге бечке школе, најважнијим ствараоцима атоналне и додекафоне музике. Такође је у Прагу присуствовала извођењу композиције *Кајричо* за клавир и оркестар Стравинског, и то са композитором као солистом (1930. године). То су били њени први сусрети са овим композитором, који ће имати важан утицај на њено потоње стваралаштво.

Иако је на конзерваторијуму у Прагу уписала и виолину и композицију, студије виолине је релативно брзо напустила, али је уписала студије дириговања. Професор јој је био Метод Долежил (*Metod Doležil*), чешки диригент [54], али је мајсторске класе тамо редовно држао и један од најистакнутијих европских диригената тога доба, руски диригент Николај Малко (1883–1961) [45]. Он је запазио Љубичину велику даровитост и стимулисао ју је да постане диригент.¹² Њој се диригентски приступ музици веома допао, тако да је, као тек дипломирани студент, имала прилике да неколико пута диригује, између осталог, и Симфонијским оркестром Радио

10 Као последица композиторских настојања и уметничког развоја Алојза Хабе (Alois Hába, 1893–1973).

11 Интервју из 1996. године.

12 *Ibid.*



Љубица Марић диригује Симфонијским оркестром Радио Прага, 30-их година XX века, прив. вл.

Прага, и то не само као прва српска жена диригент, него и као прва жена која је икада дириговала прашким оркестрима [62].

У исто то време у Прагу је студирало још неколико младих људи из Србије и Југославије. То су били композитори Драгутин Чолић, Војислав Вучковић, Предраг Милошевић, Станојло Рајичић, диригент Оскар Данон, пијанисткиња Љубица Маржинец и други [15].¹³ Љубица Марић се нарочито дружила са Вучковићем, Милошевићем и Даноном. Посебно се из тог круга издваја однос Љубице и Вучковића, који је био и пријатељски и интиман. Вучковић се у Прагу врло брзо повезао са левичарским покретом и постао веома активан заговорник комунистичких идеја [12]. Био је сугестиван, агилан човек, пун идеја и снаге за њихово остварење, тако да је знатно утицао на Љубицу Марић. Под тим утицајем, она је постала

¹³ С обзиром на чињеницу да је већина тих, тада младих композитора, школованих током 30-их година прошлог века у Прагу (којима треба придодати и Милана Ристића, који је у Праг дошао тек крајем 30-их, кад су се сви остали већ вратили у Југославију), прихватила неке од савремених композиционих техника (атоналност и микротоналност), српска музикологија их је назвала и означила као Прашка група, па се они под тим именом обрађују у настави историје музике у нашим средњим школама и на факултетима. Љубица Марић је била изразито против такве класификације и тог назива, из више разлога. Пре свега, нису сви наши тадашњи студенти композиције у Прагу користили поменуте технике (Предраг Милошевић). Затим, неки од композитора никада нису користили микротоналност (Рајичић), а неки су се у томе само накратко и површно окушали (Вучковић). За неке од њих те су технике представљале само кратку, експерименталну фазу, коју су брзо напустили. Једини композитори који су током нешто дужег периода (углавном до 1944. године) користили те технике били су Љубица Марић, Драгутин Чолић и Милан Ристић, што је, с обзиром на дисконтинуираност њиховог боравка у Прагу, тешко могуће назвати стилски кохерентном групом.

симпатизер комунистичког покрета, као што су то били и други њихови најближи пријатељи, Данон и Чолић.¹⁴

Као млад композитор у Прагу, Љубица Марић је имала прилике да представи своја дела публици. Тако је њен *Гудачки квинтет* /3/, иначе прва српска атонална композиција, наишао на одличан пријем код критике [42]. Таква реакција, удружена са похвалама Јозефа Сука, подстакла је Љубицу Марић да се пријави за учешће на тада (а и данас) најзначајнијем, најугледнијем и највећем (а данас и најстаријем) фестивалу савремене музике – ISCM фестивал.¹⁵ Фестивал се сваке године одржава у другом граду и Љубица Марић је своје две камерне композиције пријавила за фестивал који се 1933. одржао у Амстердаму.

Љубица је у међувремену (1932. године) завршила своје студије у Прагу композицијом *Музика за оркестар* /5/, првим српским атоналним оркестарским делом [62]. Двоумила се да ли да се посвети композицији или дириговању. Пошто су је током студија привукла предавања и музика Паула Хиндемита (Paul Hindemith), које је слушала у Прагу, Љубица је пожелела да студије композиције настави код Хиндемита на Конзерваторијуму у Берлину [54]. Али, то време било је пуно тмурних неизвесности и преокрета, па Љубица није успела да се упише на жељене студије [54]. Школску годину 1932/33. (заједно са мајком и Војиславом Вучковићем) провела је у Берлину, усавршавајући свирање клавира (код Емила Зелинга (Emil Selig, 1868–1939), пијанисте, композитора и диригента, професора Високе музичке школе у Берлину) [54], и била сведок свих стравичних промена које је изазвао Хитлеров долазак на власт.

Њене недоумице око коначног избора професије разрешио је жири ISCM-фестивала, који је њен *Дувачки квинтет* /4/ одабрао за извођење у Амстердаму.¹⁶ Тако је Љубица у јуну 1933. отишла на прво инострано путовање због извођења своје музике. Била је најмлађи учесник фестивала, а њену композицију је 14. јуна 1933, у Бах-сали у Амстердаму, извео Хашки дувачки квинтет, тада водећи ансамбл те врсте у Холандији [1]. Критике су биле изузетно похвалне и изузетно стимулативне за младу композиторку [30]:

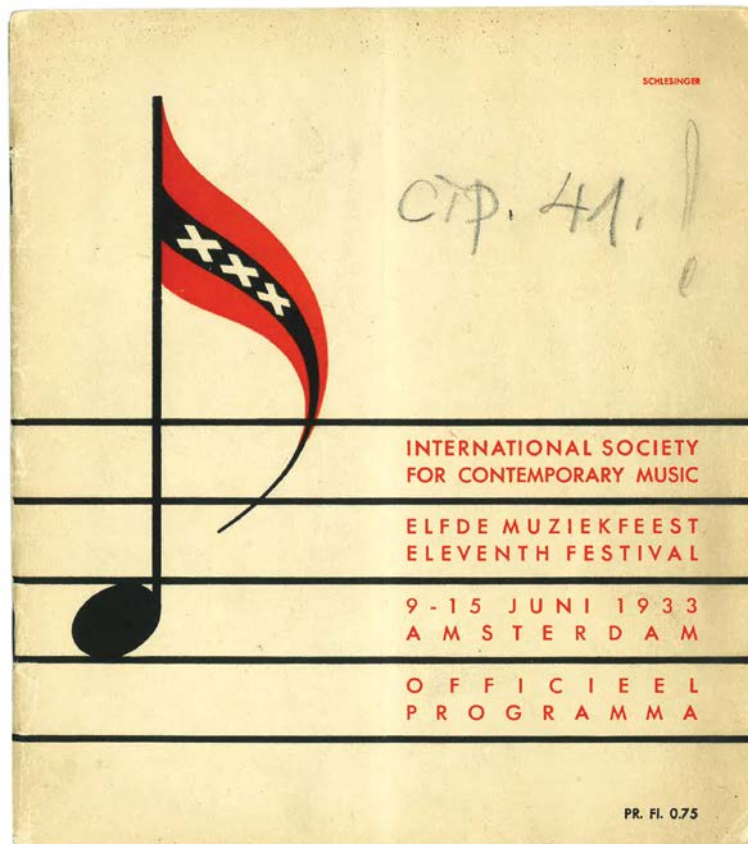
„Изненађење – Љубица Марић. У овом случају осећамо да се ради о сасвим другачијој врсти талента него што смо до сада сретали.”
(L. M. G. Arntzenius, *De Telegraaf*, Amsterdam, јун 1933) [62].

„Дувачки квинтет Љубице Марић је једна од најинтересантнијих композиција са овог фестивала... Ово дело нас оставља у размишљању о томе шта ће овакав посебан музички таленат остварити у будућности.”
(*Glasgow Herald*, јун 1933) [62].

14 Интервју из 1996. године.

15 International Society of Contemporary Music (Међународно удружење за савремену музику, основано 1922. године).

16 Чланови жирија су, између осталих, били Ђан Франческо Малипјеро (Gian Francesco Malipiero), истакнути италијански композитор у периоду између два светска рата, затим Вилем Пејпер (Willem Pijper), холандски композитор, најважнији покретач модернистичких тенденција у холандској музици између два рата, и Вацлав Талих (Vaclav Talich), легендарни чешки диригент. *Officieel programma Elfde Muziekfeest*, ISCM-Sectie Holland, Amsterdam, 1933 [1].



WOENSDAG 14 JUNI, 20.15 — WEDNESDAY, JUNE 14, 8.15 p.m.

KAMERMUZIEKCONCERT	CONCERT OF CHAMBER MUSIC
AMST. CONSERVATORIUM, BACHZAAL	
1. Piano-variations	Aaron Copland (geb. 1900)
piano: Victor Babin (London)	
2a. Sonatina para flauta y clarinete	Juan Carlos Paz (geb. 1897)
fluit (flute): Jan Poolman (Den Haag) clarinet: Anton Wit (Den Haag)	
2b. Klarinetová Sonatina	Iša Krejci (geb. 1904)
a. Introdukce a Toccata b. Moderato c. Recitativ d. Rondo clarinet: Vl. Rihá (Praha) piano: Vl. Holzknecht (Praha)	
3. Gesänge des späten Jahres, op 71	Ernst Krenek (geb. 1900)
sopraan: Ruzena Herlinger (Wien) piano: Dr. Paul A. Pisk (Wien)	
4. Three songs	Ruth Crawford (geb. 1901)
a. Rat Riddles b. Prayers of steel c. In tall grass alto: Hans Gruys (Amsterdam) hobo: Jaap Slotijn (Den Haag) piano: Felix de Nobel (Overveen) slagwerk (percussion): Chr. Smit (Amsterdam)	
5. Bläserquintett	Ljubica Maric (geb. 1909)
a. Allegro b. Scherzo c. Adagio d. Molto allegro fluit (flute): Jan Poolman (Den Haag) hobo (hoboe): Jaap Slotijn (Den Haag) clarinet: Anton Wit (Den Haag) fagot (bassoon): Jacques Poons (Den Haag) hörn (cornet): Piet Veenstra (Den Haag)	

38

Програм ISCM-фестивала:
насловна страна и најава
концерта са композицијом
Љубице Марић, прив. вл.

Истог мишљења био је и Херман Шерхен (Hermann Scherchen, 1891–1966), један од водећих европских диригената тога доба и један од најактивнијих промотера савремене музике, па је позвао Љубицу Марић да, као композитор и диригент, учествује на музичком фестивалу, чији је он био уметнички директор, фестивалу који је био назван Музичко-драмска радионица (Musikalisch-dramatische Arbeitstagung) и који се одржао у Стразбуру у августу исте године [45].

Осим познанства са Шерхеном, Љубица се у Амстердаму упознала и са младим холандским композиторима и музиколозима, од којих се најинтензивније дружила са композиторима Бертусом ван Лиром (Bertus van Lier, 1906–1972), Гијомом Ландреом (Guillome Landré, 1905–1968) – који су у послератном периоду имали важну улогу у музичком животу Холандије – и са музикологом Албертом ван Дорном (Albert van Doorn).¹⁷ Посебно је занимљиво сећање композитора и једног од најзначајнијих холандских музиколога друге половине XX века, Маријуса Флотхауса (Marius Flothuis, 1914–2001), који није могао да присуствује извођењу Љубичине композиције 1933. године, али је то име веома добро запамтио, јер су, по његовим речима,¹⁸ све колеге говориле само о сензационалној младој композиторки из Србије и њеној сјајној композицији. Касније је, после Другог светског рата, као музиколог и уметнички директор чувеног Концертгебау оркестра (Concertgebouworkest) из Амстердама, покушао да пронађе Љубицу Марић и ступи с њом у контакт, али му то није успело – једино што је сазнао и чуо (до 1995. године) била је премијера Љубичине композиције *Ostinato super thema Octoïcha /26/*, на фестивалу Варшавска јесен, 1963. године.

Љубица Марић је у Амстердаму посећивала концерте фестивала, од којих је, према каснијим сећањима, на њу посебан утисак оставило извођење *Симфоније њсалама* Стравинског.¹⁹ Читав тај боравак у Амстердаму и успех њене композиције представљао је најважнији стимуланс за Љубицу да се коначно и недвосмислено посвети компоновању. А успех њеног *Дувачког квинтета* био је један од првих великих интернационалних успеха српске музике.

Истог лета, Љубица Марић је, заједно са Војиславом Вучковићем, отпутовала у Стразбур, на диригентски курс Хермана Шерхена и деветодневни фестивал [45]. У оквиру тог фестивала Љубица Марић је дириговала Симфонијским оркестром Конзерваторијума „Хектор Берлиоз” из Стразбура, а на концерту је, поред композиција Алојза Хабе, премијерно извела и своју прву оркестарску композицију, *Музика за оркестар /5/*. Тај концерт је био још један велики међународни успех Љубице Марић и српске музике, поготово када се зна да су на том фестивалу наступили неки од највећих музичара тога доба, као, на пример, Бела Барток, који је тамо извео свој *Дрући концерт за клавир и оркестар*:

„Љубица Марић је дириговала своју увертиру са снажном унутрашњом ангажованосћу... Генијално обдарена жена.”
(*Messageur d'Alsace*, август 1933) [62].

¹⁷ Интервју из 1996. године.

¹⁸ У разговору са Б. Ч. у Амстердаму, 1995. године.

¹⁹ Интервју из 1996. године.

Љубица Марић је на том фестивалу први пут чула и друга значајна дела најистакнутијих композитора тога доба, као што је *Прича о војнику* Стравинског. Тако би се, по Љубицу, тај фестивал окончао пројекцијама за будућност пуну обећања и нових концерата, да се није десио један, за каснију Љубичину композиторску каријеру, немио догађај. С обзиром на тесну (професионалну и интимну) блискост између Љубице Марић и Војислава Вучковића и с обзиром на снажан сугестиван утицај који је Вучковић имао на Љубицу, она тада није ни могла (а вероватно ни хтела) да се одупре Вучковићевој замисли да јавно изнесе своје ставове о програмској концепцији фестивала у Стразбуру. Као непоколебљиви левичар, Вучковић је сматрао да савремена музика мора да буде лишена свих субјективистичких манира, индивидуализама и експеримената, и да буде окренута стварним уметничким потребама широког слушатељства. Те своје ставове формирао је у писаној форми, коју је назвао Страсбуршки манифест [2, 13], а којег је потписала и Љубица Марић. Манифест је, као учесник фестивала (диригент), Вучковић прочитао последњег фестивалског дана и тај чин је наишао на огромно неодобравање Хермана Шерхена, великог промотера савремене музике у периоду између два рата, а последица тога био је престанак његове подршке Љубици Марић.

Врло брзо је однос Љубице и Вучковића потпуно захладио, што је био разлог да се Љубица са мајком, почетком 1934. године, пресели у Загреб, где су живеле две године [45]. Ипак је повремено дириговала концерте у Београду [62]. У Загребу се повезала са симпатизерима Комунистичке партије Југославије, због чега је била хапшена [45], нарочито кад су у њеном стану пронађена писма Војислава Вучковића, који је тадашњој полицији био познат као комуниста.²⁰ Њеном избављењу из затвора допринео је апел Међународног удружења за савремену музику (ISCM) [45]. Године 1936. се одлучила да, на основу позива Алојза Хабе, настави код њега усавршавање на Одељењу за микротоналну музику Државног конзерваторијума у Прагу, чији је он тада (од 1934) био руководилац [45]. Тако се Љубица поново са мајком преселила у Праг.

У Прагу је остала годину дана и за то време се потпуно посветила компоновању микротоналне музике. Алојз Хаба је био одушевљен њеним радом, па јој је предложио да, као асистент, остане да ради на његовом Одељењу за микротоналну музику.²¹ Љубица то није прихватила, али је, на основу познавања стања на Музичкој академији у Загребу, стекла утисак да би на тој академији могло да се оснује слично одељење за микротоналну музику, где би она могла да ради као професор. У том смислу Љубица је већ добила извесна обећања тадашњег декана Музичке академије у Загребу, угледног хрватског композитора Франа Лотке [45]. Љубица се тако, после заједничког боравка са Хабом у Паризу, где су присуствовали ISCM-фестивалу, и после путовања по Италији, Словенији и Далмацији, у другој половини 1937. године, опет обрела у Загребу [45]. Тамо је, заједно са мајком, годину дана чекала да Академија набави четвртстепени клавир. Дружила се са тадашњом авангардном уметничком елитом, са Мирославом Крлежом, Крстом Хегедушићем и Густавом Крклецом, о чему је писао пес-

²⁰ Вучковић је, као што је познато, убијен у децембру 1942. године у Београду, у рацији коју је спровео Гестапо.

²¹ Интервју из 1996. године.



Љубица Марић 50-их година
XX века, прив. вл.

ник Марко Ристић [23]. Пошто су се наде које је полагала у Музичку академију у Загребу изјаловиле, Љубица је одлучила да се врати у Београд. Тамо је, у јесен 1938, постала професор теоријских предмета у Музичкој школи „Станковић”, где је радила до завршетка Другог светског рата [16]. Године 1945. је постала професор теоријских предмета на Катедри за композицију и оркестрацију Музичке академије у Београду и на тој позицији је остала до пензије, 1967. године [45].

Првих година после Другог светског рата, Љубица Марић је наставила да диригује, али је до 1952. године обављала и неке функције у удружењима композитора Србије и Југославије: била је секретар Удружења композитора Србије и члан Председништва Удружења композитора Југославије [45]. Са тих функција се повукла релативно нагло, а уједно је престала и да диригује. Касније је те одлуке објаснила својим несналажењем у окружењу, сачињеном првенствено од амбициозних мушкараца, који нису крили своју мизогиничну сумњичавост у способност жене да буде композитор и диригент:²² сањала је да на леђима мора да носи велики концертни клавир, што јој је било претешко, па га је оставила. У тим односима и одлукама налази се и објашњење зашто Љубица Марић никада није постала професор композиције.²³

²² *Ibid.*

²³ О томе, по њеним речима, није могло да буде говора – један од најупорнијих противника таквом евентуалном Љубичином напредовању био је Станојло Рајичић (интервју из 1996).

Тако се Љубица Марић од средине 50-их посветила искључиво компоновању, али и другим уметностима (цртању, сликању, колажном сликарству, писању). У то време настала су њена најзначајнија дела, она која као најспецифичнија, најоригиналнија и најзбудљивија дела чине сам врхунац целокупне српске музике XX века. То су кантата *Песме њросѿора* /21/ (1956), *Пасакаља* за симфонијски оркестар /22/ (1957) и циклус *Музика Окѿоиха* (1958–63), сачињен од четири композиције (*Окѿоиха* 1 за симфонијски оркестар /23/ (1958/9); *Визанѿијски концерѿ* за клавир и оркестар /24/ (1959); камерна кантата *Праѿ сна* /25/ (1961) и композиција за солисте и камерни оркестар *Ostinato super thema Octoïcha* /26/ (1963)).

Иако пре тога није компоновала ни велика вокално-инструментална дела, ни дела за велики симфонијски оркестар, Љубица Марић је чудесном енергијом створила једно од најзначајнијих дела српске музике, кантату *Песме њросѿора* /21/, користећи, као текст, епиграме богумила са средњовековних босанско-херцеговачких стећака.²⁴ „Незабораван је тренутак када ми је до руку дошла шапирографирана свешчица са епитафима исклесаним на богумилским стећцима у Босни и Херцеговини (XIII–XVI), а затим ноћ када се већ назирала драматургија седам одабраних натписа и незаборавно јутро кад су потекли први записи музике која је настајала из тих живих и животних речи. Јер, суочен са смрћу, живот зрачи своју пуну вредност. Као драгуљ на тамној основи – и у трајању одблесака наставља се” [50].

Премијера ове композиције, одржана 8. децембра 1956. [15],²⁵ представља један од најважнијих догађаја у историји српске музике, пре свега због уникатности специфичне уметничке оригиналности, коју то дело поседује и којом је обогатило српску музику. Може да се каже да српска музика до тада није дала дело такве уметничке посебности какву поседује кантата *Песме њросѿора*. Ту оригиналну специфичност ове композиције запазили су многи велики композитори тог времена, као што су Витолд Лутославски (Witold Lutosławski), Андре Жоливе (André Jolivet)²⁶ и, нарочито, Дмитриј Шостакович:

„Један од најлепших утисака из Југославије, уопште, оставиле су на мене *Песме њросѿора* Љубице Марић. Цео арсенал модерне музике употребила је за свој велики циљ. Говори јасним, убедљивим језиком из дубине душе” [8].

Кантата је изведена на првом загребачком Музичком бијеналу (1961. године), а касније и у Бриселу, Бечу и Прагу [45]. Осим тога, кантата *Песме њросѿора* је имала важну и, по свему судећи, пресудну улогу у раскиду са естетиком соцреализма у музичкој уметности Србије [62].²⁷ Тај раскид – којег

24 Иако историјско сагледавање босанско-херцеговачких средњовековних богумила (XIII–XVI век) ни данас није лишено националистичких размимоилажења, ипак је опште уверење да је хришћанска секта богумилство била државна религија у средњовековној Босни и Херцеговини. Према Миодрагу М. Петровићу, *Кудуѿери – боѿумили у визанѿијским и српским изворима и ’босанска црква’*. Београд: Манастир Светог арханђела Стефана, 1988.

25 У извођењу Хора Радио-телевизије Београд, Београдске филхармоније и диригента Живојина Здравковића.

26 Интервју из 1996. године.

27 Уметнички обрачун са демагогијом соцреализма у Србији започели су ликовни уметници, чланови Задарске групе (Мића Поповић, Петар Омчичук, Косара Бокшан и Вера Божичковић), још крајем 40-их година (1946). Лазар Трифуновић, *Сликарсѿтво Миће Поѿовића*. Београд: САНУ, 1983.

Љубица уопште није могла да буде свесна, јер је увек била концентрисана искључиво на уметничко стварање и уметничке циљеве – јесте, пре свега, постигнут самим избором текстова религиозне садржине, што је до тада, у савременој уметности Југославије у периоду непосредно после Другог светског рата, било незамисливо.²⁸ А том раскиду са естетиком социјалистичког догматизма свакако је допринела и употреба староцрквених лествица, које је Љубица умерено користила у тој композицији, а које су (као и сви други текстуални, музички, обредни и асоцијативни елементи потекли из црквене традиције) у то време биле изразито непопуларне у социјалистичкој идеологији културе и уметности, па се нису користиле изван области духовне музике, која је, у врло уском обиму, извођена и још ређе компонована искључиво за црквене потребе.

Значај кантате *Песме њросџора* је од огромне важности за целокупно даље стваралаштво Љубице Марић, јер се она од тада окренула средњовековној (српској) уметности као трајном извору свог надахнућа:

„Понеко је склон да целим својим бићем носи у себи као неко предачко сећање које га везује за тле, за корен, за порекло. И онда се ово сећање и осећање, по једној унутарњој потреби, спонтано уноси у само стварање, које и потиче из тих дубљих дубина” [19].

Циклусом *Музика Окџоиха* стваралаштво Љубице Марић задобија једну нову карактеристику, и то ону која ће постати главно обележје њене музике – употреба модуса напева из Мокрањчевог *Осмојласника*, као примарног извора тематског материјала за њене композиције. Модуси и мелодије *Осмојласника* постали су од тада најважније музичко надахнуће за Љубицу Марић. Порекло ове збирке црквених напева, груписаних у осам модуса („гласова”), сеже до старе јеврејске духовне музике, чије су се модалне мелодије, попримајући многе утицаје, а нарочито оне из разних народних музичких традиција, и трансформишући се током векова, преко прве литургијске збирке сачињене у Византији у VII веку, и уз залагање Јована Дамаскина, њеног најважнијег реформатора, рашириле и на западну и на источну цркву [62]. Тако је *Осмојласник* (*Остоѣchos*) постао једна од најважнијих збирки духовних напева у православној цркви, при чему свака аутокефална црква има своју верзију тих мелодија, које се међусобно разликују првенствено по присуству различитих утицаја народних музичких традиција. Љубица Марић се за мелодије српског *Осмојласника* заинтересовала још током Другог светског рата,²⁹ али се утицај напева из те збирке у пуном светлу испољио крајем 50-их година и трајао је до краја њеног живота. Високо оригинална дела, која сачињавају циклус *Музика*

28 У уметничкој музици Србије било је претеча, односно најава таквог раскида и пре појаве *Песма њросџора*. Један од најважнијих догађаја био је концерт музике тада младих композитора, Душана Радића и Енрика Јосифа, одржан 1954. године. На том концерту била су презентована њихова неконвенционална дела, од којих нека имају прворазредан значај за српску музику (*Списак* Душана Радића). Али, пошто се радило о концерту камерне музике двојице (тада непознатих) студената, тај догађај у то време није могао да има стварну извршну моћ, без обзира на изузетне критике које су га пратиле (Павле Стефановић). Значај тог концерта за српску музику истакнут је касније, првенствено као најава извесних промена.

29 Тада је (вероватно 1944. године) написала данас, нажалост, изгубљену композицију за клавир, *Четири импровизације и фује на шеме из Осмојласника /9/. Капталот дела чланова Удружења композитора Србије*. Београд: УКС, 1953. године [3].



Сусрет са Стравинским у
Београду, 1961.
Слева: Љубица Марић,
Милан Ристић,
Игор Стравински
прив. вл.

Окџоуха, обезбедили су Љубици Марић трајно место у самом врху српске музике и српске уметности уопште. Нарочито место у том циклусу припада композицији *Византијски концерти* за клавир и оркестар /24/ (1959), једном од најзначајнијих дела српске музике и нашем најоригиналнијем концертантном остварењу за клавир. Дела из тог циклуса извођена су на концертима у бившој Југославији, Совјетском Савезу, Немачкој, Пољској (фестивал Варшавска јесен), Ирској, Холандији, а интерпретирали су их истакнути музичари, попут диригената Андреа Клитена (André Clytens), Алберта Розена (Albert Rosen), Карела Анчерла, Хорста Ферстера (Horst Förster), Херберта Бломстеда (Herbert Blomstedt) и Оскара Данона [45]. Ти успеси су умногоме допринели избору Љубице Марић за члана САНУ, 1963. године. А приликом посете Стравинског Београду, 1961. године, поново се сусрела са композитором који је најзначајније утицао на формирање њеног зрелог композиторског израза.

Смрт њене мајке, 1964. године, нагло је прекинула не само Љубичин велики креативни замах, него јој је изменила и живот. Од свог рођења, па током наредних педесет пет година Љубица је живела искључиво и једино са мајком. Живеле су заједно и у Прагу, и у Берлину, и у два периода у Загребу. Такав заједнички живот, који је подразумевао и много стрпљења, одрицања и прилагођавања, није увек био једноставан, али је Љубица целог живота била потпуно свесна да без такве, увек присутне, беспоговорне

подршке мајке, испољене у готово свим сегментима живота, не би могла да оствари своје стваралачке замисли. Зато је мајци посветила све своје композиције.³⁰

„Душо мама
и јаде мој
и лепото моја
и милости
Срећо превелика
и тужна
и сунце и цркви моја
Јутро моје
премило”

„Има ли још на свету тог богатства патњом каква беше наша?
Да ли се сећате, мама?
Било је дивно!” [50].

Мајчину смрт је доживела као неиздрживу трагедију: дуго времена није излазила из куће, потпуно се осамила, престала је да компоује [43], а по одласку у пензију (1967), није ниједном крочила у зграду Музичке академије у Београду, где ју је затекла трагична вест. Та промена је нарочито захватила њено музичко стваралаштво – од краја 1964, па до 1983. године, она практично није довршила ниједну композицију,³¹ укључујући и започет рад на музици за говорни ораторијум *Слово светлости* /28/ (за чију је премијеру 1967. године углавном користила своју већ постојећу музику) [41] и *Симфонију Октоиха*, којом је требало да се заокружи циклус *Музика Октоиха*.

Ипак, њен стваралачки дух је пронашао друге начине да се искаже. Крајем 60-их година Љубица је успела да оствари једну своју замисао која ју је интригирала још од мајчине смрти. По свом стану је окачила различите металне предмете који су припадали њеној породици – стари сребрни прибори за јело, накит и зубарске алатке њеног оца. Ти предмети су висили о концима, којима је, на висини од око 1,7 m, премрежила цео стан и од чега је начинила специфичан ударачки инструмент [45]. Годинама се бавила импровизацијама на том инструменту, чему је придодала своје певање (у разним октавама и различитим бојама гласа) и рецитоване, али и импровизоване на једној или чак две виолине. Своје импровизације је снимила на двадесетак магнетофонских трака, које заједно формирају специфично музичко остварење, названо *Музика звука* /29/.

Остали начини уметничког изражавања су подразумевали интензивније бављење ликовним уметностима и визуелном поезијом, односно књижевношћу. Љубица је цртала и сликала целог свог живота: у почетку је то било фигуративно сликарство и цртеж, а после Другог светског рата и, нарочито, после мајчине смрти, превасходно апстрактно. Бавила се и

30 Интервју из 1996. године.

31 Са изузетком три спорадично настале минијатуре, које заједно нису дуже од 5–6 минута: *Песма за флауту* /30/ (1976) и *Две минијатуре* за виолину и клавир /31/ (1980).



Љубица Марић, Моја соба, цртеж, прив. вл.



Љубица Марић,
Аушоршреш,
цртеж, прив. вл.

вајањем, па је израдила две посмртне маске своје мајке.³² Своју збирку поетско-филозофских епиграма, инспирисану филозофијом таоизма, *Таблице*, почела је да пише још 1957. године и та збирка је – све до 1975. године, када је довршена – настајала на специфичан начин. Љубица је воштаним бојама бојила беле картоне, нешто мањих димензија од разгледнице, па је пером или ноктом урезивала стихове. По речима песника и издавача Гојка Божовића, то је први пример такозване визуелне поезије у српској књижевности.³³ Такође је написала и бајку *Истшина* [16].

„можда сам још у плаценти	„у вечитом сну једном уснимо сан
можда сањам што ће бити	он се јави потраје
можда још није што је било	и нестане
или већ беше што настаје”	а ми спавамо даље и више никада не сањамо” [50]

32 После Љубичине смрти није направљена детаљна евиденција њених личних ствари у стану у којем је живела од 1938. године, Џорџа Вашингтона 36, због журбе власника да тај стан прода. Тако је нестала већина њених цртежа, а и један део слика. Неке од њених слика, које је Љубица дала на чување сликару Петру Омчикусу 1999. године, налазе се у Архиву САНУ.

33 Из излагања Гојка Божовића на Сајму књига 2009. године у Београду, на презентацији књиге *Зайиси* Љубице Марић, у коју је уврштена и збирка *Таблице*.



Љубица Марић, Слика 1, прив. вл.



Љубица Марић, Слика 2, прив. вл.



Соба са клавиром у стану Љубице Марић, прив. вл.

У то време, почевши од краја 60-их, око Љубице Марић кретао се круг најистакнутијих српских уметника и интелектуалаца, њених пријатеља [36], и тај круг је током наредних деценија прошириван новим личностима, са којима је Љубица, на свој специфичан начин, градила пријатељски однос, заснован првенствено на интелектуално-филозофској основи, тј. на размени уметничко-естетско-филозофских ставова. О томе је врло занимљиво писао Владета Јеротић:

„Са Васком Попом, код Љубице, остајем у разговору до четири ујутру. Љубица је непрестано говорила о духу који све прожима.”

„Време које проводи стварно сама, она изванредно испуњава разноврсним делатностима духа. Црта, пише, понешто прочита, углавном из области физике и астрономије, када се ови додирују са филозофима, или просто размишља. Остало време долазе јој строго пробрани пријатељи...”

„Пред природом стоји увек са пуно дивљења и поштовања и радо говори о Уму природе, мада је тај Ум код ње тешко изједначити са нашим уобичајеним појмом Бога.”

„Расправљамо о два концепцијама постанка митова, бајки, легенди. Једна је традиционалистичка... са којом се Љубица не слаже. Друга јој је ближа, по њој је људска душа увек и свуда иста, па је само она тајна, која из својих архетипова производи исто (као што је тврдио К. Г. Јунг)” [43].

Том изузетном кругу Љубичиних блиских пријатеља припадали су Енрико Јосиф, Љубица Сокић, Васко Попа, Миодраг Павловић, Иво Андрић,³⁴ Владимир Петрић, Марио Маскарели, Владета Јеротић, Зоран Мишић, Мајда Курник, Ксенија Дивјак, Павле Стефановић, Никола Вуковић, а касније су се, између осталих, у сменама генерација, придруживали и Вук Куленовић, Војин Драшкоци, Ксенија Јанковић, Гордана Марјановић, Срђан Грујић, Небојша Игњатовић, Никола Пантић, Исидора Жебељан,³⁵ Борислав Чичовачки, Слободан Варсакловић [62]. Њен стан постао је временом својеврсни храм мудрости, у који су млађи људи долазили ради дубокоумних разговора и савета, због чега је Љубица међу њима стекла надимак Љубичанство. Такође је веома поштовала оне музичке уметнике, извођаче који су успели да проникну у интерпретативне тајне њене музике, а нарочито диригента Младена Јагушта (кога је сматрала за најбољег тумача своје оркестарске музике), виолончелисткињу Ксенију Јанковић, и виолинисте Срђана Грујића и Јулију Хартиг.

То је било раздобље њеног живота када је и много читала. „Према неким књигама и писцима осећала је и неговала посебну блискост, тако да *Еј о Гилјамешу*, Лао Це, персијска поезија, средњовековна српска поезија, Да Винчи, Шопенхауер, Достојевски, Његош, Борхес, Ареола, Попа, Пекић и српски надреалисти цртају само контуре света у којем је обитавала и својим духом истински живела Љубица Марић” [49].

³⁴ Интервју из 1996. године.

³⁵ Исидора Жебељан је једини српски композитор кога је Љубица Марић сматрала својим уметничким и духовним наследником. Из разговора са Б. Ч. 2000. године.

И када је, почетком 80-их, поново почела да компонује, писала је првенствено камерну музику за своје пријатеље (Војина Драшкоковић, Ксенију Јанковић, Срђана Грујића).³⁶ Та дела су тада извођена ретко, најчешће само једном, па су, упркос својој изузетној уметничкој оригиналности, остала непозната не само широј јавности, него и музичарима. А онда се, почетком 90-их година, у Љубичином животу догодила велика и неочекивана промена у односу на њену музику, промена која је започета и остварена у иностранству.

После четвородневног Фестивала савремене музике из Србије, Хрватске, Словеније и Босне и Херцеговине, који је 1993. године организовала Фондација „Барка” у Музичком центру „Ајсбрекер” (De Ijsbreker) у Амстердаму,³⁷ а на којем су изведене и две композиције Љубице Марић,³⁸ дирекција тог тада једног од најзначајнијих центара савремене музике у Европи, одушевљена оригиналношћу и убедљивошћу Љубичиних дела, одлучила је да организује концерт њене камерне музике.³⁹ Тај концерт је одржан 1995. године, уз учешће наших извршних уметница, мецосопрана Александре Ивановић, виолончелисткиње Ксеније Јанковић и пијанисткиње Гордане Марјановић. На концерту је присуствовао и Маријус Флотхаус, чувени холандски композитор и музиколог, који је, после више од 60 година настојања да ступи у контакт са Љубицом Марић, имао тада прилику да чује њену музику. Он је изразио жељу да се повеже са Љубицом и тако је започела њихова преписка, која је трајала до његове смрти, 2001. године. Током 1995. године у Холандији је одржано неколико концерата Љубичине камерне музике, које је снимио холандски Концертзендер радио (Concertzender Radio). Избор тих снимака уврштен је на први ауторски компакт-диск музике Љубице Марић објављен у иностранству, *Archaisa*, 1996. године, у издању холандске дискографске куће *Emergo Classics*. То је био повод да дирекција Музичког центра „Ајсбрекер”, заједно са Фондацијом „Барка” (која је организовала све те концерте Љубичине музике), приреди свечану концертну презентацију тог диска, и то уз присуство Љубице Марић. Тако је Љубица у априлу 1996. године, после 63 године, по други пут боравила у Амстердаму, где јој је на свечаности у сали Музичког центра „Ајсбрекер” Маријус Флотхаус уручио први примерак диска. Тај боравак Љубице Марић је у холандским медијима оцењен као културни догађај од посебног значаја [62].⁴⁰

Свега неколико дана после те свечаности Љубица Марић је путовала у Келн, где је 14. априла, у великој дворани Келнске филхармоније, присуствовала светској премијери свог клавирског трија *Торзо /39/*, који је настао као поруцбина Фондације *Köln Musik* и који је на премијери доживео велики успех.

36 Интервју из 1996. године.

37 Фондацију „Барка” (Stichting Barka) основали су 1993. године у Амстердаму Борислав Чичовачки и Срђан Финк, филмски едитор, са циљем да се у Холандији презентује уметност са подручја бивше Југославије. Фондацију је од самог оснивања подржала група најистакнутијих холандских уметника, међу којима су били и Луј Андријсен (Louis Andriessen) и Петер Схат (Peter Schat), два најзначајнија холандска композитора с краја XX века. Ипак, најважнију подршку пружио је Јан Волф (Jan Wolff, 1941–2012), оснивач, власник и директор тадашњег Музичког центра „Ајсбрекер”, који је константно спонзорисао рад Фондације „Барка”, све до 2007. године.

38 *Соната за виолину и клавир /20/* и *Ostinato super thema Octoicha /26/*.

39 Љубица Марић није присуствовала том фестивалу, јер је пала и сломила ногу, враћајући се из Амбасаде Холандије, после дугог и неуспешног чекања у реду за издавање виза, напољу, по хладном и кишном новембарском времену – у време санкција Србији.

40 Упечатљива реченица, којом је Маријус Флотхаус завршио свој говор у музичком центру чије име значи „ледоломац”, била је: „Лед је пробијен”, алудирајући тиме на отклоњене препреке за успешно међународно презентовање Љубичине музике.



Љубица Марић у Музичком центру „Ајсбрекер” у Амстердаму, 12. априла 1996, слева: Љубица Марић, Маријус Флотхаус, Зија Кучукалић, прив. вл.

То је било доба када је Љубичина музика у пуном светлу закорачила на европску музичку сцену. Концерти њене (камерне) музике одржани су потом у Немачкој, Швајцарској, Шведској и Холандији, а немачка музичка издавачка кућа *Furore Verlag* из Касела је, на основу препоруке Маријуса Флотхауса, одлучила да штампа сва Љубичина музичка дела, те је тако постала ексклузивни издавач њене музике. Године 1997. је Љубица Марић потписала уговор са том издавачком кућом, па је постала први српски композитор чија су сва дела објављена у иностранству. Последње године живота Љубица је посветила редиговању партитура својих дела и њиховом припремању за штампу. Зато није стигла да компоује нова дела.⁴¹ Концерти њене музике су се одржавали и даље, међу којима се посебно издваја концерт поводом њеног 90. рођендана, одржан у Бах-сали у Амстердаму (где је 1933. године изведен њен *Дувачки квинтет /4/*), у пролеће 1999. године, у време бомбардовања Србије, за коју прилику је Маријус Флотхаус написао дирљив говор у којем позива на мир, толеранцију и љубав.

⁴¹ После премијере *Торза /39/* у Келну, неки од водећих европских музичара, попут чланова Албан Берг квартета и виолисте Владимира Менделсона, који су присуствовали концерту, изразили су жељу да Љубица компоује за њих. Она се није одазвала тим позивима, али је имала намеру да компоује трио за мецосопран, обоу и удараљке, као и да на неки начин оконча циклус *Музика Октоиха* композицијом коју је намеравала да назове *Кога*. Те идеје није успела да оствари.



Љубица Марић у Келну, испред зграде Келнске филхармоније, април 1996, прив. вл.

За Љубичину музику се тада, такође, заинтересовала и дискографска кућа *Chandos Records* из Велике Британије, једна од најугледнијих у Европи, па је 2004. године објавила компакт-диск са њеном оркестарском музиком, а њену музику су на концертима изводили истакнути европски музичари, као што су ансамбл *Wien-Berlin*, холандски контрабасиста Ник де Хрот (Nick de Groot), норвешки виолиниста Арвид Енгергард (Arvid Engegård), немачка пијанисткиња Хајдрун Холтман (Heidrun Holtmann) [62].

Сви ти успеси одразили су се и на промену става српског културног естаблишмента према стваралаштву Љубице Марић и значају њене музике за целокупну културу Србије. Објављено је неколико компакт-дискова, Љубица је 1996. године добила Мокрањчеву награду (за *Торзо /39/*), а 1995. године је на Факултету ликовних уметности у Београду организована чак и изложба њених ликовних радова. Оставши повучена од свих изазова славе, онако како је живела целог живота, Љубица Марић, најоригиналнији српски композитор XX века и један од најзначајнијих стваралаца целокупне српске културе, уништивши претходно све своје недовршене радове и скице, умрла је у Београду, 17. септембра 2003. године, у својој 95. години. Прослава стогодишњице њеног рођења, 2009. године, одржана је уз подршку и помоћ УНЕСКО-а, организације која је датум рођења Љубице Марић уврстила у календар догађаја важних за светску културну баштину. Прославу је потпомогло и Министарство културе Републике Србије, које је



Љубица Марић у свом стану 90-их година XX века, прив. вл.

први (и засад једини) пут прославу годишњице неког изузетног уметника организовало на нивоу републичке Владе. Тако је Љубица своју уникатност и посебност пренела и на време после свог живота, уникатност која ће увек бити потврђивана изузетношћу њене музике.

УМЕТНИЧКИ ДОПРИНОС

Љубица Марић је током свог живота, и то у периоду од 1928. до 1996. године, написала укупно 39 композиција. Тај број се односи само на довршене композиције, тј. оне које су уврштене у разне пописе и каталоге композиторкиних дела, у чијем састављању је и она сама учествовала. У овај попис нису укључене започете и недовршене композиције, пре свега зато што је Љубица Марић настојала да уништи све своје незавршене радове и скице (што је у великој мери и успела), али и зато што је инсистирала на томе да се њена недовршена остварења, уколико се којим случајем сачувају, не проучавају и не изводе [62].

Од тих 39 композиција сачуване су 33. Две партитуре се сматрају изгубљеним, а четири су уништене. Прва композиција је написана (вероватно) 1928. године у Београду (Туџа за ђевојком за мушки хор /1/), а последња 1996, такође у Београду (Торзо за клавирски трио /39/) [62].

Посматрано са становишта музичких жанрова, њене композиције могу да се поделе на следеће групе: 3 кантате за солисте или хор са оркестром, 4 композиције за симфонијски оркестар, 3 концертантна дела за солисте и (камерни или симфонијски) оркестар, 5 хорских композиција (међу којима је 8 кратких композиција за децу), 11 камерних композиција, 3 композиције за глас и клавир, 6 циклуса за соло клавир (укључујући и један циклус за четвртстепени клавир), 3 композиције за друге соло инструменте (по једна за виолину, флауту и виолончело) и 1 циклус музичких импровизација, снимљен на магнетофонске траке [62].

Већина композиција је премијерно изведена за време композиторкиног живота. Поред тога што су неке композиције за живота Љубице Марић штампане у Србији и бившој Југославији, издавачка кућа *Furore Verlag* штампала је, као ексклузивни издавач, до сада 27 композиција. У издању *Furore Verlag*-а све композиције су означене двојезичним насловима, на српском и на енглеском језику, и све преводе наслова на енглески одобрила је Љубица Марић. На компакт-дискovima су објављени снимци 30 композиција. Највећи део рукописа сачуваних композиција чува се у Архиву САНУ, у Београду.

Са становишта стилских карактеристика композиција, цео опус Љубице Марић може да се подели на пет различитих фаза:

1. Рана фаза (1929–1944);
2. Фаза проширеног тоналитета, тоналних поља, модалности и народне музике Балкана (1944/5–1955);
3. Зрела фаза или фаза *Осмољасника* (1956–1967);
4. Фаза импровизоване музике (1968–1975);
4. Последња фаза ((1976)1983–1996) [62].

РАНА ФАЗА започиње 1928. године композицијом *Туја за ђевојком* за мушки хор /1/, а завршава се 1944. године композицијом *Скице* за клавир /8/. Та фаза обухвата године њених музичких студија у Београду и Прагу, као и краћи период после повратка у Београд 1938. године. У историјском погледу она обухвата период економског процвата две државе настале после Првог светског рата – Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца и Чехословачке републике – и траје све до пред крај Другог светског рата. На основу тадашњих промена у животу Љубице Марић, које су се рефлектовале на њено стваралаштво, ова фаза може да се раздели на четири потфазе: прва, потфаза студија у Београду (1928/1929); друга, потфаза првог периода студија у Прагу (1929–1932); трећа, потфаза другог периода студија у Прагу (1936/1937) и четврта, потфаза периода после студија (1938–1944). Током прве потфазе настале су две композиције (*Туја за ђевојком* /1/ и *Сонаша фанџазија* за соло виолину /2/), а током друге потфазе три (*Гудачки квартет* /3/, *Дувачки квинтет* /4/ и *Музика за оркестар* /5/). Потом се учача извесни застој у компоновању (1933–1935), када је Љубица Марић била првенствено концентрисана на студије клавира у Берлину (1932/1933), на извођење своје музике по европским фестивалима (Амстердам и Стразбур, 1933), као и на диригентску каријеру (Чехословачка, Француска, Србија). Током треће потфазе настале су две микротоналне композиције (*Свиња за четвртстепени клавир* /6/ и *Трио за кларинет, тромбон и конџабас* /7/) – обе изгубљене. Последња потфаза обухвата само једну композицију

(Скице /8/), која је такође настала после вишегодишње паузе у компоновању (1938–1943) [62].

У раној стваралачкој фази Љубице Марић била су заступљена два правца утицаја: утицај елемената народне музичке традиције (првенствено пентатоника и модалност) и утицај авангардних стремљења међуратне европске музике (атоналност, микротоналност и атематизам). На основу тих утицаја, потфазе ове фазе могу да се означе на следећи начин: 1. потфаза – примена елемената народне музике и модалности; 2. потфаза – атоналност; 3. потфаза – микротоналност и атематизам; 4. потфаза – атоналност и делимични атематизам [62].

Прва потфаза ране стваралачке фазе Љубице Марић одговара периоду њених студија композиције у Београду, код Јосипа Славенског. У делима насталим у то време присутан је директан утицај стваралаштва Славенског и, преко њега, утицаји Золтана Кодаља (код кога је Славенски студирао пре Првог светског рата) и делимично Беле Бартока. Ти утицаји су се конкретно испољили на неколико начина. За музичке теме тих композиција Љубица Марић није користила већ постојеће народне мелодије, него их је компоновала у духу народне музике. Употребљавала је пентатонику, која сугерише сличност са народним мелодијама из неких делова Србије (источна Србија) и Хрватске (Међумурје), а коју је упознала преко Славенског. Дела су писана уз употребу модалних хармонија, базираних нарочито на еолском модусу. Ове композиције (посебно *Соната фанџазија /2/*) приказују рафинирани начин примене музичких елемената преузетих из народне музике: дух народне музике је реализован искључиво помоћу модалних мелодијско-хармонских аспеката, без употребе експлицитних (мелодијско-ритмичких) елемената народне музике. У композицији *Соната фанџазија /2/* присутан је и утицај Бахових свита за соло виолину, али због веома изражене хроматике, ово дело у целини има сличности са композицијама за гудаче Кодаља, али и Славенског, који се музиком за гудаче најинтензивније бавио баш крајем 20-их година прошлог века [62].

Друга потфаза, која је трајала за време првог периода композиторских студија у Прагу, код Јозефа Сука, не показује никакав стилски континуитет са претходном, првом потфазом. Пресудни утицај на Љубицу Марић имало је стваралаштво Шенберга, и то његова атонална фаза. Тако су све три њене композиције из те потфазе атоналне. Поред атоналности, за та дела је још карактеристично присуство битематичности, као и развој форме на основу независних мелодијских линија, делимично комбинованих са атематизмом [37, 62]. Композиције из те потфазе имале су запажен интернационални успех: *Дувачки квинтет /4/* је изведен на 11. ISCM-фестивалу у Амстердаму, 1933. године, а *Музика за оркестар /5/* на музичком фестивалу диригента Хермана Шерхена (*Musikalisch-dramatische Arbeitstagung*), исте године у Стразбуру.

Трећа потфаза је у потпуности микротонална, пошто се одвијала за време композиторских студија на Одељењу за микротоналну музику Државног конзерваторијума у Прагу, код Алојза Хабе. Две композиције из тог периода нису сачуване, али се на основу коментара поводом њихових извођења зна да су биле микротоналне и атематске, што подразумева директну примену утицаја Хабине музике. Четврта потфаза показује одлике извесне интеграције елемената друге и треће потфазе: ради се о комбинацији атоналности и атематизма [62].

ФАЗА ПРОШИРЕНОГ ТОНАЛИТЕТА, ТОНАЛНИХ ПОЉА, МОДАЛНОСТИ И НАРОДНЕ МУЗИКЕ БАЛКАНА ЗАПОЧИЊЕ НАЈВЕРОВАТНИЈЕ ПРЕ ЗАВРШЕТКА ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА, ОКО 1944. ГОДИНЕ, КОМПОЗИЦИЈОМ *Четири импровизације и фује на шеме из Осмољасника* за клавир /9/, која је изгубљена. Ова фаза се завршава 1955, када су настали последњи хорови за децу, вероватно циклус *Зајонешке* /14/. Она хронолошки обухвата године пред сам крај Другог светског рата и деценију после његовог завршетка, што је у култури Србије и Југославије било означено као период тзв. социјалистичког реализма. Подела ове фазе на потфазе заснива се искључиво на стилским карактеристикама композиција, па се разликују три потфазе: прва потфаза – експлоатација тоналних поља и истраживање модуса *Осмољасника* (1944/45); друга потфаза – соцреализам и фолклор (1945–1947) и трећа потфаза – период прве интеграције уметничких оријентација (1947–1955). Током прве потфазе настала су два клавирска циклуса (*Четири импровизације и фује на шеме из Осмољасника* /9/ и *Три њрелудијума и ешида* /10/), док је током друге потфазе Љубица Марић написала осам композиција: три циклуса за хор (*Две њесме* /11/, *Три народне* /13/ и *Балада о ложачевим очима* /18/), једну клавирску свиту (*Бранково коло* /17/), једну краћу симфонијску композицију (*Свечани марш* /12/) и музику за децу – један диптих за клавир (*Песма и њра* /16/), један циклус за виолину и клавир (*Четири комада* /15/) и неколико хорова (*Брије кокине*, *Славуј и ловци*, *Мана љубичице* /14/). Током треће потфазе написане су композиције *Стихови из „Горској вијенца”* за баритон и клавир (или оркестар) /19/ и *Сонатна за виолину и клавир* /20/, која је по трајању најобимније дело друге фазе. Током те потфазе, после 1948, па све до 1955. године, настали су само још један четвороделни хорски циклус за децу (*Зајонешке*) и вероватно један кратак хор за децу (*Ој, њиичице*) /14/ [57, 62].

За прву потфазу друге фазе стваралаштва Љубице Марић карактеристична је употреба тоналних поља и почетак истраживања модалног система *Осмољасника*. У том смислу је посебно важна, нажалост изгубљена композиција *Четири импровизације и фује на шеме из Осмољасника* /9/. То је прво дело којим композиторка враћа своје интересовање на подручје модалног, затим је то, такође, прво дело у којем композиторка успоставља формални образац барокних форми (које ће играти важну улогу у њеној зрелој фази), али, што је од нарочитог значаја, и прво дело за чији су настанак узете теме напева из збирке *Осмољасник*, што ће касније постати најважнија карактеристика специфичног стваралачког израза музике Љубице Марић. Поред тога, гледано са становишта историје музике, може да се изнесе претпоставка да је то била вероватно прва нелитургијска и непрограмска композиција базирана на мелодијама црквених напева, потеклих из средњовековне духовне музике византијског порекла. Следећом композицијом, клавирским циклусом *Три њрелудијума и ешида* /10/, успостављен је начин употребе тоналних поља. Као музички узор за настајање овог циклуса послужила су клавирска дела касног стваралачког периода Александра Скрјабина. То се нарочито односи на Скрјабинов концепт дисонантних акордских односа у изградњи хармонске структуре, односно хармонског поља. Тај концепт је, у својој основи, близак атоналности, што успоставља везу између ове композиције и атоналних композиција из прве фазе стваралаштва Љубице Марић. На тај начин ова композиција пред-

ставља најаву прве уметничке интеграције у музици Љубице Марић, која се остварила на крају ове фазе, неколико година касније, због чега та потфаза, и њене обе композиције, представљају важну преломну тачку у стваралаштву Љубице Марић [62].

Друга потфаза друге фазе Љубице Марић у потпуности одговара критеријумима комунистичке диктатуре у култури, познате као соцреализам. Љубица компоује дела у славу победе над фашизмом (*Свечани марш /12/*) и масовне песме, које славе Титове партизане, комунистичку револуцију и раднички покрет (*Две њесме /11/*, *Балада о ложачевим очима /18/*). Занимљиво је да је већина тих композиција, које директно спадају у комунистичку пропаганду, изгубљена. За то се највероватније побринула сама композиторка, тако што их је уништила. Други аспект соцреализма – повратак народној музици – дао је опусу Љубице Марић много значајније резултате. По речима саме композиторке, она је тих десет година после Другог светског рата провела проучавајући народну музику Балкана.⁴² У композицијама *Три народне /13/*, *Песма и шџра /16/* и *Бранково коло /17/* она је користила постојеће народне песме (са или без текста) и игре,⁴³ и обрађивала их за хор или клавир.⁴⁴ Мелодије је бирала на основу специфичних мелодијских, ритмичких и метричких карактеристика народне музике Балкана: прекомерна секунда, асиметрични метар (најчешће $\frac{5}{8}$) и хоризонтална полиметрија. Те мелодије је хармонизовала уз употребу функционалних и модалних хармонских средстава. У клавирским циклусима је ређе користила и тонална поља. Једино је у хорovima за децу, као и у *Четири комада за виолину и клавир /15/* (такође за децу), композиторка усвојила принцип компоновања мелодија које подсећају на (дечје) народне песме, али нису цитати [57, 62].

Трећа потфаза друге фазе, која је концентрисана на године 1947. и 1948, представља прву уметничку интеграцију у опусу Љубице Марић. Та интеграција не подразумева еклектично излагање различитих утицаја – првенствено елемената народне музике Балкана и атоналности – него њихово сумирање и сједињавање унутар једног музичког дела. Интеграција је наговештена композицијом *Стихови из 'Горској вијенца'* за баритон и клавир /19/,⁴⁵ а у потпуности остварена у *Сонаџи за виолину и клавир /20/*. Та интеграција подразумева уједињење мелодијско-ритмичких елемената базираних на карактеристикама народне музике западног Балкана, с једне стране, и хармонског аспекта изграђеног на тритонусу помоћу дисонантних акорада, с друге стране. Љубица Марић је тражила везу између елемената народне музике и атоналности. Нашла ју је уз помоћ Скрјабиновог хармонског проседеа, израженог у његовим касним композицијама: дисонантни акорди као основа за формирање хармонске структуре. Ту је од посебног значаја било порекло Скрјабинових квартних хармонија и октотоније, које стоје у релацији са народном музичком традицијом. Љубица Марић је овакву музичку интеграцију, која је

42 „Ја сам све научила од народне музике.” Из разговора са Б. Ч. 1993. године.

43 Најчешће из збирке Владимира Ђорђевића *Српске народне њесме*, из 1931. године, али је такође користила мелодије из Македоније, Црне Горе и Хрватске.

44 Главна тема клавирске свите *Бранково коло /17/* је узета из истоимене композиције српског композитора из XIX века Јована Пачуа, писане 1883. године у духу народне музике.

45 Верзија за баритон и оркестар је изгубљена, односно највероватније уништена.

делимично остварена у виду контраста, сматрала веома важном за обликовање сопственог музичког израза. Утицај народне музике Балкана је у *Сонаџи за виолину и клавир /20/* присутан у виду мелодијске и ритмичке компоненте. Поред тога, композиторка је мелодијама често додавала густу хроматику, која заједно са дисонантним хармонијама ствара атонална острва унутар тоналних оквира композиције (средњи део другог става *Сонаџе*, на пример) [48], при чему су у хармонској компоненти присутна и модална поља. Композиторка је такође свом најважнијем делу те фазе, *Сонаџи за виолину и клавир*, дала јасну, чврсту сонатну форму, са израженом битематичношћу, експозицијама и репризама, што је јединствен случај у читавом њеном опусу.⁴⁶ И док је, у то исто време, у источноевропским земљама неокласицизам важио као једини стилски правац којег одобрава и подржава комунистичка културна политика, дотле су неки западноевропски композитори тражили начине за остварење својеврсне интеграције оних музичких елемената које је, у свом опусу, интегрисала Љубица Марић (Жоливе, на пример) [62].

Зрела фаза или фаза *Осмогласника* започиње 1956. године кантатом *Песме њросџора* за мешовити хор и велики симфонијски оркестар /21/, а завршава се премијером говорног ораторијума *Слово свеџлосџи* /28/, почетком 1967. године. Гледано са становишта историје културе бивше Југославије, ова фаза озваничава културолошки и естетички раскид са идеолошком доктрином соцреализма у музици, које је отпочело управо премијером кантате *Песме њросџора*. Та фаза се уједно протеже током периода значајног процвата оригиналних уметничких тенденција у Југославији после Другог светског рата. С обзиром на то да је употреба мелодија из црквене збирке *Осмогласник* за мелодијско-хармонску основу композиција основна стилска карактеристика ове фазе, она, с обзиром на интензитет и начин коришћења тих црквених напева, може да се подели на две потфазе: прва потфаза – пре структурног коришћења мелодија *Осмогласника* (1956/7) и друга потфаза – структурно коришћење напева *Осмогласника* за целокупну мелодијско-хармонску изградњу композиција (1958–1967). Током прве потфазе настале су две композиције (кантата *Песме њросџора* /21/ и *Пасакаља* за симфонијски оркестар /22/), док је током друге потфазе настало шест композиција: циклус *Музика Окџоиха* (који чине оркестарска дела *Окџоиха 1* /23/, *Визанџијски концерџи* /24/, кантата *Праџ сна* /25/ и *Ostinato super thema Octoџcha* /26/), затим мелодијска рецитација *Чаробница* (на Вергилијеве стихове из збирке *Буколике*) за сопран и клавир /27/, као и троставачна музика за говорни ораторијум *Слово свеџлосџи* за мешовити хор и камерни ансамбл /28/.⁴⁷ Ради се о фази у којој је Љубица Марић компоновала првенствено дела за симфонијски или камерни оркестар (са солистом и хором или без њих). Ову фазу стваралаштва карактерише велика продуктивност, нарочито у периоду од 1956. до 1964. године, када је настало укупно седам композиција, које по

46 Гледано са становишта историјског времена у којем је настала, форма те композиције се потпуно уклапа у естетске захтеве соцреализма који је, по узору на совјетски пример, заговарао неокласицистички концепт. Ипак, као и код руских композитора (Прокофјева, Шостаковича), сонатна форма је у случају композиције Љубице Марић била само спољни образац, у оквиру којег је композиторка изнела далеко специфичнији музички садржај.

47 Дело је 2009. године редиговала композиторка Мирјана Живковић и приредила за концертно извођење.

VERGILIJE:

ČAROBNICA

*Metodijska recitacija
(za sopran sa klavirom)*

LJ. MARIĆ

f gos as des fcs

BAS-NA-MA JE KIR-KA PRE-TVO-RI-LA O-DI-SE-JE-VE DRU-GO-VE U ZI-VO-TI-
 Ped.

HLA DNU ZMI-JU SA LI-VA-DE NOGU BAS-NE NA MOJE DA PISAKVA
 Ped.

DO-VE-DI-TE MO-JE BASNE DAF-NI-SA IZ VA-RO-SI DO-VE-DI-TE GA
 Ped.

DO-VE-DI-TE MO-JE BASNE DAF-NI-SA IZ VA-RO-SI DO-VE-DI-TE GA

Red x en Ped. x en Ped.

Handwritten musical score for soprano and piano. The score is on aged, yellowed paper with some red and blue ink annotations. It features a vocal line with lyrics in Cyrillic and a piano accompaniment. The lyrics are: "KU - CI E - VO TE SA TRI KONCA OD TRI BO - JE VE - ZU - JEM I TRI - PU - TA O - KO O - VO - GA OL - TA - RA OBRASIM TVOJU SLIKU JER BOG VO - LI NE - PARAN BROJ ZA - VE - ZI A - ME - RI - LI - DO TRI KON - CA OD TRI BO - JE NAJ - DE BR - ZO ZA - VE - ZI I KA - ZI: VE - ZU - JEM VE - NE - RIN E - VOR". The score includes various musical notations such as dynamics (sfz, f, marcato), articulation (rit., Ped.), and performance instructions (animato, sfz, f). There are also some handwritten numbers and symbols in red and blue ink.

димензијама (састав и трајање), али и по свом музичком уметничком значају припадају најважнијим остварењима Љубице Марић и српске музике уопште [62].

Сам почетак зреле фазе представља огроман скок у опусу Љубице Марић и то због тога што је композиторка, после скоро тридесет година активног бављења компоновањем, за које је време написала само две краће оркестарске композиције, 1956. године изненадно, без икакве најаве, очекивања или припреме остварила, по димензијама трајања и вокално-инструменталном саставу, велико дело – кантату *Песме њросћора* /21/. Због свог естетско-уметничког садржаја та кантата је представљала новину и у опусу Љубице Марић, али и у српској музици. Композиторка је за текст своје кантате узела епитафе са надгробних споменика (стећака) средњовековних богумила [33]. Ти епитафи износе основна религијско-филозофска начела секте о животу и смрти, која своје порекло воде из манихеизма. То је био први пут да су епитафи богумила употребљени у неком музичком делу. На основу тога је Љубица Марић зацртала своје естетско усмерење – извориште њене инспирације јесу филозофија, култура и уметност западног Балкана у средњем веку. То усмерење ће током наредних деценија добијати нова изражајна средства у њеном раду и трајаће до краја композиторкиног живота несмањеним интензитетом.

У музичком смислу кантата *Песме њросћора* представља наставак успостављеног принципа интеграције дивергентних музичких утицаја, који је овде вишеструко надограђен и усложњен: једног, који се заснива на примени структурних карактеристика народне музике (близак узорима Бартока и Стравинског), уз склоност ка модалности, и другог, заснованог на традицијама међуратног музичког експресионизма, конкретно, на атоналности. Основа целокупног мелодијског аспекта у кантати јесу мелодије настале на принципима народне музике западног Балкана, али у њој нема ниједног цитата постојеће народне песме или игре. Мелодије су углавном изграђене на иницијалним трихордима или тетрахордима, у којима преовлађују интервали мале и велике (ређе прекомерне) секунде и за које је карактеристична смена та два интервала унутар једног мелодијског низа. Композиторка је уз то користила и инфрапентатонске лествице, затим октотонску лествицу, али и лествице специфичне за Балкан (тзв. балканске и циганске лествице), као и модусе. Љубица Марић у то време још увек систематски није користила модусе српског *Осмојласника*, него само спорадично, а употребљавала је и модусе из западноевропске традиције (миксолидијски модус). Врло ретко хроматика узима веће учешће у изградњи мелодија, па ти сегменти, удружени са дисонантним хармонијама, остварују блискост са атоналним проседеом. Композиторка се такође (много чешће) служила модалним хармонијама и тоналним пољима, уз употребу бимодалних хармонских структура и кварталних хармонија. Једна од важних карактеристика ритма у овој кантати има такође своје порекло у народној музици Балкана, а изражена је нарочито у виду мешовитих тактова ($\frac{5}{8}, \frac{7}{8}$). У неким од седам ставова кантате, чије су форме прокомпоноване и у потпуности зависне од певаног текста, композиторка користи и поједине ритуалне форме преузете из народне музике, од којих је најупечатљивија форма тужбалице (у четвртном ставу). Деоница хора је третирана искључиво хомофоно, док у појединим деловима оркестарског

парта, и то нарочито тамо где је израженији атонални карактер, могу да се нађу сегменти независно третираних мелодијских линија [9, 25, 62].

Врло слична естетско-музичка оријентација карактерише и оркестарску композицију *Пасакаља /22/*. Овде се, међутим, уочавају две новине, односно различитости. Прву разлику чини форма барокних варијација, а другу сама музичка тема, која је, овога пута, узета из постојеће народне песме из централне Србије, веома уског мелодијског амбитуса и изграђене од секундних помака, коју је композиторка модификовала, тако да није применила дословни цитат. Овај начин изградње мелодија, који је у Љубичином опусу први пут остварен у *Пасакаљи*, представља основни модел за већину композиција зреле фазе. У 34 варијације ове композиције Љубица Марић је користила различите технике варирања, као што су инверзија, имитација и рачја имитација [59], док је у неколико варијација тему варијала тако да су тонови теме распоређени вертикално, у хармонском слогу.

Централно остварење друге потфазе зреле фазе Љубице Марић представља циклус *Музика Окџоиха*. Основна карактеристика композиторског проседеа спроведеног у овом циклусу јесте употреба мелодија црквених напева из Мокрањчевог *Осмојласника*, као основног и јединог извора за обликовање мелодијске, али и хармонске компоненте сопствених композиција. Ипак, тај поступак није одмах спроведен у целисти, него се, током настајања композиција тог циклуса, примећује поступност у обликовању таквог музичког дела, које ће и у мелодијском и у хармонском смислу бити сачињено искључиво од тонова модуса из *Осмојласника*.

За прву композицију овог циклуса, *Окџоиха 1* за симфонијски оркестар /23/, Љубица Марић је употребила мелодију једног напева из првог модуса *Осмојласника*, и та мелодија је пренесена у целини и дословце. Ова се тема композиције непрестано варира, при чему је начин варирања преузет из барокне музике: средњи део композиције је обликован у форми ричеркара. Најважнија композициона новина, која је карактеристична за цео циклус *Музика Окџоиха*, јесте чињеница да је тада по први пут неки композитор употребио модалну структуру мелодија, које воде порекло из средњовековне византијске духовне музике, за потпуну мелодијску и хармонску изградњу нелитургијског и непрограмског музичког дела [62].⁴⁸ Оваква примена таквих модуса разликује се од њихове дотадашње употребе током музичке историје, а која се првенствено односила на православну духовну музику руских, бугарских, грчких и српских композитора XIX и XX века (Чајковски, Бортњански, Рахмањин, Мокрањац и други), као и на оркестарска дела за чију је тему узета нека црквена мелодија, али не и припадајућа хармонска структура (*Велики руски Ускрс* Римског-Корсакова, на пример); затим на одређене сегменте композиција у којима се конкретно представља православна музика, без њене обраде (опере *Борис Годунов* и *Хованиччина* Мусоргског, *Свадба* Стравинског), и на сценску музику грчких композитора (Димитрис Митропулос, Манос Хаџидакис, Микис Теодоракис), писану за продукције старогрчких трагедија у грчким позориштима прве половине XX века, у којој су коришћене модалне мелодије, компоноване на бази *Осмојласника* [54].

48 Ако се изузме несачувана композиција Љубице Марић *Четири импровизације и фује на шеме из Осмојласника /9/* из 1944. године.

За теме своје следеће композиције из овог циклуса, *Византијски концерт* за клавир и оркестар /24/, из 1959. године, Љубица Марић није више дословце узимала мелодије напева *Осмољасника*, него их је сама формирала од различитих делова тих мелодија (поступак центонизације), при чему је уносила знатне ритмичке измене у односу на музички предлојак. Таква употреба црквених напева за изградњу музичких тема показује одређене сличности са проседеом Стравинског у касном стадијуму његовог тзв. руског периода (*Свадба*, 1914/17). Са становишта музичке форме, у *Византијском концерту* се називају обриси сонатне битематичности (у првом и трећем ставу), док је читав други став (као и неки делови првог става) изграђен на бази музичке импровизације. Хармонски аспект ове композиције, који се првенствено заснива на модалним и бимодалним хармонијама, почива на тоновима модуса („гласова“) *Осмољасника*: другог, трећег и четвртог. У том смислу је нарочито занимљив први став, чија је тема изграђена од хексакорда *f-g-a-b-c-des*, на којем је базирана осмогласничка мелодија. Тај хексакорд (*in F*) се у овом ставу појављује још и у две транспозиције – *in Cis* и *in A* – које, у свом троструком низу тонова, формирају круг трозвука *F-Cis-A* [27, 33]. Тиме се, у политоналним односима, користе свих 12 тонова, што ову композицију повезује са Шенберговим додекафоним проседеом. Осим тога, у целој композицији се појављују сегменти индивидуалних мелодијско-ритмичких мотива, који се током извесног времена континуирано понављају, што представља поступак који може да се доведе у везу са репетитивношћу, односно проседеом музичких минималиста [62].

Трећа композиција овог циклуса, кантата *Праї сна* за рецитатора, сопран, алт и камерни оркестар /25/, написана 1961. године, доноси још веће измене у композиторским поступцима. Композиција је атематска, али је њен мелодијски елемент састављен од интервалских односа који проистичу из једног конкретног напева петог модуса *Осмољасника*, чија је експлицитна мелодијска присутност у овој композицији прикривена. Хармонија је у овој композицији још више зависна од модалне основе, и то у смислу формирања вертикале од тонова изабраног напева. То значи да је веза са модалном основом много чвршћа, пошто су комплетни делови ове композиције изграђени искључиво од тонова напева петог модуса. Таква композиторски поступак подсећа на додекафонску технику, где један тонски низ одређује читаву хоризонталну (мелодијску) и вертикалну (хармонску) структуру дела. У овој композицији је такође присутна и редукција модалног система: три тона – *a, c, cis (des)* – издвајају се као кључна за целу структуру дела. За ову композицију је занимљиво да је спој архаичног и савременог остварен такође и посредством ванмузичког садржаја композиције, односно помоћу употребљеног поетског текста: модуси *Осмољасника* удружени су са надреалистичком поезијом српског песника Марка Ристића [62].

У последњој композицији овог циклуса, *Ostinato super thema Octoicha* за клавир, харфу и гудачки оркестар (или гудачки квинтет) /26/, из 1963. године, чији је мото *Крећући се ситоји, ситојећи креће се*, веза са модусима *Осмољасника* је најчвршћа. Читаву композицију чини модална тема, коју је композиторка формирала на основу мелодија напева петог модуса и која се са малим, једва приметним, али константним изменама (у редоследу ин-

тервала) понавља током читавог трајања. Комплетна тема је састављена од тонова *d-e-f-g-as(a)-bes(b)-c* и ти тонови чине уједно и целокупну хармонску вертикалу композиције, односно читава композиција је изграђена од тих тонова. У појединим сегментима композиције Љубица Марић је применила формалне обрасце средњовековне форме органума, и то први пут у свом опусу. Том сублимацијом утицаја модуса *Осмојласника*, у виду максималне хоризонталне и вертикалне кохерентности, проистекле из обликовања читаве композиције искључиво на тоновима модалног напева, Љубица Марић је фактички окончала свој циклус *Музика Октоиха* [62].

Последње две композиције зреле фазе, *Чаробница* за сопран и клавира /27/, и музика за говорни ораторијум *Слово свећлосџи* /28/, приказују два различита обрасца примене напева и модуса *Осмојласника*: атематичну дифузност, по узору на кантату *Праї сна*, и стриктну мелодијско-хармонску зависност од тонова напева, по узору на *Ostinato super thema Octoicha*. Први вид је употребљен у *Чаробници* и у два става музике за говорни ораторијум *Слово свећлосџи* (*Тужбалица* и *Радуј се, васељено*). Модални напев је у њима непрепознатљив, често сведен на сугестију посредством употребе кратких мелодијских формула, што представља зачетак новог начина третмана мелодија из осмогласничких модуса, који ће се развити у последњој композиторској фази. Насупрот томе, други став музике за говорни ораторијум *Слово свећлосџи*, *Пасџорала* (на стихове деспота Стефана Лазаревића) за мешовити хор и инструментални ансамбл, сачињен је од мелодијске теме пореклом из напева четвртог модуса *Осмојласника*, док је, у хармонском смислу, присутна тенденција да се вертикала обликује искључиво од тонова модалног напева [61, 62].

Фаза музичке импровизације започела је око 1968. године и трајала је до 1975. године. То је најмање позната фаза у композиторкином стваралаштву, јер је динамика реализација тих импровизација, уобличених у целину названу *Музика звука* /29/, током тог временског периода била потпуно непозната, нарочито због чињенице да композиторка није обелоданила ниједан сегмент тих импровизација током свог живота. Снимила их је на око двадесетак магнетофонских трака, које су пронађене тек 2007. године. На основу двоструког компакт-диска, под називом *Љубица Марић, Музика звука за мајнеџофонску џраку – фрајменџи*, који је Музиколошки институт САНУ објавио 2011. године, може се стећи увид у природу и специфичности дела *Музика звука*. Љубица Марић је користила неколико различитих видова импровизације: 1. композиторка рецитије или чита одломке из свог избора средњовековне поезије и своје сопствене поезије и прозе; 2. композиторка пева мелодије српске народне музике, напеве из збирке *Осмојласник* и мелодије из својих композиција (*Пасџорала*), са или без пратећих звукова виолине или свог система удараљки; 3. композиторка свира на виолини делове својих или туђих композиција (Ј. С. Бах), или народних песама; 4. композиторка импровизује на сопствено осмишљеном систему удараљки, са или без пратећег певања или рецитовања [54]. То је најзанимљивији и најоригиналнији вид ових импровизација. Сам звук тог система удараљки одговара звуку неких недефинисаних металних перкусија без одређене тонске висине. Љубица Марић га је користила и у извесним ритмичким обрасцима, који понекад обликују звучну сугестију црквених звона или звоњаве на пашњацима, на пример. Због нетемперованости

металног звука, те импровизационе минијатуре, у трајању од по неколико минута, могу да се доведу у везу са делима за удараљке Јаниса Ксенакиса (Iannis Xenakis, 1922–2001). Остаје непознато да ли је Љубица Марић у време свог интензивног бављења импровизованом музиком имала прилике да се упозна са Ксенакисовом музиком за удараљке.⁴⁹ Ипак, важно је да се напомене да се ова композиторска фаза Љубице Марић поклапа са периодом (1965–1975) када је у српској музици широко била заступљена примена авангардних композиционих техника из 60-их година, као и електронска и експериментална музика.

ПЕТА ИЛИ ПОСЛЕДЊА ФАЗА започиње 1976. године композицијом *Песма за флауџу /30/*, а завршава се последњом довршеном композицијом, *Клавирским триом Торзо /39/*, 1996. године. Тих двадесет година обухвата историјски период највећег процвата културе у бившој Југославији и Србији (до 1980), затим период економске и политичке кризе после смрти Јосипа Броза Тита (1980–1991), као и период балканских ратова 90-их година и распада Југославије (1991–1995), дакле, период огромних, деградирајућих промена у државној, политичкој и културној структури Србије. Ова фаза представља уједно и најдужу композиторску фазу у стваралаштву Љубице Марић. Ипак, Љубица у периоду од 1977. до 1982. године скоро уопште није компоновала. *Песма за флауџу /30/* је заправо једини изузетак у дугачком периоду од 17 година (1966–1983), за које време композиторка није довршила ниједно музичко дело у виду нотног записа. Али, пошто *Песма за флауџу /30/* носи све ознаке новог композиторског израза, та композиција је истовремено и најавна и прво остварење те нове и последње стваралачке фазе. На основу различитих временских периода када су настајале композиције, ову последњу фазу можемо да поделимо на три потфазе: прва потфаза, која би могла да се назове претфазом (1976–1982); друга потфаза, током 80-их година (1983–1990) и трећа потфаза, током 90-их година (1991–1996). За време претфазе настале су две композиције (*Песма за флауџу /30/* и *Две минијатуре за виолину и клавир /31/*), током 80-их година настале су четири композиције (*Инвокација за контрабас и клавир /32/*, *Из џмине ђојање*, речитативна кантата за мецосопран и клавир (на текстове средњовековних монаха, преписивача) */33/*, *Монодија Окшоиха* за виолончело соло */34/*, и *Асимџиоџа* за виолину и гудачки оркестар */35/*), а током 90-их такође четири композиције (*Чудесни милиграм* за флауту и сопран */36/*, *Архаја* за гудачки трио */37/*, *Архаја 2* за дувачки трио */38/* и *Торзо* за клавирски трио */39/*) [62].

Основне карактеристике композиција последње стваралачке фазе Љубице Марић су:

1. то су камерне композиције за соло инструмент, дуо или трио, и само је једна композиција писана за соло инструмент (виолину) и гудачки оркестар (*Асимџиоџа /35/*);
2. композиције су углавном једноставачне и трају између 8 и 12 минута;
3. форма композиција је сачињена од наизменично низаних дијатонских и хроматских поља, или је форма у виду неколико лучних тон-

⁴⁹ Постоји могућност да се Љубица Марић, током свог студијског боравка у Паризу 1955. године, упознала са Ксенакисом. Претпоставку за то даје чињеница да се њен пријатељ, сликар Петар Омчикус, код кога је она у Паризу тада боравила, познавао у то време са Ксенакисом.

ских структура које чине хроматска поља, док су дијатонска поља постављена између лукова;

4. композиције су првенствено атематске и само код појединих се појављују понављајући мотиви, чија функција може да подсећа на функцију музичке теме (*Монодија окџоиха* /34/, *Асимџиоџа* /35/);
5. у композицијама не постоје елементи барокних варијација, а остината су ретко присутна;
6. сва дијатонска поља су изграђена искључиво од мелодијских формула модуса *Осмоїласника* (од њихових кратких сегмената) или су дијатонска поља изграђена од мелодијских елемената који сугеришу везу са народном музиком Балкана;
7. ниједан модус *Осмоїласника* нема примат унутар композиција, него се у једном истом музичком делу налазе мелодијске формуле више различитих модуса или оне мелодијске формуле које су карактеристичне за све модусе;
8. ритам мелодија у дијатонским пољима је уравнотежен, сачињен од дужих метричких вредности, док је у хроматским пољима веома издиференциран;
9. у изградњи хроматских поља примарну улогу имају дисонантни интервали или микроинтервали (у делима из 80-их година); секундни интервали су последица утицаја мелодија вишегласја народне музике западног Балкана;
10. у обликовању мелодијског аспекта композиција важну улогу има импровизација;
11. хармонски аспект почива на битоналним акордским комплексима, на нонакордима и примени модела тзв. акордског снопа; један снап чине акорди састављени од три суседна тона;⁵⁰ најчешће се јављају као акорд, али понекад могу да постану и елемент мелодије (мелодијски снап);
12. примена музичких елемената пореклом из различитих историјских периода;
13. присутна је примена елемената музичке архаизације из зреле фазе, али у редукованом облику, као и истовремено проширење палете употребљених елемената архаизације коришћењем микротоналних интервала, као последице утицаја народне музике Балкана, и средњовековне музичке форме дискантус (у инструменталној музици);
14. у неким композицијама се појављују аутоцитати, што је јединствена појава у целокупном опусу Љубице Марић: одломак из композиције *Песма за флаушу* /30/ појављује се у кантати *Из џмине џојање* /33/, а одломак из композиције *Сџихови из 'Горскої вијенца'* /19/ појављује се у композицији *Торзо* /39/ [32, 62].

Употребом и специфичном комбинацијом свих ових побројаних музичких карактеристика, Љубица Марић је делима своје последње стваралачке фазе створила упечатљив и оригиналан музички језик не само у оквирима српске музике, него и у целокупној музичкој уметности друге половине XX века, због чега она и може да се сврста међу најоригиналније стваралачке личности музике тог доба. Иако дела последње фазе можемо да посматрамо као специфичну интеграцију елемената музичке

50 Љубица Марић је сама дала назив овој акордској структури.

архаизације (са нагласком на модусима *Осмојласника*) и елемената извесних авангардних искустава музике XX века (атоналност, атематизам, микротоналност, акорди изграђени од секунди), сличне уметничке идеје и проседе могуће је пронаћи у неким делима Ђерђа Куртага (*György Kurtág*) и у композицијама последњег стваралачког периода Ђерђа Лигетија (*György Ligeti*), започетог после 1976. године (*Концерти за виолину и оркестар*, *Соната за соло виолу* и циклус песама *With Pipes, Drums, Fiddles*, на пример), док је примена црквених напева, који воде порекло из византијске црквене музике, постала проминентна (тек) после 1968. године у опусима совјетских композитора (Шнитке, Перт, Буцко, Силвестров, Мартинов и други) [62].

МУЗИЧКА АРХАИЗАЦИЈА. Процес музичке архаизације у настајању нових дела, подразумева свесну трансформацију и примену музичких елемената и композиционих поступака из ранијих стилских периода. Сваки композитор, сходно својим афинитетима, сам одређује свој „архаични” референтни ниво и бира конкретне елементе архаизације. При томе је веома важно да употребљени елементи изабраног референтног нивоа у новом музичком делу, поред своје трансформације, задрже и своју аудитивну препознатљивост. У XX веку су тај проседе нарочито развили Стравински и Барток, који су у првим деценијама прошлог века успоставили нови однос према традицији народне и црквене музике, и то у смислу музичке архаизације [30].

Специфични музички стил у опусу Љубице Марић искристалисао се почев од њене зреле фазе и он се састоји од примене елемената музичке архаизације у различитим видовима, од којих је употреба модалног система напева српског *Осмојласника* најважнија. Ови елементи су урођени у музичко ткиво сачињено од стилских карактеристика музичког експресионизма, испољених у виду атоналности и атематичности.

У делима Љубице Марић заступљени су следећи елементи музичке архаизације:

1. употреба музичких елемената и карактеристика народне музике (пре свега тзв. старе српске музичке традиције):
 - а. октотонија, пентатоника и модални нивои са ограниченим тонским опсегом (инфрапентатоника);
 - б. микротонални интервали;
 - в. асиметричан метар и аксак-ритам;
 - г. ритуалне музичке форме (гужбалице);
 - д. звучне комбинације које асоцирају на звук народних музичких инструмената;
 - ђ. хетерофонија;
2. употреба музичких елемената и карактеристика мелодија напева из збирке *Осмојласник* (која води порекло из византијске средњовековне црквене музике):
 - а. модална структура;
 - б. конкретне мелодије напева и њихови фрагменти;
 - в. изградња хармонских структура од тонова модуса *Осмојласника*;

3. употреба западноевропске полифоније и средњовековних композиционих поступака:
 - а. форме пасакаље и ричеркара;
 - б. хетерогена полифонија;
 - в. форме органума и дискантуса (у инструменталној музици) [62].

Развој примене елемената архаизације у опусу Љубице Марић поклапа се са сличним тенденцијама неких европских композитора тог времена, као и из ранијих периода XX века. То нарочито важи за композиторе који су развили свој сопствени модални систем (Месијан (Messiaen)) или су користили постојеће модалне системе европских и ваневропских народних музичких традиција (Бритн, Жоливе (Britten, Jolivet)) или су на нов начин примењивали црквене лествице западноевропске традиције (Пицети (Pizzetti)). Али, у то време, крајем 50-их и почетком 60-их година Љубица Марић је била једини композитор који је, у сврху настанка нелитургијских музичких дела, користио модални систем пореклом из византијске средњовековне црквене традиције [62].

УТИЦАЈИ ДЕЛА ЉУБИЦЕ МАРИЋ НА СРПСКУ И ЈУГОСЛОВЕНСКУ МУЗИКУ [62].
Композиторски опус Љубице Марић, са делима од којих су нека (*Песме њросџора /21/*) одмах по премијери попримила статус култног догађаја у култури и уметности Југославије, имао је, својим композицијама и стилским усмерењима, изузетан утицај на српску музику свог времена, али и касније. Осим тога, утицај њене музике био је приметан и у музици композитора из других република бивше Југославије, пре свега Македоније и Босне и Херцеговине. С обзиром на стилске различитости њених композиторских фаза, утицаји музике Љубице Марић могу да се поделе на пет основних временско-стилских одредница:

1. утицај атоналне и микротоналне музике из њене прве композиторске фазе;
2. утицај неокласицистички конципиране *Сонаџе за виолину и клавир /20/* из друге фазе;
3. утицај средњовековне ванмузичке тематике и система примене елемената музичке архаизације, нарочито модуса *Осмојласника*, у композицијама зреле фазе;
4. утицај њених музичких импровизација;
5. утицај редуковане примене модуса *Осмојласника*, уз истовремено проширење палете употребљених музичких елемената и поступака из разних стилских епоха (од средњовековног органума до атоналности и микротоналности музике XX века).

Први стилистички утицај њене музике представља увођење атоналности у српску музику између два светска рата. Љубица Марић је 1930. године написала прву српску атоналну композицију, *Гудачки кварџетџ /3/*. Иако су њена атонална дела, као и дела такве стилске оријентације њених колега, који су тридесетих година XX века студирали у Прагу, у извесној мери извођена у Београду, те композиције су имале скроман утицај на

тадашњу српску музику, с обзиром на евидентну заосталост српске културе у односу на авангардна стремљења тога доба. Ипак, Љубица Марић и њене колеге су својим атоналним и микротоналним делима први пут у историји српске музике успоставили истовремену релацију са одређеним сегментом стилског развоја европске музике. А чињеница да су неке њене композиције тада ипак изведене у Београду (*Дувачки квинтет* /4/, *Музика за оркестар* /5/, *Скице* /8/) дала је подстрека другим композиторима да крајем 30-их година у Београду оснују Групу атоналних композитора, коју су чинили Милан Ристић, Петар Стајић и Димитрије Биволаревић, и која је била активна до краја Другог светског рата [22].

Стилска промена, остварена први пут пред крај Другог светског рата, а која чини другу композиторску фазу Љубице Марић, била је делимично условљена комунистичким поретком у тадашњој Југославији и естетиком тзв. соцреализма. Тражећи композиторски израз који не би био у супротности са том догматском естетиком, Љубица Марић је за своју *Сонатну за виолину и клавир* /20/ из 1948, изабрала неокласицистички формални принцип, са сонатном формом [15, 50]. То је било једно од првих послератних неокласицистички конципираних дела у српској музици. Специфична особеност ове композиције је комбинација неокласицистичке форме са елементима преузетим из народне музичке традиције, што је у српској музици први пут остварено овим делом. Оно је било изузетно добро примљено, па је представљао својеврсни стимуланс и композиторима њене генерације (Милан Ристић, Драгутин Чолић), као и млађим композиторима да остварују такву комбинацију форме и музичке садржине (Рудолф Бручи, Василије Мокрањац и други) [62].

Велики и радикални утицај музике Љубице Марић започео је после премијере кантате *Песме њросџора* /21/, 1956. године, и присутан је у српској музици у мањој или већој мери до данас. Утицај композиција њене зреле фазе може да се подели на два дела: 1. усмереност ка средњовековној уметности и религији (музика и текст) при избору програмске тематике композиција и 2. увођења стилских новина у српску (и југословенску) музику у виду система музичке архаизације [62].

Извођење кантате *Песме њросџора* представљало је одлучујући, преломни тренутак у раскиду са културним догмама соцреализма у музици. Али се, првенствено захваљујући тој композицији, у српској музици отворила могућност за употребу средњовековне ванмузичке тематике, која је, после 1956, постала популарна међу српским композиторима и остала је таква до данас. То интересовање није било подједнако распоређено током деценија: композитори су се за такву тематику најмање занимали током друге половине 60-их и почетком 70-их година (када је био евидентан утицај европске авангарде), док је највеће интересовање за средњовековну тематику владало крајем 80-их и почетком 90-их година, што је директно повезано са прославом 600 година од Косовског боја. Том тематиком бавиле су се и баве различите генерације композитора [62].

Други аспект утицаја композиција зреле фазе Љубице Марић тиче се стилистичких иновација у српској музици, које стоје у знаку музичке архаизације. Систем музичке архаизације (унутар примарно експресионистичких идиома) је најважнија и најбогатија новина коју је српској музици

дала стваралачка снага Љубице Марић. Различити српски композитори разних генерација следили су (свесно или несвесно) пример Љубице Марић у смислу истраживања и примене специфичних елемената музичке архаизације. Свако од њих је користио различите видове музичке архаизације и смештао их унутар другачијих музичких идиома, сходно својим интересовањима: најчешће су их смештали унутар експресионистичког идиома или у оквирима идиома европске авангарде 60-их или у оквирима идиома минималистичке музике. Током неколико деценија већина најзначајнијих српских композитора усвојила је примену елемената музичке архаизације и подвргла их изабраним стилским идиомима (Енрико Јосиф, Душан Радић, Лудмила Фрајт, Вук Куленовић и други) или их је употребила за креирање сасвим уникатног музичког језика (Исидора Жебељан) [62].

Тај утицај композиција зреле фазе Љубице Марић проширио се и изван Србије, нарочито међу композиторима из Босне и Херцеговине (Војин Комадина) и Македоније (Властимир Николовски, Благоја Ивановски, Кирил Македонски и други). Често су ти композитори, у својим биографијама, сами спомињали присуство тог утицаја или је то произишло из самих њихових композиција (као што су текстови богумила у балету *Сајана* Војина Комадине) [62].

С обзиром на то да фаза импровизоване музике Љубице Марић није била позната широј јавности, утицај те фазе је био веома ограничен. Ипак, гудачки квартет Лудмиле Фрајт *Сребрни звуци*, настао је (1972. године) директно под утицајем импровизација Љубице Марић [62].

Слично је и са утицајем композиција из последње фазе, и то због два разлога: та музика до скоро (почетак XXI века) није била довољно позната у Србији, док је други разлог било превасходно интересовање млађих српских композитора за нове музичке трендове из западне Европе и Америке. Зато се тај утицај музике Љубице Марић односи првенствено на стимулацију продубљеног истраживања мелодијских и ритмичких структура балканске музичке традиције, одакле су произишле композиторске оријентације младих аутора, рођених крајем XX века (Драшко Ацић, Лука Чубрило, Марко Ковач) [62].

Као млади композитор, Љубица Марић је користила авангардне композиционе технике, којима је касније додала специфичне елементе балканске средњовековне музичке традиције (пореклом из Византије). Тиме је створила уникатни музички опус унутар светске музичке сцене XX века. Због свега тога је Љубица Марић не само најзначајнији и најоригиналнији српски композитор XX века, него и један од најважнијих уметника читаве српске културе, а уједно и изразита самосвојна личност у музици XX века.

БИБЛИОГРАФИЈА

ХРОНОЛОШКИ СПИСАК МУЗИЧКИХ ДЕЛА ЉУБИЦЕ МАРИЋ

- [1] Туѓа за њевојком (*Sorrow for the Girl*), за мушки хор, 1928. (Furore Verlag, Kassel, fue 7830).
- [2] Сонаџа фанџазија (*Sonata fantasia*), за виолину соло, 1928/9. (Furore Verlag, Kassel, fue 3350).
- [3] Гудачки кварџеџ (*String Quartet*), 1930/31. (изгубљено).
- [4] Дувачки квинџеџ (*Wind Quintet*), 1931. (Furore Verlag, Kassel, fue 3340).
- [5] Музика за оркестар (*Music for Orchestra*), 1932. (Furore Verlag, Kassel, fue 2527).
- [6] Свиџа за четвртисџеџени клавир (*Suite for quarter-tone piano*), око 1936/7. или раније (изгубљено).
- [7] Трио за кларинет, тромбон и конџрабас (*Trio for clarinet, trombone and double bass*), 1937. (изгубљено).
- [8] Скиџе (*Sketches*), за клавир, 1944.
- [9] Четџири имџровизације и фуџе на џеме из Осмоџасника (*Four Improvisations and Fugues on themes from Octoëchos*), за клавир, око 1944. (изгубљено).
- [10] Три џрелудијума и еџиџа (*Three Preludes and Etude*), за клавир, 1945, рев. 1997. (Furore Verlag, Kassel, fue 3240).
- [11] Две џесме (Романијо, Маџлица се џољем џовијала) (*Two songs: Romanija, A Thin Mist*), за мешовити хор, 1945.
- [12] Свечани марџи (*Triumphal March*), за симфонијски оркестар, вероватно 1945. (изгубљено).
- [13] Три народне (Звезда се ниџину, Цавџи божур, Лиле, лиле) (*Three Folksongs: A Star Flickered, The Peony Blossoms, Lile, Lile*), за мешовити хор, 1946. (Furore Verlag, Kassel, fue 6110).
- [14] Хорови за деџу (Бриџе кокине, Славуј и ловџи, Заџонетџке, Мана џубичиџе, Ој, џџичиџе) (*Children Choirs: Hen's Worries, The Nightingale and the Hunters, Riddles, Violet's Shortcoming, Oh, Birdie*), 1946/1955.
- [15] Четџири комаџа за виолину и клавир (Облак и веверџица, Сџара мачка џлаче, жали своје маче, Неделџни одмор, Жалосна врба) (*Four pieces for violin and piano: A Cloud and a Squirrel, The Old Cat, Sunday Rest, Weeping Willow*), 1946.
- [16] Песма и џџра (*Song and Dance*), за клавир, 1947. (Furore Verlag, Kassel, fue 3460)
- [17] Бранково коло (*Branko's Round Dance*), за клавир, 1947. (Furore Verlag, Kassel, fue 3460).
- [18] Балаџа о лоџачевим очима (*Ballad of the Stoker's Eyes*), за мешовити хор, вероватно 1947. (изгубљено).
- [19] Сџихови из „Горскоџ виџенџа” (*Verses from „The Mountain Wreath”*), за баритон и клавир (или оркестар), 1947/8. (Furore Verlag, Kassel, 6100) (верзија за оркестар изгубљена).
- [20] Сонаџа за виолину и клавир (*Sonata for Violin and Piano*), 1948. (Furore Verlag, Kassel, fue 333).
- [21] Песме џросџора (*Songs of Space*), кантата за мешовити хор и симфонијски оркестар, 1956. (Furore Verlag, Kassel, fue 6120).

- [22] Пасакаља (*Passacaglia*), за симфонијски оркестар, 1957. (Furore Verlag, Kassel, fue 2528).
- [23] Октоиха 1 (*Oktoïcha 1*), за симфонијски оркестар, 1958/9, рев. 1998. (Furore Verlag, Kassel, fue 2529).
- [24] Византски концерт (*Byzantine Concerto*), за клавир и оркестар, 1959. (Furore Verlag, Kassel, fue 2532).
- [25] Праг сна (*The Threshold of Dream*), камерна кантата за сопран, алт, рецитатора и камерни оркестар, 1961. (Furore Verlag, Kassel, fue 6150).
- [26] *Ostinato super thema Oktoïcha*, за клавир, харфу и гудачки оркестар (или гудачки квинтет), 1963. (Furore Verlag, Kassel, fue 2533).
- [27] Чаробница (*The Enchantress*), мелодијска рецитација за сопран и клавир, 1964. (Furore Verlag, Kassel, fue 3160).
- [28] Тужбалица, ѓасѓорала и химна (*Lament, Pastorale and Hymn*), за мешовити хор и камерни ансамбл, из говорног ораторијума Слово свеѓлосѓи, 1962/66. (редакција Мирјане Живковић) (Furore Verlag, Kassel, fue 7810).
- [29] Музика звука (*Music of Sound*), музика за магнетофонску траку, 1968/1975.
- [30] Песма за флауѓу (*Song for the Flute*), 1976. (редакција Исидоре Жебељан) (Furore Verlag, Kassel, fue 10047).
- [31] Две минијатури за виолину и клавир (*Lejо сањај, Лојѓица скочица*) (*Two miniatures for violin and piano: Sweet Dreams, Bouncy Ball*), 1980.
- [32] Инвокација (*Invocation*), за контрабас и клавир, 1983, рев. 1998. (Furore Verlag, Kassel, fue 3320).
- [33] Из ѓмине ѓојање (*From the Darkness Chanting*), речитативна кантата за мецосопран и клавир, 1984. (Furore Verlag, Kassel, fue 6140).
- [34] Монодија октоиха (*Monodia Oktoïcha*), за виолончело соло, 1984. (Furore Verlag, Kassel, fue 3310).
- [35] Асимѓѓѓѓ (*Asymptote*), за виолину и гудачки оркестар, 1986. (Furore Verlag, Kassel, fue 2534).
- [36] Чудесни милиграм (*The Wondrous Milligram*), за флауту и сопран, 1992. (Furore Verlag, Kassel, fue 6320).
- [37] Архаја (*Archaia*), за гудачки трио, 1992. (Furore Verlag, Kassel, fue 3280)
- [38] Архаја 2 (*Archaia 2*), за дувачки трио, 1993, рев. 1998. (Furore Verlag, Kassel, fue 3290).
- [39] Торзо (*Torso*), за клавирски трио, 1996, рев. 1998. (Furore Verlag, Kassel, fue 327).

ДИСКОГРАФИЈА (ИЗБОР)

- [1] LP *Ljubica Marić - Muzika oktoiha, Pasakalja, Pesme prostora*. Beograd: PGP RTB, 1985. (autorska ploča).
- [2] CD *Archaia*. Amsterdam: Emergo Classics, 1996. (autorski CD).
- [3] CD *Kamerna muzika Ljubice Marić (Chamber music by Ljubica Marić)*. Beograd: Terpsihora, 1996. (autorski CD).
- [4] CD *Prag sna*. Beograd: Terpsihora, 1997. (autorski CD).
- [5] CD *Ljubica Marić*. Essex: Chandos Records, 2004. (autorski CD).
- [6] 4 CD-а *Музика Лјубице Марић*. Beograd: ПГП РТС (431470), 2010. (четвороструки ауторски CD-box).

- [7] CD *Violin solo 5*. München: Troubadisc, 2010.
- [8] Ljubica Marić – *Sonata fantasia*.
- [9] 2 CD-а Љубица Марић Музика звука за мајнетнофонску шраку, фрајментџи. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2011.

ПУБЛИКАЦИЈЕ

- [1] *Officieel programma Elfde Muziekfeest*, Amsterdam: ISCM-Sectie Holland, 1933.
- [2] Marić, Ljubica. Musikalisch-dramatische Arbeitstagung u Strassburgu, *Zvuk*, 12, 1933, str. 421-422.
- [3] *Katalog dela članova Udruženja kompozitora Srbije*. Beograd: UKS, 1953.
- [4] Stefanović, Pavle. Stvaralački podvig Ljubice Marić, *Književne novine*, 7:31, 23. 12. 1956, str. 6.
- [5] Stefanović, Pavle. Tri suštinske novine u našoj umetnosti, *Izraz*, II, 1958, стр. 7-8.
- [6] Gostuški, Dragutin. Mesto jugoslovenske muzike u razvoju svetske muzičke kulture, *Zvuk*, 39-40, 1960, 477-486.
- [7] Адамовић, Драгослав. Љубица Марић: Покушавам да откријем оно што већ давно постоји у неким скривеним просторима, *Политика*, 16. 6. 1963, стр. 19.
- [8] Вешевић, Ivanka. Šostakovič u Jugoslaviji, *Zvuk*, 61, 1963, str. 38-39.
- [9] Марић, Љубица. „Монотематичност и монолитност облика фуге”. Споменица: у част новоизабраних чланова САНУ. Београд: САНУ, 1964. Стр. 147-151. – (Посебна издања САНУ; 377. Споменица; 26).
- [10] Helm, Everett. Music in Yugoslavia, *The Musical Quarterly*, 51:1, 1965, str. 219.
- [11] Кућукалић, Zija. *Kompozitori i muzički pisci Jugoslavije*. Beograd: Savez kompozitora Jugoslavije, 1968.
- [12] Војислав Вучковић уметник и борац: лик, сећања, сведочанства (уредник Властимир Перичић), Београд: Нолит, 1968.
- [13] Вучковић, Војислав. *Спугује, есеји, кристике*. Београд: Нолит, 1968.
- [14] Бергамо, Марија. „Национално у делима Љубице Марић и Милана Ристића”, *Мокрањчеви дани*. Неготин: Мокрањчеви дани, 1969, стр. 14-24.
- [15] Perićić, Vlastimir. *Muzički stvaraoци u Srbiji*, Beograd: Prosveta, 1969.
- [16] Марић, Љубица. *Истина*, бајка, Београд: 1975, необјављено (копије рукописа налазе се у Архиви САНУ и у стану Б. Ч. у Београду).
- [17] „Љубица Марић: дописни члан” *Годишњак САНУ 84 за 1977. годину* (Сима Ћирковић). Београд: САНУ, 1978, стр. 495-497.
- [18] Бергамо, Марија. *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945*. Београд: САНУ, 1978. (Посебна издања. САНУ; 526. Одељење ликовне и музичке уметности; 3).
- [19] Jevtić, Miloš. „Ljubica Marić: Kroz zvuk prisustvo onih čudesnih svetova i emocije”, *Muzika između nas*. Knjaževac: Nota, Beograd: RTV Beograd, 1979. Стр. 99-104. (*Odgovori*; 2.).
- [20] Veselinović, Mirjana. *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1983.
- [21] Благојевић, Melita. Najnovije delo Ljubice Marić: rečitativna kantata *Iz tmine pojanje*, *Zvuk* (Sarajevo), 3, 1984, str. 30-33.

- [22] *Leksikon jugoslavenske muzike*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, 1984.
- [23] Ristić, Marko. „Рођење и погреб Turpitude, izvodi iz dnevnika jednog sedamnaestodnevnog boravka u Zagrebu godine 1938.”, *Књижа њоезије*. Beograd: Nolit, 1984. Str. 361-378.
- [24] Јосиф, Енрико. Београдска музичка хроника: Три снажна доживљаја: Концерт Београдске филхармоније, диригент Хорст Ферстер, Политика, 22.11.1985, стр. 10.
- [25] Kulenović, Vuk. „Ljubica Marić”. LP *Ljubica Marić - Muzika oktoihа, Pasakalja, Pesme prostora*. Beograd: PGP RTB, 1985.
- [26] *Mala enciklopedija*. Beograd: Prosveta, 1986.
- [27] Milin, Melita. „Transpozicija napeva Mokranjčevog Osmoglasnika u Vizantijskom koncertu Ljubice Marić”, *Folklor i njegova umetnička transpozicija: referati sa naučnog skupa održanog od 24-26. X 1991*. Beograd: FMU, 1991. Str. 187-212.
- [28] Makević, Zorica. *Musica humana: osvešćenje vremena, Izbor iz dela Ljubice Marić*, Beograd, 1992, neobjavljeno (diplomski rad na FMU u Beogradu, rukopis se nalazi u bilblioteci FMU).
- [29] Николић, Милоје. Развој форме руковети у српској хорској музици између два светска рата, *Нови звук*, 2, 1993, стр. 63-82.
- [30] Slonimsky, Nicolas. *Music since 1900*. New York: Schirmer Books, 1994.
- [31] Čičovački, Borislav. Fink, Srdjan, „Kamermuziek van Ljubica Marić”, CD *Archaia*. Amsterdam: Emergo Classics, 1996.
- [32] Стефановић, Ана. Модерно, архаично и постмодерно. О најновијој стваралачкој фази у опусу Љубице Марић, *Музички талас*, 4:1-2, 1997, стр. 10-21.
- [33] Милин, Мелита. *Традиционално и ново у српској музици њосле Друјої свећскої раћа*. Beograd: Музиколошки институт САНУ, 1998.
- [34] Čičovački, Borislav. „In der Stille singt die Dunkelheit über Gold“, *Annäherung IX – an sieben Komponistinnen*. Kassel: Furore Verlag, 1998. Str. 74-88.
- [35] Peričić, Vlastimir. Tendencije razvoja srpske muzike posle 1945. godine, *Muzički talas*, 7:26, 2000, str. 64-80.
- [36] Павловић, Миодраг. *Друји долазак или Прослава смака свећа*, Beograd: Нолит, 2000.
- [37] Milin, Melita. Being a Modern Serbian Composer in the 1930's: The Creative Positions of Ljubica Marić, *Muzikologija*. 1, 2001, str. 93-104.
- [38] Милин, Мелита. Унутарња биографија композитора, Скица за студију о утицајима у делима Љубице Марић, *Музикологија*, 4, 2004, стр. 61-82.
- [39] Čičovački, Borislav. „Marić: Byzantine Concerto and other works”, CD *Ljubica Marić*. Essex: Chandos Records, 2004.
- [40] Slavenski, Milana. *Josip*. Beograd: Muzička škola „Josip Slavenski”: SOKOJ-MIC, 2006.
- [41] Милин, Мелита. Слово светлости, о обредности у позоришту, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 36, 2007, стр. 35-58.
- [42] Čičovački, Borislav. „Music from the outskirts of Europe: the case of Serbia”. *Redefining musical identities*. Arnhem: ArteZ Press, Rotterdam: VP, 2007, str. 101-111.
- [43] Јеротић, Владета. Сећања : [Љубица Марић, Енрико Јосиф, Свећомир Насћасијевић, Свећозар Свећа Бркић, Макс Еренрајх, Живораг Жижа Васић,

- Хуџо Клајн, Миограј Појовић, Тарас Кермаунер, Меша Селимовић, Добрица Ћосић]. Београд: Драслар партнер, 2008. Стр. 9-44.
- [44] *Ljubica Marić (1909-2003), Werkverzeichnis*. Kassel: Furore Verlag, 2009.
- [45] Милин, Мелита. *Љубица Марић, 1909-2003, тајна-ташина-творење*, Београд: САНУ, 2009.
- [46] Вујосевић, Невена. „Период креативне ћутње или нова стварност: хармонски језик Љубице Марић у Сонати за виолину (1948) – принуда или избор?”. *Корени традиције у стваралашћу Љубице Марић и Нови жанр српске музике* (Бранка Радовић, ур.). Крагујевац: ФИЛУМ, 2009. Стр. 53-68. (Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са научног скупа, Крагујевац, 31. 10.-1. 11. 2008 ; 3).
- [47] Радовић, Бранка. „Његошевске инспирације Љубице Марић”. *Корени традиције у стваралашћу Љубице Марић и Нови жанр српске музике* (Бранка Радовић, ур.). Крагујевац: ФИЛУМ, 2009. Стр. 29-37. (Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са научног скупа, Крагујевац, 31. 10.-1. 11. 2008 ; 3).
- [48] Чичовачки, Борислав. „Специфичности и значај музичког стваралаштва Љубице Марић. *Корени традиције у стваралашћу Љубице Марић и Нови жанр српске музике* (Бранка Радовић, ур.). Крагујевац: ФИЛУМ, 2009. Стр. 9-20. (Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са научног скупа, Крагујевац, 31. 10.-1. 11. 2008 ; 3).
- [49] Чичовачки, Борислав. „Записи Љубице Марић”. *Записи (Љубица Марић)*. Београд: Архипелаг, 2009. Стр. 5-8.
- [50] Марић, Љубица. *Записи*. Београд: Архипелаг, 2009.
- [51] Симовић, Љубомир. *Записи Љубице Марић, писмо издавачкој кући Архипелаг*, Београд, 10. мај 2009, необјављено (рукопис се налази у стану Б. Ч. у Београду).
- [52] Томашевић, Катарина. *На раскрићу истока и запада*. Београд: Музиколошки институт САНУ ; Нови Сад: Матица српска, 2009.
- [53] Жебељан, Исидора. *Мистични витражи звука, Политика*, 14. 3. 2009, *КУЛТУРА УМЕТНОСТ НАУКА*, стр. 4-5.
- [54] *Простори модернизма: опис Љубице Марић у контексту музике њеног времена = Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2010.
- [55] Перковић, Ивана. „Шта је то у српском црквеном појању инспирисало Љубицу Марић?”, *Простори модернизма: опис Љубице Марић у контексту музике њеног времена* (Дејан Деспић, Мелита Милин, ур.). Београд: Музиколошки институт САНУ, 2010. Стр. 331-344.
- [56] Милин, Мелита. „Прашки културни амбијент као подстицај за профилирање раног стваралаштва Љубице Марић”, *Праћ и студенћки композиције из Краљевине Југославије. Поводом 100-годишњице рођења Станојла Рајичића и Војислава Вучковића* (ур. М. Веселиновић-Хофман и М. Милин). Београд: Музиколошко друштво Србије, 2010. Стр. 17-37.
- [57] Чичовачки, Борислав. „Музички опус Љубице Марић – проблематика номенклатуре и хронологије композиција”. *Простори модернизма: опис Љубице Марић у контексту музике њеног времена* (Дејан Деспић, Мелита Милин, ур.). Београд: Музиколошки институт САНУ, 2010. Стр. 353-379.
- [58] Metzelaar, Helen. „A Woman's Avant-garde Sound in 1933: Ljubica Marić in Amsterdam”. *Prostori modernizma: opus Ljubice Marić u kontekstu muzike njenog*

- vremena* (Дејан Деспић, Мелита Милин, ур.). Београд: САНУ: Музиколошки институт САНУ, 2010. Стр. 153-167. (Научни скупови. САНУ ; 130, Одељење ликовне и музичке уметности ; 7).
- [59] Сабо, Аница. „Пасакаља Љубице Марић – поступци у процесу реализације јединства музичког тока”. *Проспори модернизма: ојус Љубице Марић у контексту музике њеног времена* (Дејан Деспић, Мелита Милин, ур.). Београд: Музиколошки институт САНУ, 2010. Стр. 261-272.
- [60] Čičovački, Borislav. ‘Kerk- en volksmuziek in het werk van drie vrouwelijke Servische componisten’, predavanje održano 11. jula 2010, Internationale School voor Wijsbegeerte. Leusden, neobjavljeno (predavanje održano u okviru Međunarodne škole filozofije u holandskom mestu Leusden, rukopis se nalazi kod autora).
- [61] Живковић, Мирјана. „Музика из Слова светлости – заборављени хорови Љубице Марић”. *Проспори модернизма: ојус Љубице Марић у контексту музике њеног времена* (Дејан Деспић, Мелита Милин, ур.). Београд: САНУ : Музиколошки институт САНУ, 2010. Стр. 287-300.
- [62] Čičovački, Borislav. *Transformaties van volksmuziek van de Westelijke Balkan en de Servische Octoëchos (Byzantijnse kerkmuziek) in het oeuvre van Ljubica Marić*. Doktorska disertacija, Faculteit der Geesteswetenschappen, Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, Online Edition, 2017.

LJUBICA MARIĆ

(1909–2003)

Ljubica Marić (1909–2003) was Serbia's most original composer of the 20th century. Not only is Ljubica Marić important for Serbian art because she was the first musician in Serbia to earn a degree in composition, or because she wrote the first Serbian atonal composition, was the first female conductor from Serbia and the composer whose music was very well received abroad, but because Ljubica Marić was the first Serbian composer who, using the unbridled curiosity of her immense talent, produced a powerfully authentic creative opus which far surpassed the borders of Serbia and the former Yugoslavia and was a genuine artistic expression on the world music scene. Thus, Ljubica Marić was, and still is, one of the few Serbian artists whose work left a distinctive, creative mark on the entire art scene of her time. She established her distinctive musical style through the authentic synthesis of the Serbian *Octoëchos* modes (originating in the Byzantine church tradition) and the expressionist musical idiom. She was the first composer in the history of music who used the modal system of Byzantine origin to create a complete melodic-harmonic structure of her non-liturgical compositions.

Ljubica Marić was born in Kragujevac, on 18 March 1909. She began studying music (violin) in Valjevo, where she lived with her mother after the First World War and following the death of her father in the Second Balkan War. After moving to Belgrade in 1923, Ljubica continued her violin studies at the then only music school, where she soon met Josip Slavenski, one of the most authentic Serbian and Yugoslav composers, becoming acquainted with his music, too. Slavenski discovered in her a talent for composing music and wholeheartedly encouraged her development, giving her lessons in music composition. Thus, in 1929, Ljubica Marić earned her diploma in composition and became the first holder of such a diploma obtained through education in Serbia. That same year, on the advice of Slavenski, she decided to enroll at the Prague State Conservatory, to study composition. After passing the entrance exam (when she played her *Sonata Fantasia* for solo violin), Ljubica was not admitted to the regular composition studies program, but, because of the exceptional value of her compositions, continued her studies in Josef Suk's class at the so-called Master School Department, which was the level of study that corresponded to today's postgraduate or master's studies. Consequently, in the late summer of 1929, Ljubica and her mother moved to Prague. There, Ljubica very soon became acquainted with new compositional techniques of the time and was, at first, most attracted to atonalism. In those days, Prague was visited by prominent composers who gave lectures at the conservatory – Schoenberg, Prokofiev and Hindemith – in whose lectures Ljubica took a keen interest. Her musical curiosity also motivated her to travel and attend concerts of contemporary music (Vienna, 1932). In addition to composition, Ljubica Marić also studied conducting in Prague, under Professor Metod Doležil, but she also attended master classes of one of the most renowned European conductors of the time,

Russian conductor Nicolay Malko. He noticed Ljubica's great talent and encouraged her to become a conductor. She took a strong liking to the approach of a conductor to music, and therefore she performed several times as a conductor. Amongst others, she conducted the Prague Radio Symphony Orchestra, not only as the first Serbian female conductor but also as the first woman ever to conduct Prague orchestras. And as a young composer in Prague, Ljubica Marić had the opportunity to present her works to the audience. Thus, her *String Quartet*, the first Serbian atonal composition, received excellent reviews from critics. She completed her studies in Prague in 1932, with the composition *Music for Orchestra*, the first Serbian atonal orchestral piece. Then she went to Berlin where she spent the 1932-33 school year improving her piano playing technique under Emil Seling. The *Wind Quintet* was her first piece of work to ensure her great international success. In 1933, the composition was included in the programme of the International Society for Contemporary Music (ISCM) festival, held in Amsterdam, and was voted one of the best works of the entire festival. The success of the *Wind Quintet*, which was also one of the first major international successes of Serbian music, was crucial in Ljubica Marić's decision to fully commit herself to pursuing a career in composing. Hermann Scherchen, one of Europe's leading conductors of the time, and one of the most active promoters of contemporary music, invited Ljubica Marić to participate, as a composer and conductor, in his music festival in Strasbourg, in August that same year. At the festival, Ljubica Marić conducted the Strasbourg Conservatoire Symphony Orchestra "Hector Berlioz" and premiered her composition *Music for Orchestra*. It was another great international success for Ljubica Marić and Serbian music. In 1934, Ljubica and her mother moved to Zagreb, where they lived for two years. Ljubica occasionally conducted concerts in Belgrade. In 1936, at Alois Hába's invitation, she decided to continue her studies at the Department of Microtonal Music of the Prague State Conservatory, where she remained for one year. Alois Hába was enthusiastic about her work, so he suggested that she should stay in his department, as an assistant. Ljubica declined the offer, because she expected that a similar department of microtonal music was to be established at the Zagreb Academy of Music, so she returned to Zagreb. After her hopes were shattered, Ljubica decided to return to Belgrade, where, in the autumn of 1938, she was appointed professor of theoretical subjects at the "Stanković" Music School, where she worked until the end of the Second World War. In 1945, she was appointed professor of theoretical subjects at the Department of Composition and Orchestration of the Music Academy in Belgrade, where she kept the post until her retirement in 1967. As of the mid-1950s, she devoted herself to composing music and engaging in other art forms (drawing, painting, and writing). It was then when she produced her most significant musical compositions – highly individual, original and exciting – with which, as such, Serbia's 20th century music reached its climax. The most exceptional pieces were the cantata *Songs of Space* and the cycle *Music of Octoëchos*. She led a simple and withdrawn life, especially after her mother's death in 1964. All her compositions were dedicated to her mother. She was involved in music improvisation for a long time since then, and returned to composing as late as in the early 1980s. In the early 1990s, a huge and unexpected shift in attitude towards her music took place, which was initiated and realized abroad. As of 1993, the Barka Foundation and the De Ijsbreker Music Center in Amsterdam organized a series of concerts featuring Ljubica Marić's music in the Netherlands, which drew great attention to her work. Thus, in

April 1996, Ljubica visited Amsterdam for the second time after 63 years, where, in the De IJsbreker Music Center Hall, a gala concert honoring the release of the compact disc with her chamber music was held. A few days later, in Cologne Philharmonic Hall, Ljubica Marić attended the world premiere of her piano trio *Torso*, which was commissioned by the KölnMusik Foundation and whose premiere was a great success. It was then when Ljubica's music made an appearance on the European music scene shining in all its glory. Concerts of her chamber music were then held in Germany, Switzerland, Sweden and the Netherlands. The German music publishing house Furore Verlag from Kassel decided to publish all of Ljubica's music, thus becoming her exclusive publisher. Ljubica Marić was the first Serbian composer whose entire oeuvre was published abroad. She died in Belgrade on 17 September 2003. In 2009, the centenary of her birth was marked with the support of UNESCO, which included the date of her birth in the UNESCO Calendar of anniversaries of eminent personalities important for the world cultural heritage.

Nearly seventy years passed between the creation of her first composition *Sorrow for the Girl* (1928) and her last work, the piano trio *Torso* (1996). Ljubica Marić spent that time by listening carefully to her own world of sounds, studying folk music and Serbian *Octoëchos*, learning, reading and contemplating. Over that time span, she created around forty musical compositions for solo instruments, solo voice, chamber ensembles, choir, string and symphony orchestras. In terms of the stylistic traits of her musical compositions, Ljubica Marić's entire oeuvre can be divided into five distinct phases:

1. The early phase (1929–1944);
2. The phase of extended tonality, tonal fields, modality and Balkan folk music (1944/5–1955);
3. The mature phase or the phase of *Octoëchos* (1956–1967);
4. The phase of musical improvisation (1968–1975);
5. The last phase ((1976) 1983–1996).

In her early creative phase, Ljubica Marić drew much of her inspiration from two sources: that of traditional folk music elements and avant-garde aspirations of inter-war European music (atonality, microtonality and athematism). The second phase of her creative practice was characterized by the use of tonal fields (modeled on that of Scriabin), as well as by the exploration of folk music. The completion of this phase resulted in the first artistic integration, which took place in the oeuvre of Ljubica Marić, embodied in *Sonata for Violin and Piano*, which implied the synthesis of melodic and rhythmic elements based on the features of the Western Balkan folk music, on the one hand, and the harmonic aspect built on dissonant chords, on the other. During the third phase, she produced her most significant compositions, which, at the same time, were among the highlights of Serbian music and art of all time. These are the cantata *Songs of Space* (1956), *Passacaglia* for symphony orchestra (1957), and the cycle *Music of Octoëchos* (1958–1963), consisting of four compositions (*Octoïcha 1*, for symphony orchestra (1958/9); *Byzantine Concerto* for piano and orchestra (1959); the chamber cantata *The Threshold of Dream* (1961), and the composition for soloists and chamber orchestra *Ostinato Super Thema Octoïcha* (1963)). The cantata *Song of Space* is a continuation of her established principle to combine divergent musical influences, which is here upgraded

and compounded several times: one influence, based on the use of structural features of folk music (close to the role models of Bartók and Stravinsky), and the other one, based on the traditions of interwar musical expressionism, atonality in particular. The central feature of composer's creative practice applied in the cycle *Music of Octoëchos* was the use of melodies from church chants from *Octoëchos* by Stevan Mokranjac, which served as the basic and sole source for the creation of the melodic and harmonic components of her compositions. The modes and tunes in the *Octoëchos* became Ljubica Marić's most important musical source of inspiration. The most important novelty in composing, which is characteristic for the entire cycle *Music of Octoëchos*, was the fact that for the first time ever a composer used the modal structure of melodies, originating in medieval Byzantine spiritual music, to conceive the entire melodic and harmonic structure of a non-liturgical and non-programatic piece of music.

During the phase of musical improvisation, she produced the piece *Music of Sound*, which was recorded on about twenty magnetophon tapes. In the final, fifth phase of her creative practice, Ljubica Marić produced some exceptional, primarily chamber pieces, with which she once again entered the realm of a unique originality based on the authentic form of her compositions and a distinct system of applying the elements of musical archaisation, as one of the most striking features of her personal expression. She created these compositions by alternately arranging diatonic and chromatic fields, whereby all diatonic fields were entirely based on the formulas of church melodies in *Octoëchos*. The most important aspects of musical archaisation in her works was the use of musical elements and features of folk music (mainly the so-called old Serbian music tradition), melodic elements from the collection *Octoëchos*, as well as the use of Western European polyphony and medieval compositional principles.

Ljubica Marić's oeuvre, consisting of pieces such as *Songs of Space*, which, immediately after the premiere, achieved cult status in Serbian and Yugoslavian art and culture, had a huge impact on the then Serbian music, and later on as well. Her music influenced the composers from other republics of the former Yugoslavia. The hallmark of her work was the system of application of elements of musical archaisation, especially the *Octoëchos* mode, as well as the fuse of musical elements and principles from different stylistic epochs (from medieval organum to the atonality and microtonality of the 20th century music).

As a young composer, Ljubica Marić used avant-garde music composition techniques, to which she later added some distinctive elements of the traditional medieval music of the Balkans (originating in Byzantium). Thus, she created a unique oeuvre within the 20th century world music scene. Owing to that, not only is Ljubica Marić the most significant and the most original Serbian composer of the 20th century, but also one of the most significant Serbian artists in general, and at the same time was one of the most unique and independent-minded musical authors of the 20th century.