

Драгана Стојановић-Новичић

ТАНАНО И ПРЕЦИЗНО: УМНА ЗВУЧАЊА ВЛАСТИМИРА ПЕРИЧИЋА*

„Остао је са нама као трак танане
ретко виђене светлости.“¹

Љубица Марић

Апстракт: Српски композитор Властимир Перичић је, крећући се махом трагом Хиндемитових (Paul Hindemith) назора, остао привржен тоналном начелу музичког мишљења и прегледној форми. Својом упечатљивом супстанцом истичу се његова дела: *Гудачки квартет*, *Симфонијета за гудаче* и циклуси соло песама *Ноћ без јутра* и *Градинар*. Као аутор монографија о Јосифу Маринковићу и Станојлу Рајичићу, поставио је узорне музиколошке моделе. Међу делима којима је обогатио нашу музичкотеоријску литературу издвајају се: *Razvoj tonalnog sistema*, *Вишејезични речник музичких термина* и *Vokalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*.

Кључне речи: неоромантизам, тоналитет, музикологија, Властимир Перичић, Паул Хиндемит

Властимир Перичић (7. децембар 1927 – 1. март 2000) слови као врстан теоретичар музике, музички писац, музиколог и професор, који је у једном периоду своје каријере деловао и као композитор. Као да се уврежила мисао да он, заправо, због кратког исијавања стваралачког порива, вероватно и није до краја остварио своје композиторске потенцијале. Време је да такав став коригујемо. Његов опус је снажан и самосвојан, заокружен, иако не и много разуђен. И док су теоријска питања која су га интригирала, чини се, углавном елаборирана у његовим радовима, композиторски опус остао је као својеврсни концентрован супстрат читавог једног узбудљивог звучно-мисаоног света. То што је релативно рано (1964) престао да пише и тек се, после више од три деценије дуге паузе (средином 90-их), готово пред крај живота вратио компоновању, не би смело да умањи значај онога што је својим опусом постигао. Сразмерно мали број композиција није разлог за минимизирање нечијег стваралач-

* Овај рад је резултат пројекта *Светски хронотопи српске музике*, бр. 147045, финансираног од стране Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ „У спомен Властимиру Перичићу“, *Музички талас*, Београд 2000, бр. 26, 4.

ког доприноса. Треба се – у тренуцима искушења да на основу пребројавања дела о њима почнемо и да судимо – сетити композитора Едгара Вареза (Edgard Varèse, 1883–1965), који је светску репутацију стекао на бази двадесетак опуса.

Перичићева композициона техника сазрела је, а уметнички хоризонти се проширивали, како кроз интензивне личне напоре и трагања, тако и захваљујући учењу код неких од највећих стручњака у појединим музичкотеоријским областима. Најпре су то, у току година проведених у средњој музичкој школи, били Миодраг Васиљевић (1903–1963), па Јосип Славенски (1896–1955), а потом, у периоду студија, Станојло Рајичић (1910–2000) и Петар Бингулац (1897–1991). Перичићев професор композиције, Рајичић, сврставао га је, поред Василија Мокрањца (1923–1984) и Ивана Јевтића (1947), у групу својих студената чија је дела највише ценио.

Перичић је припадао генерацији српских композитора која се професионално калдила у првим годинама после Другог светског рата. У то време, на Музичкој академији (касније: Факултету музичке уметности) у Београду студенти композиције пролазили су кроз строгу и јасно профилисану композициону школу – њихов је преваходни задатак био да добро савладају композициону технику, да изуче занат који ће им бити основа за даље стваралачке узлете. Таква оријентација била је одлучујућа и у процесу креирања својеврсног „заједничког“ стилског оквира свих оних који су стасавали у том периоду. Међутим, истоврсна стилска „платформа“ била је у великој мери и последица друштвених збивања, околности које су сачињавале контекст социјалистичког реализма и које су, практично, утицале на профил музике свих генерација српских стваралаца у првим послератним годинама.² Ове заједничке карактеристике које су, *de facto*, биле одговор на извесне захтеве времена³, обично означавамо као неокласицизам. То је, међутим, стилски оквир који је у наведеном раздобљу обухватао врло широк распон композиционих опредељења и решења, од најједноставнијих обрада фолклорних узорака, до експресионистички узбурканих сфера музичког исказа на граничном подручју тонално-атонално, тематско-атематско. Перичић је тада, али и у каснијим годинама, говорио музичким језиком који је најчешће представљао осавремењену варијанту позноро-

² Уп. Мирјана Веселиновић-Хофман, „Српска музика друге половине 20. века“, Београд, рукопис, б. г., 6–7.

³ Наводимо тада „пожељне“ особине музичког језика: његова повезаност с фолклорним идиомом, једноставна хармонска решења у оквиру граница тоналитета, прегледна форма.

мантичарског стилског идиома. Према сопственим речима „непоправљив романтичар“, аутор је у стилском погледу кроз цели ток стварања остао веран језичко-изражајним сферама романтизма, и то, опет према личном тумачењу аутора, „закаслелом романтизму и постромантизму“. Као и већина студената композиције, Перичић је своје прве композиторске покушаје посветио инструменту који је и претходним и потоњим генерацијама композитора често био базични сектор подешавања сопствених стилских „оружја“ – клавиру. Његова *Соната* за клавир (1949), својим позноромантичарским штимунгом и узбурканим мотивским „завеслајима“, осваја просторе рахмањиновског сензибилитета. У овом делу композитор је потпуно отворио своје младо композиторско „срце“, не плашећи се да испољи и помало застарелу романтичарску осећајност, која је, зависно од положаја става у оквиру циклуса, исказана страственим, узаврелим и густим речником, или, пак, перластим, искричавим каскадама. Аутор на моменте, као у другој теми првога става, музички ток сенчи елементима исказа који своје порекло имају у фолклору. У четвртном ставу акценат је на виртуозној компоненти, која је, као и прегледно организован циклус у целини, очигледан плод учења и стицања базичних занатских вештина код Рајичића. Перичићево усавршавање у Бечу на Академији за музику и драмску уметност (Akademie für Musik und darstellende Kunst) у класи Алфреда Ула (Alfred Uhl, 1908–1992), академске 1955/56, није битније утицало на промену до тада већ утврђене оријентације; и сам Ул осећао је много већу присност са неокласицизмом него с достигнућима „нове (тј. друге) бечке школе“.

Фасцинантна је Перичићева супериорност када је посредни компоновање за гудачке инструменте. Корени овога умећа потичу из младалачких дана када је био посвећен свирању виолине. Као стваралац, из гудачке секције и из сваког појединачног или солистички третираног инструмента ове породице, умео је да „извуче“ како благе, нежне пастелне нијансе лирских оквира, тако и фуриозне и виртуозне плохе; каткад стичемо утисак да је сам медиј био моћан генератор композиторових музичких замисли. Доказе за ове тврдње пружају репрезентативна Перичићева дела као што су *Гудачки квартет* (1950), *Сонатина* за виолину и клавир (1951), *Симфонијски став* (1951), *Fantasia quasi una sonata* за виолину (виолу) и клавир (1954), или *Симфонијета* за гудачки оркестар (1957).

У бриљантно написаном троставачном *Гудачком квартету* Перичићева раскошна визија досеже висове Шенбергове (Arnold Schönberg, 1874–1951) *Преображене (озарене) ноћи* (*Verklärte Nacht*, ор. 4, 1899) (уводни одсек и почетак I теме I става *Гудачког квартета*).

та видедати у Примеру бр. 1). Онолико колико га сродност с раним Шенбергом чини великим, толико га у извесној мери ситуира у стилске оквире чврсто повезане са (нео)позноромантичарском традицијом. Та је сродност још у време настанка *Гудачког квартета* могла да буде доживљена као „анахронична“. У *Квартету* су присутни и одсјаји одмерености и елеганције чешких мајстора Јозефа Сука (Josef Suk) и Вићеслава Новака (Vítězslav Novák, 1870–1949). *Квартет* је својевремено изазвао сензацију у нашој средини: награђен је, у дисциплини композиције, на Међународном музичком такмичењу „Ђовани Батиста Виоти“ (Concorso Internazionale di Musica Viotti) у италијанском граду Верчелију (Vercelli), у години оснивања овог престижног такмичења (1950). Дакле, први победник тога такмичења, у категорији композиције, био је српски/југословенски композитор Властимир Перичић! Могуће је да је то била сасвим солидна почетна позиција за Перичићеву европску репутацију ширих размера; но, политичке околности и недостатак маркетиншких акција, учинили су да се све, у смислу европског продора, на овоме и завршило.

У поређењу с *Квартетом*, Перичићева троставачна *Сонатина* за виолину и клавир, донекле у складу с извођачким саставом, прозračнија је по фактури. Али, иако не налазимо подједнако бујну дозу хроматике и енхармонике које су тако интензивно бојиле квартетске догађаје, помаци су и даље густе, снажни. Приметна су импресионистичка сенчења, као и дискретни акценти руске романтичарске школе. Перичићева дипломска композиција, *Симфонијски став*, почиње „перичићевски“ мрачно, да би се касније постепено открило да суморни тонови имају порекло у фатумским акцентима Чајковског (Пётр Ильич Чайковский, 1840–1893). С друге стране, по засићености и својеврсној страствености музичког исказа који ипак увек остаје чврсто ослоњен на сонатни циклус као генералну окосницу, као и на тонални универзум, Перичић није далеко ни од појединих драмских акцената Малерових (Gustav Mahler, 1860–1911) симфонија. *Fantasia quasi una sonata* за виолину и клавир у потпуности припада језичком хабитусу позног романтизма, поготово ако имамо у виду изузетно густе хроматске „наслаге“ и непрекидну, романтичарски засићену напетост музичких кретања.⁴

⁴ Треба уочити да је ово дело настало управо исте оне године (1954) које су – тада млади српски аутори – Енрико Јосиф (1924–2003) и Душан Радић (1929), на заједнички приређеном концерту, открили своје настојање да се одупру изазовима крутих или сувише симплификованих класицистичких модела и да се слободно запуте ка авангардистичким крајолицима. Радићева композиција *Списак*, „која је, на супрот послератној емоционално наглашеној музичкој продукцији, ’објавила’ екстремно груби изражајни и језички аскетизам, донекле резонантан

Једна од Перичићевих најсадржајнијих и најконзистентнијих композиција јесте *Симфонијета* за гудаче. Ово дело јесте компендијум Перичићевог поимања и стваралачког сагледавања гудачког ансамбла, у коме он проналази неслућене изражајне могућности. Мрачна, готово невесела атмосфера, која је апострофирана већ самим уводом, кореспондира с многим страницама симфонијског ткања Василија Мокрањца. Очигледно да је, пишући у суперлативима о симфонијској драматургији Василија Мокрањца⁵, и сам Перичић имао на уму слична стваралачка решења: бетовенски симфонизам у којем је добро и светло јасно раздвојено од лошег и мрачног, латентно или експлицитно присутан тријумфални ход од таме ка светлости, као и високи напон сукоба различитих музичких „организама“ – тематских субјеката.

Крећући се у оквирима хармонског језика и мелодијских линија које су у неопозивој вези са (позно)романтичарском европском музичком баштином⁶, Перичић је своја дела – посебно она инструментална, што се показује и када су у питању све до сада наведене композиције – артикулисао кроз прегледне и транспарентне форме, пре свега сонатну и троделну. Није имао потребу, нити је његов језик то изискивао, да трага за нечим што би у било ком смислу нарушавало чврсту арматуру његових тонских здања.⁷ Поменута дела парадигматична су на много нивоа: она су, пре свега, непобитан доказ да постоји тачка око које нема спора када расправљамо о Перичићу као аутору музике. Он је био композитор који ни по коју цену није желео, нити осећао потребу, да прекорачи границу тонално-тематског система музичког мишљења. Ту границу видео је истим очима као и Паул Хиндемит (Paul Hindemith, 1895–1963) кога је то-

са објективистичком цртом неокласицизма Стравинског,“ изведена на том концерту, изазвала је „бурне реакције београдске музичке јавности, а њен аутор је квалификован као дрски авангардиста“; Мирјана Веселиновић-Хофман, „Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде“, *Музички талас*, Београд 2002, бр. 30–31, 26.

⁵ Vlastimir Perićić, „*Друга симфонија* Vasilija Mokranjca“, *Zvuk*, Sarajevo 1966, бр. 69, 505–512. Исти, „*Четврта симфонија* Василија Мокрањца“, *Pro musica*, Београд 1973, бр. 65, 16–19. Исти, „Василије Мокрањац, *Концертантна музика* за клавир и оркестар“, *Pro musica*, Београд 1977, бр. 92, 14–15.

⁶ У друкчијем контексту, али на сличан начин, такав начин мишљења Перичић је остварио и у неким делима посебне намене, као што је музика за позоришни комад *Пепељуга*.

⁷ Као што је приметила Марија Масникоса, Перичић „у свим својим делима (као и у професионалним контактима) избегава спољне ефекте и привремена модна стремљења“. Уп. Марија Масникоса, „Музиколошки опус Властимира Перичића“, *Нови звук*, Београд 1997, бр. 10, 34.

лико ценио. Границу је представљало оно што је Хиндемит тумачио као „тотални тоналитет“ – цео један огроман универзум тоналних трагања изван којег и не постоји „права“, „чиста“, „незагађена“ музика. И, како је Перичић прецизно објаснио Хиндемитов теоријски систем, „није реč о *dursko-molskom tonalitetu* kakav је *vладао evropskom muzikom XVIII i XIX века*, nego о ројму *tonaliteta* *proširenog do krajnjih granica*, unutar kojih *tradicionalna funkcionalna harmonija* sa akordima *tercne konstrukcije* čini samo једно мало подручје (...)“⁸ Као и А. С. Оголевец⁹ или Хиндемит, и Перичић је подржавао став „*da је tonalna kohezija fenomen isto onako elementaran kao sila gravitacije, fenomen koji се може poricati, ignorisati, prikrivati, privremeno obezvažiti silama suprotnog dejstva – ali се не може uništiti*“.¹⁰

Лирско-романтичарску црту своје инспирације Перичић је откривао кроз поетске изворе које је транспоновао у музички медиј. Међутим, та лирска оријентација код Перичића готово редовно подразумева и уплив динамичних, бурних, чак драматичних узлета или преокрета. Перичић је, поред тога што ужива у тајнама и особеностима природе, окренут љубавној тематици; у његовим песмама све кључа од бурних емоција које су плод болних покушаја да се реализује љубавна чежња. Покретали су га стихови Владимира Назора (1876–1949; циклус *Шумске идиле*, 1950), Рабиндраната Тагоре (1861–1941; циклуси *Три песме Рабиндраната Тагоре*, 1958. и *Градинар*, 1964), а један од песника који је метаморфозама својих љубавних усхићења и немира највише резонирао са Перичићевим музичким трансфигурацијама био је и Васко Попа (1922–1991). У композиторовом троделном циклусу соло песама *Ноћ без јутра* (1959)¹¹, на Попине стихове, глас је потпуно у служби текста; слично као и код Шенберга почев од 1912. године¹², флексибилно је постављен у једном шпрыхезанговском (*Sprechgesang*), емотивно напрегнутом ставу, а испољен и емитован кроз напете формалне лукове. Трзај, крик, уздах, устрептало ишчекивање, смењују се стварајући фон концентрованим Попиним вапајима (одломак из треће песме

⁸ Vlastimir Peričić, „Reč prevodioca“, [u]: Paul Hindemith, *Tehnika tonskog sloga*, prev. Vlastimir Peričić, Univerzitet umetnosti, Beograd 1978, 7.

⁹ Закључно поглавље своје студије о развоју тоналног система Перичић је посветио расправи о теорији А. Оголевца о настанку и развоју тоналног система. Уп. Vlastimir Peričić, *Razvoj tonalnog sistema*, Umetnička akademija, Beograd 1968, 73–75.

¹⁰ Исто, 75.

¹¹ Душан Трбојевић износи претпоставку да овај циклус има аутобиографски карактер. „У спомен Властимиру Перичићу“, *Нав. дело*, 4.

¹² Имамо у виду Шенбергово дело *Пјеро месечар* (*Pierrot Lunaire*).

циклуса – *Одјекивање* – дат је у Примеру бр. 2). Експресионистички акценти сродни су оним оствареним у Рајичићевим циклусима соло песама – појављују се нагло, узбурканог су тока, нестају у таласима. Циклусом *Градинар* доминирају збијени хармонски откуцаји који су пратња неподвидним вокалним преливима, скројеним у складу са засићеним хроматско-енхармонским вертикалним стубовима (одломак друге песме циклуса – *К’о вечерњи облак си ти* – дат је у Примеру бр. 3). Ово је дело један од врхунаца Перичићевог стваралаштва, вокални пандан *Симфонијети* за гудаче.

Тешко је дати једнозначан одговор на питање зашто је Перичић у једном тренутку престао да компоњује. Један од разлога може да представља и, како је сам тумачио, пресахла стваралачка инвенција. Вероватније је, пак, да је јачи разлог Перичићевог повлачења била интимна спознаја да његов језик није у складу с најновијим стилским токовима, да није довољно актуелан; ову одлуку о „ћутању“ учврстила је и чињеница да није желео да усвоји неке од модерних трендова, односно да није био спреман на стваралачке уступке: „Сматрао је – погрешно! – да га је време прегазило, јер у стварању није био спреман да прихвати неке савремене тенденције“.¹³ Ово је – без обзира на генезу саме одлуке о престанку стварања – и један од доказа његове стваралачке и људске етичности. Био је спреман да његово дело падне у заборав, али ни по коју цену није желео да пише језиком у који није потпуно веровао.¹⁴

Перичићева значајна вишедеценијска делатност на пољу писане речи о музици обухвата широк спектар радова, од сажетих приказа, преко теоријских списа различитог обима и намене, до монографија и лексикона. Његов стил је течан, „комотан“ за читање, језички исказ доследно и прецизно следи кондензовану и прегледну мисао. Перичић не оставља места за недоумице, и релативно често, мада дискретно и ненаметљиво, одређује (квалитативне) разлике међу композиторима и појавама. Донекле, и самим таквим одредбама као

¹³ Ово су речи Душана Трбојевића. „У спомен Властимиру Перичићу“, *Нав. дело*, 4.

¹⁴ Уочавамо да Перичић верује да по начину на који је звучна материја обликована можемо да просудимо да ли је композитор био стваралачки искрен. Перичић врло често користи синтагму „искрено проосећано“. Нека за пример послужи одломак из текста о Влади Милошевићу: „Čini se da je upravo takvim isticanjem latentnih melodijskih fleksija rodne reči ostvaren specifičan nacionalni izaz. Ne onakav kakav je u našoj muzici toliko decenija preovlađivao – zasnovan na prisustvu direktnih asocijacija na narodni melos, katkad više dekorativno primenjenih no iskreno proosećanih, – već nacionalni izraz savremenijeg tipa i (ako smemo reći) višeg reda, nenametljiv, ali sa dubljim korenima“. Vlastimir Peričić, „Četiri pjesme za bariton i orkestar Vlade Miloševića“, *Putevi*, Banjaluka, septembar – oktobar 1976, br. 5, 393–394.

да исказује сопствене симпатије. Један од примера таквог расуђивања, које укључује квалитативно поређење, јесте и Перичићева квалификација полифоног начина мишљења код Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский, 1882–1971) и Бартока (Béla Bartók, 1881–1945):

„Код Стравинског ћемо ретко кад наћи изразито полифоне моменте који не би били у бити засновани на замислима друге врсте: у „националном“ периоду то су примарно ритмичке – и полиритмичке – преокупације, евентуално још и програмско-сценски условљене (*Петрушка*), а у неокласичној фази ради се најчешће о концертантно-фигурационим импулсима, који истина умногоме одређују звучну слику дела, али полифонија у њима није полазна тачка, већ финални продукт. У поређењу са Стравинским, Барток је знатно више „полифони мислилац“; он уз то ослушкује и латентне полифоне могућности које се крију у фолклору или фолклором инспирисаном тонском материјалу.“¹⁵

Засебно штампаном опсежном студијом *Razvoj tonalnog sistema*¹⁶ дао је први оригинални, у потпуности научно документовани рад из те подобласти у српској теоријској литератури о музици. Овим радом установио је и свој композиторски credo, не устручавајући да исказе бојазан у вези са различитим уметничким „лутањима“ композитора XX века. На ову студију по својим се усмерењима и закључцима надовезује и Перичићева етида о делу *Ludus tonalis* Паула Хиндемита.¹⁷ У ствари, ако пажљиво размотримо Перичићеву теоријску оставштину, увидећемо да је он готово увек врло отворено исказивао свој суд, односно указивао на оно што је њему самом и као теоретичару и као композитору изгледало прихватљиво, оправдано, музички „одбрањиво“, као и да је са скепсом говорио о појавама које није могао да прихвати. Иако писани високопрофесионално, а понекад и наглашено позитивистички објективно, његови текстови увек откривају и траг његовог односа према обрађеној материји. Он је тај свој ненаметљив, а ипак отворен став испољавао на различите начине, каткад улазећи у оштру теоријску „дискусију“ са замишљеним опонентом. Такав је случај са једним од његових најдрагоценијих написа, студијом „О dodekafонској техници“.¹⁸ Као што није могао да прихвати рушење тоналног система, тако се тешко мирио и са успостављањем додекафонског поретка који је, према његовом мишљењу, био заснован на начелима супротним музич-

¹⁵ Властимир Перичић, „*Ludus tonalis* Паула Хиндемита“, *Музички талас*, Београд 1998, бр. 2–4, 98.

¹⁶ Vlastimir Peričić, *Razvoj tonalnog sistema*, *Нав. дело*.

¹⁷ Властимир Перичић, „*Ludus Tonalis...*“, *Нав. дело*, 98–120.

¹⁸ Vlastimir Peričić, „О dodekafонској техници“, *Zvuk*, Сарајево 1962, бр. 53, 265–275.

ким. У овом тексту Перичићева бриткост долази до необично јаког усијања, па не изостаје ни саркастични осврт на односну проблема-тику: „Uostalom, i najvatreniji pobornici dodekafonije slažu se u tome da slušalac ne može pratiti tok serije, a kamoli njenih derivata i njihovih kombinacija. (No ako slušalac postavi ‚naivno‘ pitanje: čemu onda služi struktura? – izazvaće najpre konsternaciju zbog svoje neobaveštenosti i površnosti, a zatim će dobiti objašnjenja o ‚unifikatorskom principu‘ i ‚tehničkom jedinstvu‘, i biti upućen da ih otkriva putem strpljive analize koja nema više nikakvih dodirnih tačaka sa muzičkim doživljajem)“.¹⁹

Међу делима која су годинама, па и деценијама, била непрекидно консултована од стране многих музичких посленика у Србији, посебно место заузимају књиге *Muzički stvaraoci u Srbiji*²⁰, *Вишејезични речник музичких термина*²¹ и *Vokalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*.²² Прва поменута књига даје прегледан увид у најзначајнија остварења српских композитора настала до краја седме деценије XX века. Музичким речником којим је обухватио седам језика Перичић је саздао дело трајне вредности, које може да буде од користи не само читаоцима активним на српском говорном подручју, него и свим заинтересованим истраживачима из различитих земаља. У обимној студији о контрапункту Перичић је испољио вансеријско познавање како принципа битних за творбу полифоног начина мишљења, тако и историјске трансформације овога система структурирања дела, као и финеса у његовој апликацији у појединачним композиторским поетичким световима.

Посебно подручје Перичићеве писане речи припада његовим написима о српским композиторима. Самим избором личности о којима ће писати Перичић је најчешће сугерисао да се оне налазе при врху (или баш на самом врху) његове вредносне лествице. То потврђује и његова монографија о Јосифу Маринковићу (1851–1931)²³:

¹⁹ Исто, 274.

²⁰ Vlastimir Peričić, uz saradnju Dušana Kostića i Dušana Skovrana, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Prosveta, Beograd b.g. [1969].

²¹ Властимир Перичић, *Вишејезични речник музичких термина*, САНУ – Музиколошки институт САНУ, Београд 1985.

²² Ову студију видимо као, у извесном смислу, духовни пандан много раније написане *Nauci o muzičkim oblicima*: потоња књига, која је први пут објављена 1961. године, представља значајан уџбеник који се и данас користи у средњошколским и високошколским институцијама (у Србији и Републици Српској), али који, чини се, у већој мери оперише базичним техничким терминима и не пружа синтетички увид у материју у мери у којој је он присутан у књизи *Vokalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*.

²³ Властимир Перичић, *Јосиф Маринковић – живот и дела*, САНУ, Београд 1967.

овог аутора је, без сваке сумње, сматрао посебно значајним српским композитором романтичарске оријентације који је деловао на међи двају векова. Поред одређених симпатија за Рајичићево стваралаштво, својом монографијом о овом аутору²⁴ Перичић је испољио и истинску захвалност учитељу. Перичић је написао и изузетно драгоцену опсежну прегледну студију о српској савременој музици.²⁵ У текстовима мањег обима посебну истраживачку енергију усмерио је ка опусима Стевана Стојановића Мокрањца (1856–1914)²⁶, Јосипа Славенског²⁷, Војислава Вучковића (1910–1942)²⁸, Василија Мокрањца²⁹, Петра Озгијана (Petar Ozghian, 1932–1979)³⁰. Пажљиво је размотрио Мокрањчеве руковети, откривајући неке елементе њихове формалне конструкције које претходно није детектовао ниједан истраживач Мокрањчевог стваралаштва.³¹ Славенски га је привукао својим визионарским ставом. Написао је синтетичан текст о Вучковићевим композицијама и музиколошком раду. С великим одушевљењем дочекивао је нова симфонијска остварења Василија Мокрањца. Озгијана је ценио као аутора који је успео да синтетише традиционалне методе и нове композиционе технике, а да притом оствари препознатљив и упечатљив музички језик. И, баш онда када је писао о ствараоцима које је сматрао квалитетним и вредним посебне пажње, Перичић је исписивао и најпоетскије музиколошке анализе.³² По језичкој лепоти неки сегменти ових текстова као да су измештени из белетристике.

²⁴ Vlastimir Peričić, *Stvaralački put Stanojla Rajičića*, Umetnička akademija, Beograd 1971.

²⁵ Властимир Перичић, „Тенденције развоја музике у Србији“, *Музички талас*, Београд 2000, бр. 26, 64–80.

²⁶ Властимир Перичић, „Белешке о формалној структури Мокрањчевих руковети“, *Pro musica*, Београд 1981, ванредни број.

²⁷ Vlastimir Peričić, „Josip Slavenski i njegova Astroakustika“, *Zvuk*, Sarajevo 1984, бр. 4, 5–14.

²⁸ Властимир Перичић, „Стваралачки лик Војислава Вучковића“, [у]: *Војислав Вучковић, уметник и борац: лик – сећања – сведочанства*, редактор Властимир Перичић, Нолит, Београд 1968, 94–128.

²⁹ Уп. напомену бр. 5 овога текста.

³⁰ Vlastimir Peričić, „In memoriam: Petar Ozghian (1932–1979)“, *Zvuk*, Sarajevo 1979, бр. 2, 31–34.

³¹ Треба имати у виду и чињеницу да је Властимир Перичић био један од редактора сабраних дела Стевана Стојановића Мокрањца; у том својству написао је и неколико студија о Мокрањцу које су уврштене у поменућу колекцију.

³² Марија Масникоса је већ приметила да се у појединим случајевима може успоставити аналогија између ауторовог музичког језика и његовог писаног језичког исказа. Говорећи о Перичићевој монографији о Рајичићу, Масникоса кон-

Своје изузетне интелектуалне способности, несвакидашњу ерудицију, Перичић је испољавао од младићких година. Колеге са студија учавале су његову духовну супериорност, интелектуалну надмоћ која никада није била наметљива. Познато је и да је био заинтересован за различита постигнућа људског ума, да су га закупљале многе области, које је с пажњом проучавао и неочекивано добро познавао. „Његова ерудиција је још у оно време у односу на све нас била супериорна. Кад год би се поставило неко питање – не само (из) музичке, него из било које области – увек нам је Власта давао прави одговор, никад не ‚парадирајући‘ тим знањем; (...)“³³ Ти различити интелектуални ‚излети‘³⁴ без сумње су умногоме допринели обухватности и синтетичности његове музиколошке визуре. Сматрао је да су уметност и наука блиске по својој генези. И поред тога што је епитет *објективно* с правом коришћен када се тумачила његова научна мисао, он је наглашавао удео заноса, инспирације. „И зар је, најзад, заиста непремостив јаз између тока научне и уметничке мисли? Није ли постављање нове научне хипотезе исто толико ствар интуиције колико и рационалног умовања, и нема ли онај моменат када се хипотеза, потврђена експериментом или посматрањем, претвара у теорију и природни закон, нешто од доживљаја велике уметничке инспирације?“³⁵ Хиндемитов свет који је био синтеза теоријски детаљно објашњеног и рашчлањеног система, али и интуитивних музичких открића, зато и јесте представљао идеал, узо-

статује: „Чини се, наиме, да густа поетска мисао овог Перичићевог текста у себи крије исту ону врсту ‚новоромантичне‘ емоционалности коју чујемо и у његовим композицијама“. Ауторка исправно уочава и да је у текстовима о новим делима Перичић некако најмање успевао да сакрије свој лични став: „... Поступак ‚скривања‘ сопствене личности, избегавања субјективности (...) Перичићу најмање полази за руком у текстовима о новим делима, у којима је, захваљујући *al fresco* техници којом су писани, саачувана она аутентична емоција са којом је писац чуо, схватио и оценио дело“. Марија Масникоса, „Музиколошки опус Властимира Перичића“, *Нав. дело*, 39, 46.

³³ Цитиране су речи Душана Трбојевића. „У спомен Властимиру Перичићу“, *Нав. дело*, 4.

³⁴ Радивој Лазић, члан Перичићеве породице, сведочи о његовој огромној ерудицији: „Чика Власта је у слободно време по цели дан читао књиге на француском, енглеском, немачком, руском или шпанском језику, из разних области: астрономије, биологије, историје, хемије, физике, математике. Често сам га виђао да себи зада неки задатак из хемије, физике или више математике, па да га решава својим уситњеним рукописом (...) Неколико дана пред смрт сам га упитао: ‚Када би се поново родио, за шта би се у животу определио?‘ Чини ми се да бих опет изабрао музику,‘ мало је застао, дубље промислио и додао, ‚мада волим и биологију, али, ипак, била би то музика‘“. Исто, 8.

³⁵ Властимир Перичић, „Јосип Славенски и његова *Астроакустика*“, *Нав. дело*.

ран модел Перичићевог рада, и то како његове теоријске, тако и стваралачке активности.

Једна од најуочљивијих и широј јавности најдоступнијих Перичићевих делатности била је његова *учитељска* мисија.³⁶ Она је била константа његовог рада; подучавао је младе људе којима је без остатка предавао своје знање. Перичић није, као што то покоји предавачи каткад чине, даривао својим слушаоцима само делић свога знања него је, управо супротно, покушавао да све оно што сам зна пренесе и усади у мисаони свет свога ученика. Понекад су можда његова предавања била напорна, јер су била минуциозна до најситнијих појединости. То је била последица интеграције две истраживачке перспективе сједињене у једној личности: оне композиторске и оне музиколошке. Такође, у тој предавачкој „перфекционистичкој ситничавости“ крила се и етичка компонента: настојање да се ништа не прескочи, да се све објасни, како би се на темељу тога радило још даље и још „дубље“.

Када говоримо о Перичићевом професионалном путу, не можемо а да не поменемо његову дугогодишњу борбу са тешком болешћу која је све драстичније утицала на његову покретљивост. Упркос израженим физичким проблемима, настављао је да се бори и да ради. То је заиста била права стваралачка пасија коју би ретко ко могао да издржи, а камоли да, обузет њоме, буде у стању да пише и подучава. О томе је с израженом емпатијом писао Душан Трбојевић: „Само је Власта знао кроз шта је пролазио постајући све непокретнији; ту његову трагику ми смо могли осетити само делимично, немоћно посматрајући његово све теже и деформисаније држање и покрете. И док су толики млађи и здравији гунђајући, безвољно ‚одрађивали‘ своје послове, Власта је до краја педантно (...) писао рецензије, књиге, спремао предавања, спремно помагао свакоме ко би му се обратио за мишљење или савет“.³⁷ Мистерија у вези са стваралачким ћутањем, својеврсним „продуженим“ уметничким *sabbatical*-ом, допуњава се са мистеријом Перичића као човека. Зашто је понекад ћутао, када се можда и могло очекивати да нешто каже?³⁸

³⁶ Перичић је најпре радио као наставник Музичке школе „Јосиф Маринковић“ (1948–1951), затим као професор Средње музичке школе при Музичкој академији (1951–1955), а потом као асистент (1954–1961), доцент (1961–1965), ванредни (1965–1988) и редовни (1988–1993) професор Музичке академије, односно Факултета музичке уметности у Београду.

³⁷ „У спомен Властимиру Перичићу“, *Нав. дело*, 4.

³⁸ О томе је размишљала и писала и Зорислава Васиљевић: „Ћутњом никога није повредио, никога унизио, никога довео у искушење, никоме ружну реч изрекао, никоме зла нанео – већ је остао веран себи. Уместо за распламсавање сукоба,

Чини се да је покушавао да расипањем речи додатно не повреди друге или погорша већ затечено стање. Оно што остаје несумњиво јесте да је његова духовна снага била велика, интелектуални ангажман огроман, и да је, упркос свему томе, увек остајао скроман, постављајући самом себи највише професионалне и људске критеријуме. Тананост његовог бића, његова уздржаност, повученост, биле су колико узвишене, толико и недокучиве већини људи којима је био окружен. Године 2000, у болесничкој постељи, Перичић је, према сведочењу свога рођака, имао доживљај блиског сусрета са српским светитељем Савом. Та визија, као и Перичићева хорска *a cappella* композиција *Кто Бог велиј* (1998)³⁹ сведоче, могуће, о једној (новој) духовној димензији у којој је овај изванредно скроман и племенит човек, композитор велике снаге, пронашао свој вечни мир.

определљивао се за ћутање. Ћутао је из доброте, ћутао је из разлога што, и када се успео до највиших висина и почести, није био на врху власти, па када није могао да помаже, одустајао је од покушаја да заштити узалудним речима“. Исто, 7.

³⁹ Ова композиција певана је после опела над Перичићевим одром.

Пример број 1.

Властимир Перичић: *Гудачки квинтет*, почетак I става

Lento ma non troppo (♩ = 54)

Tema Allegro (♩ = 88)

Пример број 2.

Властимир Перичић: *Нох без јутра*, одломак из соло песме „Одјекивање“

60

(♩ = 132)

ff *pliss.* *ff sempre*

ur - - la! I van

pra - - zan, bez i-jed-ne ko-sti, u

sto - stra-ki se od-jek ur - - - li-ka

ff sempre

Пример број 3.

Властимир Перичић: *Градинар*, одломак соло песме
„К’о вечерњи облак си ти“

73

(*L.* = 84)

p

Tes pieds sont ro - sés de la
Ru - me - - ne ti sto - - pe k'o

p a tempo

gloi - - re de mon dé - sir, ô gla - neu - - se de mes
že - - tja mo - - jik žar, ti sto pe - - sme mo - jik

chants du soir.
su - - to - - na anješ.

Dragana Stojanović-Novičić

SUBLIME AND PRECISE: MIND SONORITIES
OF VLASTIMIR PERIČIĆ
(*Summary*)

The author discusses the course and results of the professional activity of Serbian composer and musicologist Vlastimir Peričić (1927–2000).

At the beginning of his career Peričić was a promising young composer who won a prestigious Vercelli Competition Prize in 1950 for his *String quartet*. His style was characterized by post-romantic musical expression. He was convinced that a tonal system was the only acceptable base for making new music. In that sense, he came close to Paul Hindemith's approach to the world of new sonorities.

The author explains Peričić's position in the context of Serbian music of the second half of the 20th century. He was considered somewhat conservative because he never accepted avant-garde techniques and procedures. His imagination and concentration on compositional process made him competent in the technical realization of his rich musical ideas. On the other hand, he was a shy personality who had never been penetrating enough to promote his own works. Hence, during the last decades of his life (when he stopped composing) almost no one was conscious of the great value of his works.

Peričić suddenly interrupted his compositional career in the mid 1960s and thereafter devoted himself to theoretical work. His books on counterpoint, harmony, and Serbian composers, many articles on contemporary Serbian composers, as well as his major multilingual dictionary of musical terms which includes seven languages, were among the finest fruits of Serbian theoretical achievements in the field of music.

Now is the moment to reexamine Peričić's opus because his compositional achievements, as well as his theoretical studies, were of the highest quality. Peričić was a real part of the European music elite as a composer and musicologist, but he never received adequate professional recognition, especially in a broader European context.

UDC 781.22:78.071.1 Peričić Vlastimir